



RAST

Rast Müzikoloji Dergisi

Cilt 9
No 2

DOI
10.12975

WINTER - 2021

Baş Editör/Editor-in-Chief N. Fikri Soysal - Turkey	
Yardımcı Editörler/Assoc. Editors	
Scott Smith - USA	Peter Körner - Turkey
Rumiana Margaritova - Bulgaria	
Alan Editörleri/Section Editors	
Miguel Berlanga - Spain	Marija Dumnic Vilotijevec - Serbia
Maria Ioannides - Greece	Habibe Memmedova - Azerbaijan
Ralf Martin Jäger - Germany	Ferran Escrivà Liorca - Spain
Alicia Maravelia - Greece	Okan Murat Ozturk - Turkey
Ozgecan Karadagli - Kanada	Tuğçem Kar - Turkey
Mehmet Zeki Giritli - Turkey	Erhan Ozden - Turkey
Başak Gorgoretti - Cyprus	Onur Ayas - Turkey
Ahmet Hakkı Turabi - Turkey	Işıl Altun - Turkey
Erhan Özden - Turkey	Wayan Sudirana - Indonesia
Uluslararası Yayın Kurulu/International Editorial Board	
Ahmet Ozan Baysal - UK	Songül Karahasanoğlu - Turkey
Abdullah Akat - Turkey	Martin Stokes - UK
Fırat Kutluk - Turkey	Gülçin Yahya Kaçar, Gazi University - Turkey
Mahmud Guettat - Tunis	Raziya Sultanova - UK
Feza Tansuğ - Turkey	Ivanka Vlaeva - Bulgaria
Abdullah Akat - Turkey	Janos Sipos - Hungary
Ruhi Ayangil - Turkey	Safa Yeprem - Turkey
Süreyya Ağayeva - Azerbaijan	Nilgün Doğrusöz - Turkey
Kronig Richard - Switzerland	Songül Karahasanoğlu - Turkey
Thomas Solomon - Norway	Ertuğrul Bayraktarkatal - Turkey
Editör Asistanı-Sekreter/Editorial Assistant-Secreteria	
Hakan Emre Ziyagil - Turkey	Hasan Said Tortop- Turkey
Dil Editörleri/Language Editors	
Irina Barantsova - Ukraine	
Mizanpaj-Tasarım/Layout-Design	
Simay Akar - Turkey	

Yayıncı/Publisher

Türkiye Şubesi/Turkey Branch

Genç Bilge Yayıncılık Ltd. Şti.

Beşyol Mh. Karadeniz Sk. No: 5-7/3 Küçükçekmece-İstanbul/Türkiye

Web sitesi: <https://genccilgeyayincilik.com/> Tel: +90 505 3835795

İngiltere Şubesi/London Branch

63 - 66 Hatton Garden, Fifth Floor, Suite 23, London, EC1N 8LE, London, UK

Web sitesi: <https://youngwisepub.com/> Phone: + 44 7448671692

Editörden: RAST'ta Uluslararasılaşma ve Kalite Vizyonu

Değerli Rast Müzikoloji Dergisi yazarları, hakemleri ve okuyucuları,

Rast Müzikoloji Dergisi, Doğu ve Batı müziğinin kesişme noktasında doğan bir dergi olması açısından bir çok köprüler kurmaktadır. Bu köprülerden bir tanesi 3-5 Aralık 2021 tarihleri arasında yapılan Uluslararası Rast Müzik Kongresi ile de atılmıştır. Uluslararası Rast Müzik Kongresi'ne dünyanın bir çok ülkesinde önemli akademisyenler katılmıştır. IRMC'nin müzik bilimi için önemli tartışmaların yapıldığı bir platform olarak gelişmeye devam edeceğine inanıyoruz. İkinci kongrenin Mayıs 2021 yılında olması için planlamalar yapılmaktadır. Kongrede seçilen makalelerin yayınlanması dergimiz tarafından desteklenmektedir.

Rast Müzikoloji Dergisinin, bu yıl Disiplinlerarası Müzik Araştırmaları özel sayının da hazırlıkları devam etmektedir. Özel sayımıza katkı sunan herkese teşekkürlerimizi sunuyoruz.

Rast Müzikoloji Dergisinin 2022 yılında Mart, Haziran, Eylül, Aralık olmak üzere 4 sayı halinde yayınlanması kararımızı tüm okuyucu ve yazarlarımızla paylaşıyoruz. Rast Müzikoloji Dergisi'ne olan teveccüh bizleri mutlu etmektedir. Ancak makale değerlendirme süreçlerinde oldukça fazla bir yük biriktirmektedir. Bu açıdan yazarlarımızın sabırlı ve anlayışlı olmaları konusundaki hassasiyetleri için de teşekkür ederiz.

Saygılarımızla

From the Editor: Internationalization and Quality Vision at RMJ

Dear authors, referees and readers of Rast Musicology Journal

Rast Musicology Magazine creates many bridges in terms of being an academic journal that was born at the intersection of Eastern and Western music. One of these bridges was laid with the International Rast Music Congress held between 3-5 December 2021. Important academicians from many countries of the world attended the International Rast Music Congress. We believe that the IRMC will continue to evolve as a platform for important discussions for music research. The second congress is planned to be in May 2021. The publication of the articles selected in the congress is supported by our journal.

This year, the preparations for the special issue of Rast Musicology Journal, Interdisciplinary Music Studies, are continuing. We would like to thank everyone who contributed to our special issue.

We share our decision to publish Rast Musicology Journal in 4 issues in March, June, September and December in 2022 with all our readers and writers. The trust in Rast Musicology Journal makes us happy. However, it creates quite a burden and responsibility in the article evaluation processes. In this respect, we would like to thank our authors for their patience and understanding.

Best regards

İçindekiler

2713 - 2738

Türkiye popüler müziğinin salt müziksel eğilimleri 2007-2017

Onur Karabiber - Songül Karahasanoğlu - Elif Damla Yavuz

2739 - 2756

Analysis of research on active music teaching at primary education: The case of Russia

Marina Viktorovna Pereverzeva - Natalia Ivanovna Anufrieva - Anna Iosifovna Shcherbakova - Elena Olegovna Kuznetsova - Alena Anatolyevna Zharkova

2757 - 2768

Expressive piano technic: basics of healthy movement, technic and interpretation

Scott McBride Smith

2769 - 2782

Teaching pop vocal performance to students: A comparison of methods used in Russia

Natalia Ivanovna Anufrieva - Semyon Vyacheslavovich Limanov - Yana Mamonova
Natalia Vladimirovna Anchutina - Maria Lvovna Kats

2783 - 2804

Fasıl tarihinde dönüşüm ve direklerarası fasıl refakat gelenekleri

Bekir Şahin Baloğlu - Bedirhan Büyükduman

2805 - 2822

Yeni kaynaklar ışığında yeni bir Rauf Yekta Bey biyografisi

Duygu Taşdelen - Nilgün Doğrusöz

2823 - 2842

Nevbet-i Müretteb'in farklı coğrafyalardaki izleri üzerine bir inceleme

Ali İhsan Alemlı - Nilgün Doğrusöz

İçindekiler

2843 - 2866

Reflection of Christian ideological orientation through liturgical symbolism in P. Tchaikovsky's opera music

Kateryna Nemchenko - Larisa Loboda - Anatoliy Nosulya - Olena Kuchma

2867 - 2878

Azərbaycan folklor türələrindən olan "meyhana"nın digər halkların müzik türəriylə benzer yönleri

Aytac Rehimova

2879 - 2892

Improvisation as a factor of compository and performance interpretation of modern instrumental music (on the example of "Solo-Solissimo" for violin by K. Tsepko)

Kira Maidenberg-Todorova - Olena Khoroshavina - Inna Hodina - Olga Voronovskaya

2893 - 2916

Emotional expressiveness of the vocalist: a cross-sectional study

Alina Shpyrka - Larysa Bondarenko - Ganna Kondratenko - Alexandr Shpyrka

2917 - 2942

A comparative analysis of musical changes in K-Pop male idol groups

Inho Lee - Yunjae Son

Türkiye popüler müziğinin salt müziksel eğilimleri 2007-2017¹

Onur Karabiber*

Songül Karahasanoğlu**

Elif Damla Yavuz***

Sorumlu Yazar, *Trabzon Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, Fatih Kampüsü, Akçaabat, Trabzon, e-Mail: onur.karabiber@trabzon.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-9204-2202>

**İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, Maçka Kampüsü, 34400, Beşiktaş, İstanbul. e-Mail: songul.kh@gmail.com, <http://orcid.org/0000-0003-3861-1088>

***Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, Beşiktaş Kampüsü, Beşiktaş, İstanbul, e-Mail: elifdamla@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9187-9262>

DOI 10.12975/rastmd.2021921 Submitted March 9, 2021 Accepted September 6, 2021

Özet

Bu çalışmada 2007-2017 yılları arasında üretilmiş olan 400 şarkı üzerinden Türkiye'deki popüler müzik üretiminin formel özellikleri saptanmaya çalışılmıştır. Böylelikle, söz konusu müziklerdeki genel eğilimlerin neler olduğunun; bu eğilimlerin küresel ya da yerel, hangi endüstriyel/kültürel etmenlerle ilişkili olduğunun anlaşılması amaçlanmıştır. Yapılan analizler neticesinde, yerel müzik malzemesine dair öğelerin Türkiye popüler müziğinde sıklıkla yer bulması; birtakım baskın müziksel öğelerin örneklemin geneline olan yaygınlığı ve genel anlamda, müzikler üzerindeki küresel-endüstriyel etkinin belirginliği gibi sonuçlara ulaşılmış ve söz konusu sonuçlar kültürel, müziksel ve endüstriyel bağlamda irdelenmiştir.

Anahtar kelimeler

müzikte endüstriyel eğilimler, popüler müzik çalışmaları, müziksel analiz, müzik endüstrisi

Giriş

Yüz yıla yakın bir zamandır popüler müzik çalışmaları müzik biliminin hemen her alanında ilgi uyandıran ve çok çeşitli yönlerle ele alınan çalışmalar oldu. Söz konusu olgu sosyal, kültürel, ekonomik, dilbilimsel, müziksel vb. yönleriyle çok sayıda disiplin tarafından masaya yatırıldı. Analog-dijital geçişinin ve bilhassa internet tabanlı iletişim araçlarının yaygınlaşmasının ardından, hemen her konuda olduğu gibi bu alanda da önemli kırılma anları yaşanmıştır. Bu makale de TÜBİTAK-1001 bünyesinde

gerçekleştirilen “2007-2017 Yılları Arasında Türkiye'deki Popüler Müzik Üretiminin Betimsel ve Semiyotik Analizi” adlı projenin (Proje No: 215K165) müziksel analiz bölümündeki formel incelemelerin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Böylelikle popüler müzik parçalarının salt-müziksel öğelerinin tespit edilmesiyle ortaya çıkan frekansların (eğilimlerin) belirlenmesi ve bu eğilimler üzerinden söz konusu üretimin tanımlanması hedeflenmektedir.

Amaç

Çalışmanın temel amacı Türkiye'deki popüler müzik üretiminin müziksel

¹ Bu makale Türkiye Bilimsel ve Teknoloji Kurumu TÜBİTAK 1001 Projesi (Proje No:215K165) desteğiyle üretilmiştir.

eğilimlerini nicel veriler üzerinden ortaya koymak ve bu sayede tahmine dayalı çıkarımlar yerine salt müziksel öğelerin hangi yoğunlukta ve çeşitlilikte kullanıldığını tespit etmektir. Bu sayede, popüler müzik üretimindeki müziksel eğilimlerin Türk müziğine özgü öğelerle olan bağı ve dünya müzikleriyle olan ilişkisini daha somut bir düzlemde ele alıp tartışmak mümkün olacaktır.

Yöntem

Makalede yer verilen analiz parametreleri salt-müziksel öğelerin formel, başka bir deyişle biçimsel/yapısal özellikleri üzerinden belirlenmiştir. Yukarıda bahsedilen proje kapsamında yapılan analizlerde kullanılan analiz parametrelerinin bazılarında burada yer verilmemiştir. Bu revizyonun iki temel nedeni vardır: Birincisi, proje kapsamında yapılan analizlerde yapısal analiz parametrelerinin dışında, şarkı kayıtlarının fiziksel özelliklerinin (ses şiddeti, dinamik genişlik vb.) incelendiği sorgular bulunmaktadır²; ikincisi ise birtakım parametrelerin ve buradan elde edilen bulguların dağılımlarını anlamlı, kullanışlı ya da yorumlanabilir görülmemesidir. Bu çalışmada yer verilen parametrelerin hangi amaçla seçildiğine dair bilgilere ilerleyen kısımlarda ilgili parametrelerin başlıkları altında yer verilmiştir. Genel bir bakışla, Vokal Unsurlar, Eksen Sesi gibi analiz parametreleri birtakım istatistiksel sonuçlar verirken, Ezgilerin Konturu, Ritmik Özellikler, Mod/Makam Kullanımı, Tonalite gibi parametrelerden elde edilen sonuçlar söz konusu örneklerin yerel ya da küresel müzik sermayesiyle olan ilişkisini

görmekte faydalı bulunmuştur. “Müzik sermayesi” kavramı buradaki yerel/küresel ayrımını yapabilmek için özellikle seçilmiştir. Başka bir deyişle, örneklerde rastlanan salt müziksel bulguların hangi referanslarla ilişkilendirildiği “sermaye” kavramı ile ifade edilmiştir. Örneğin, makam ya da makamsallık gibi özellikler Türk müziğinin salt müziksel sermayesi içindedir ve yerel olarak kabul edilmiştir. Diğer yandan, Modülasyon, Tempo Değişimi, Genel Biçim ve Yardımcı Biçim Öğeleri gibi analiz parametreleri yoluyla şarkılardaki “doğrusal” yapı, uzaklaşma ve dönüş eğilimleri gibi özellikler anlaşılmasına ve yorumlanmaya çalışılmıştır.

Söz konusu şarkıların salt-müziksel analizlerinin sonuçları bu makalede geçen 19 alt başlık ile verilmiştir. Ortaya çıkan dağılımlara dair yorumlar yeri geldiğinde yine bu başlıklar altında yapılmış olsa da asıl değerlendirmeler Sonuç başlığının altında sıralanmıştır. Benzer şekilde, konuyla ilgili literatürün ele alındığı ve tartışıldığı kısım olarak da Sonuç bölümü uygun görülmüştür.

Evren ve Örneklem

Adı geçen proje Türkiye’deki popüler müzik üretiminin 2007-2017 yılları arasındaki 10 yıllık dönemini ele alır. Bu yıllar arasında bandrollü olarak yayınlanmış tüm şarkıların listesine Bağlantılı Hak Sahibi Fonogram Yapımcıları Meslek Birliği’nden (MÜ-YAP) ulaşılmıştır. Bunun nedeni, Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği (MESAM) ve Müzik Yorumcuları Meslek Birliği (MÜYORBİR) ile yapılan görüşmeler sonucunda en tutarlı ve zengin verinin sadece MÜ-YAP’tan gelebileceği yönündeki tavsiyeler olmuştur. Ayrıca, bu görüşmeler sırasında ihtiyaç duyulan

² Analizlerin bu kısmı ile ilgili bulgular Nisan 2019’da İTÜ bünyesinde gerçekleştirilen Uluslararası Müzik ve Bilimler Sempozyumunda bildiri olarak sunulmuştur: <https://musicandsciences.itu.edu.tr/genel-bi-lgi-ler/sempozyum-program>

verilerin ancak 2007 yılı ve sonrasında sağlıklı bir biçimde tutulduğu da belirtilmiştir.

Araştırma evreninin belirlenmesinde en önemli kriter “popülerlik”tir. Bu nedenle MÜ-YAP’tan temin edilen ve MÜ-YAP tarafından toplamda 10 kategoride³ hazırlanan TOP Listeleri’nde yer alan şarkılar, farklı mecralarda ve farklı biçimlerde (fiziksel satış, internet üzerinden kiralama, indirme vb.) en fazla tüketilen şarkılar oldukları için projenin evreni, 10 yıllık dönemde TOP Listeleri’nde yer alan tüm şarkılardan oluşur. Buna göre projenin evreni, farklı MÜ-YAP TOP Listeleri’nde bulunan 1542 birimden oluşmaktadır. 1542 birimin içinde birden fazla yılda listeye giren şarkılar da bulunmaktadır. Bir şarkının birden fazla yılda listeye girmesi, o şarkının popülerliğinin önemli bir göstergesi olduğu için böylesi durumlar, mükerrer giriş olarak kabul edilmemiş ve yerlerine listenin alt sıralarından şarkılar alınmamıştır.

Örnekleme benzeşik örnekleme (homogeneous sampling) yöntemi ile ortaya çıkarılmıştır. Benzeşik örnekleme, bir tür iradi örnekleme olan amaçlı örneklemenin (purposive/purposeful sampling) alt türüdür. Zira, benzeşik örnekleme veri ve bilgi bakımından kullanışlı olan örneklerin seçilmesine olanak tanırken, aynı zamanda çalışmanın amacı doğrultusundaki birtakım ölçütleri karşılayan, istenen ya da aranan özellikleri barındıran örneklerin seçilebilmesine imkân vermektedir

³ Bahsi geçen kategoriler “Fiziki satış, *mobile truetone* (Mobil cihazlardaki zil sesi), *mobile ring back tone* (Mobil arama/çağrı sırasında çalınan arka plan müziği), *mobile interactive voice response* (İnteraktif sesli yanıt), *mobile fulltrack-download-renting-streaming* ve *download Windows Media Audio*, radyo ve televizyonlarda en fazla yayınlanan şarkılar” olarak sıralanır.

(Büyüköztürk vd., 2014, s. 90). Benzeşik örnekleme, evren içinde çalışma konusu ve problemleriyle ilişkili bir alt-grup olarak ortaya çıkar (Büyüköztürk vd., 2014, s. 91; Ekiz, 2013, s. 105). Diğer yandan, iradi örneklemenin, araştırma evreninin iyi tanındığı durumlarda tesadüfi örnekleme göre daha gerçekçi sonuçlar verdiği düşünülmektedir (Orhunbilge, 1997, s. 8; Schreuder vd., 2001, s. 285). Dahası, iradi örneklemin evreni temsil etme olanağı da daha yüksektir (Teddlie ve Yu, 2007, s. 80).

Örnekleme oluşturulurken MÜ-YAP TOP Listeleri’ndeki şarkılara, şarkının listeye girdiği yıl ve örneklemedeki sıra numarasından oluşan numaralar verilmiş ve yıllara göre bir araya getirilmiştir. Ardından bu şarkıların frekansları (sıklıkları) belirlenmiştir. Örneğin bir şarkı MÜ-YAP TOP Listeleri’nin 4 tanesinde birinci sırada ise frekansı 4 olarak, MÜ-YAP TOP Listeleri’nin 1 tanesinde ikinci sırada ise frekansı 1 olarak kodlanmıştır. Bu frekans belirleme yöntemi, sırasıyla tüm şarkılara uygulanmıştır. Ardından söz konusu şarkılara 1-20 arasında ağırlıklar verilmiştir. Buna göre MÜ-YAP TOP Listeleri’nde birinci sırada olan şarkılara 20, son sırada olan şarkılara 1 ağırlığı verilmiş, ağırlıklar ile frekanslar çarpılarak her şarkı için ağırlıklı toplamlar bulunmuştur. Her yıl için bu ağırlıklı toplamlar sıralanarak yıllara göre en yüksek ağırlıklı toplama sahip olan 40 şarkıdan oluşan şarkı listeleri oluşturulmuş ve neticede projenin odaklandığı yıllar için toplamda 400 birimden oluşan bir örnekleme elde edilmiştir. Dolayısıyla, bu çalışmadaki evren 2007-2017 dönemindeki popüler şarkılar iken, benzeşik grup ise yukarıda bahsedilen yöntemle frekans ve ağırlıkları hesaplanan ve toplam ağırlık

bakımından en yüksek sayıya ulaşan şarkıları ifade eder.

Analizler ve Bulgular

Vokal Unsurlar

Müziksel analizler şarkıların ses kayıtları üzerinden yapılmıştır. Ses kayıtları dışında herhangi bir görsel referans içermemektedir. Bu sebeple, vokal unsurları belirleyen cinsiyet grupları olası bir toplumsal/kültürel cinsiyet tanımından bağımsız, salt müziksel alanda ifade ettiği ses özelliği/bölgesi üzerinden değerlendirilmiş ve belirlenmiştir.

Tablo 1. Vokal unsurların cinsiyetlere göre dağılımı

Tür	%
Kadın	40.4
Erkek	52.6
Kadın grup	0.3
Erkek grup	0.3
Karma	6.4

Vokal unsurlar ağırlıklı olarak herhangi bir cinsiyet üzerinde yoğunlaşmış olması ya da olmaması gibi durumlar salt müziksel özelliklerden ziyade toplumsal/kültürel bağlamdaki yorumlar açısından kıymetlidir. Müziksel özellikler açısından, vokal unsurlara dair yorumlamalar, olası birtakım çapraz ilişkilerin gözlenip gözlenmediği üzerine yoğunlaştığında faydalı olabilir. Örneğin,

- Şarkı tipleri açısından kadın/erkek/karma vb. grupların öne çıktığı bir bulguya rastlanmamıştır.
- Ezgi genişliği (ilgili parametre

ileride yeniden verilecektir), her iki grupta da yakın sonuçlar vermiştir.

Dolayısıyla, vokal unsurlar üzerinden herhangi bir şarkı tipinin ya da müziksel ögenin belirginleştiği, “kadın ya da erkek icracıya has” olarak değerlendirilebilecek bir bulgu söz konusu değildir. Bu konunun tek istisnası, eksen sesidir ki bu da cinsler arası biyolojik/fizyolojik kaynaklı ses özelliklerinin doğal bir sonucudur ve ilgili parametrenin açıklandığı kısımda yeniden değinilecektir.

Şarkı kayıtlarında ana icra unsuruna (bu %93 oranla solo şarkıcıdır) eşlik eden yardımcı vokal desteğinin oranı %50.9’dur. Yardımcı vokal unsurunun var olduğu durumları incelemeye önce, %49.1 oranla, şarkılarda yardımcı vokal olmaması göze çarpar.

Tablo 2. Yardımcı vokal desteği özellikleri

Tür	%
Koşut	29.4
Dikey	20.9
Yatay	0.3
Heterofonik	0.3
Yardımcı vokal yok	49.1

Şarkıların %50.9’luk bölümünde yardımcı vokal desteğine rastlanmıştır. Yardımcı vokallerin %20.9’luk kısmı, 3’lü ya da 6’lı armonik aralıklarla ana vokali takip eden dikey özellikler göstermiştir. Ana vokal partisinin paralel 3’lü ve 6’lı aralıklarla desteklendiği bu örneklerde yardımcı vokal çokselli dikey dokunun bir parçasıdır. Ancak, işlevsel armonide

olduğu gibi herhangi bir parti yürüyüşü özelliği göstermezler; büyük çoğunlukla ana vokal partisinin paralel bir yarı-uyuşumlu aralıkla takip edilmesinden ibaret kalmışlardır.

Tablo 2’de koşut olarak tanımlanan yardımcı vokallerin tamamı ana vokal partisini 1’li ya da 8’li aralıklarla, koşut olarak takip ederler. Bu özellikteki yardımcı vokallerin oranı, çokselli dokuyu kuvvetlendirici özellikte olan vokal desteğinden daha yüksek çıkmıştır (%29.4). 1’li ve 8’li aralıklar tam-uyuşumlu aralıklardır. Bir diğer tam-uyuşumlu aralık olan 5’li aralığının koşut bir biçimde kullanıldığı örnekler rastlanmamıştır. Dolayısıyla, tümüyle tam-uyuşumluların koşut hareketi üzerine şekillenen bir doku yaratma eğiliminden söz etmek ya da konuyu bu şekilde genellemek doğru olmayabilir.

Yatay ya da heterofonik olarak kabul edilebilecek örneklerin oranı oldukça düşüktür. Bu örnekler şarkılar içerisinde oldukça kısa pasajlar halindedir ve yatay ya da heterofonik özellikleri de yoruma açıktır.

Ezgi Genişliği

Örnekleme yer alan şarkıların ezgi genişliği ana vokal partisinden belirlenmiştir. Ana vokal partisinden yayıldığı en pes ve en tiz sesler arasındaki bu mesafe kadın ve erkek sesleri üzerinden gösterilmiştir. Zira, karma vokal icraların olduğu şarkılarda (vokal partilerinin birbirlerini koşut takip etmediği örneklerde) her iki ses türünün genişleyebildiği ses sahasının ortalamasının oldukça üstünde çıkma ihtimali vardır. Bu gibi örnekler dışarıda bırakılmıştır. Ezgi genişliği parametresinin temel amacı, popüler

bir şarkıdaki ana vokal partisinden ezgi genişliğinin ortalama değerlerine ulaşmaktır.

Tablo 3. Ezgi genişliğinin cinsiyetlere göre dağılımı

Tür	Genişlik
Kadın (solo)	13 ses
Erkek (solo)	13 ses

Daha önce belirtildiği gibi, ezgi genişliği konusunda kadın ya da erkek icracılara özel bir sonuç ya da bulguya rastlanmamıştır. Ortalama ezgi genişliği 13 ses (13 yarım ses) kadardır. Bir sekizli (oktav) mesafenin yarım ses üzerinde olan bu saha, özellikle inici ya da çıkıcı-inici tipteki seyir özellikleri açısından yeterli olsa da modülasyon, transpozisyon ya da makamsal/modal genişleme gibi teknikler için her zaman yeterli olmayabilir. Dahası, söz konusu ezgi genişliği her şarkıda aynı oranda doldurulmamaktadır. Örneğin birtakım şarkılarda 5. ya da 6. dereceden 12. ya da 13. derece yapılan ani sıçramalar da ezgi genişliğine dâhil edilmiştir.

Bu kısımda genel bir değerlendirme yapılacak olursa,

- 13 seslik ezgi genişliğinin eksen sesinin pes bölgesine genişleme özelliği nadirdir.
- Yeden sesinin kullanımının da aynı ölçüde nadir olması ilgi çekicidir. Yedenli ezgiler, büyük çoğunlukla eksen sesinin pes bölgesine yapılan genişlemeler içerisinde yer almaktadır.
- Özellikle nakarat bölmelerini ezgi genişliği bağlamında belirleyen iki temel özellik gözlenmiştir:

- Çoğunlukla 5. derece odaklı ve inici özellik gösteren yapılar
- Eksen çekirdeği bölgesindeki stabil ya da döngüsel yapılar

Ezgi yönü ile ezgi genişliği arasında herhangi bir ilişkiye rastlanmamıştır. Zira, 5. derece bölgesi ya da 1 sekizli genişliği inici ya da çıkıcı-inici tipteki seyirlere halihazırda olanak vermektedir. Bunlara karşın, söz konusu ses sahasını artırıcı etkenler şu şekilde sıralanabilir:

- Makamsal / modal genişleme bölgelerinin olması;
- Özellikle B bölmesi (çoğunlukla nakaratlara denk düşmektedir) sonrası yeni bir müzik düşüncesi barındıran dönüş ya da geçiş köprüleri;
- Modülasyonlar ve transpozisyonlar.

Ezgilerin Konturu

Ana vokal partisindeki ezginin seyir özellikleri (yönü) bu parametre başlığı altında incelenmiştir. Statik olarak kabul edilen ezgiler, daha önce ezgi genişliği kısmında da belirtildiği üzere, bilhassa nakarat bölmesinin yüksek oranda tekrar ettiği ve ana vokaldeki ezginin eksen çekirdeği bölgesi içerisinde olan ezgilerdir. Bunların yanı sıra rap/hip-hop vb. türlere yakınlık gösteren tipteki şarkı ezgileri de büyük oranda statik özellik göstermiştir. Atlamalı ezgiler, çoğunlukla bir ezgi ahenginin gözlenmediği; eksen, 5'li vb. bir bölge içerisinde döngüsel olmayan ve anlık sıçramaların, geri dönüşlerin sık görüldüğü ezgi tipleri için kullanılmıştır.

Tablo 4. Ezgilerin konturu

Tür	%
Statik	17.6
Atlamalı	0.7
İnici	64.4
Çıkıcı	11.4
İnici-Çıkıcı	1.3
Çıkıcı-İnici	4.6

Ezgi konturu bağlamında en baskın tip inici ezgilerdir. İnici özellik makamsal ya da modal birtakım geleneksel özelliklerle de ilişkilendirilebilir. Zira, ezginin seyri makamsal izler taşıyan müzikler için oldukça belirleyici bir etkidir. İnici seyirlere Türk müziği makamlarının çoğunda rastlamak mümkündür. Bu sebeple, konuyla ilgili bulgular makam ve modal özelliklerle ilgili parametrelerin/ bulguların açıklandığı kısımda da destekleyici nitelikte olacaktır. Bu analiz parametresinde %64.4 oranında karşılaşılan inici ezgi tipi çoğunlukla 5. derece ve oktav (eksenin oktavı) bölgesini hedef alan ve bu bölgelerin vurgulanmasını takiben eksene ya da eksen bölgesine inen ezgi tipidir.

Melizmatik ve Silabik Özellikler

Ana vokal partisinde karşılaşılabilecek melizmatik özellikler yerel müzik sermayesi ile ilişkisi bakımından önemlidir. Sesli ile biten hecelerin belirli bir oranda farklı notalar boyunca uzatılması gerek Türk halk müziğinde gerek klasik şarkı türlerinde sık karşılaşılan bir durumdur. Bunun yanı sıra, muhtemeldir ki melizmatik yapı tüm bir makam müziği coğrafyasının ve yine Doğu menşeli erken Hristiyan müziğinin tipik özelliği arasında görülebilir.

Tablo 5. Melizma

Tür	%
Melizmatik	20.8
Silabik	79.2

Öncelikle, örneklerde karşılaşılan melizmaların uzunluk oranlarının ya da ezgilerdeki melizma yapma eğiliminin aynı olmadığını vurgulamak gerekir. Birebir geleneksel melizmatik özelliklere rastlamak güçtür. Ancak, hecelerin uzama eğilimleri nispeten daha kısa olsa da şarkılarda rastlanan bu gibi vokal kesitler melizmatik olarak işaretlenmiş ve %20.8'lik bir oranla karşılaşılmıştır. Örnekleme oluşturan şarkılardaki vokal partisi ezgilerinin yaklaşık 1/5'inde melizmatik eğilimler belirlenmiştir; ancak bu eğilim, geleneksel referanslardaki melizmalar kadar görece uzun ya da yoğun değildir. Şarkılarda silabik tür hâkimdir. Heceler ve notalar arasındaki oran birbirine yaklaştıkça, doğal bir biçimde sözcük sayısı ya da tekrarı da artmaktadır. Başka bir deyişle,

- Silabik özellikler arttıkça sözcük sayısı ya da sözcüklerin tekrar oranı da artar.
- Melizmatik özellikli şarkılarda daha az sözcük ya da sözcük tekrarı söz konusudur.

Ritmik Özellikler

En basit anlamıyla ritim, zamanın parçalara bölünmesidir. Bu bölünmenin şekline göre üç çeşit ritimden söz edilebilir:

- Eşit düzenli ritim: Zamanın eşit uzunluklara bölünmesiyle oluşur (örneğin metronomdan işittiğimiz

eşit uzunluktaki sesler).

- Eşit Olmayan Düzenli Ritim: Zamanın değişik uzunluklara bölünerek bir düzen oluşturmasıyla oluşur. Temelinde yine eşit düzenli bir ritim vardır. Müzikte kullanılan ritmin türü de genel olarak eşit olmayan düzenli ritimdir. Gerek halk müzikleri gerek sanat müziklerindeki geleneklerin estetik anlayışı içerisinde, seslerin inici-çıkıcı ahengi ya da fonksiyonel etkiyle oluşan simetri, içerisinde rahatlıkla duyumsanan eşit düzenli ritmin bulunduğu ezgileri meydana getirmiştir.
- Düzensiz Ritim: Zamanın belli bir düzen gözetmeden, rasgele bölünmesiyle oluşan ritimdir. Müzikte düzensiz ritme seyrek rastlanır. Ses müziğinde, konuşur gibi söylenen bazı resitatif bölümler, uzun hava, bozlak, maya gibi ölçüye gelmeyen bir ritimle söylenen halk ezgileri, bazı 20. yüzyıl yapıtlarında görebileceğimiz doğaçtan çalınan yerler vb. düzensiz ritimle karşılaştığımız müziklere örnektir.

Özellikle düzensiz ritimli örnekler, diğer parametrelerde bahsedilen yerel müzik sermayesi ile ilişki bağlamında önemli bulunmuştur. Zira yerel müziklerde taksim, uzun hava, maya vb. gibi düzensiz ritimli müzik örneklerine de rastlanır. Bu sebeple, aşağıdaki tabloda düzensiz ritim oranı sıfır olsa da gösterilme gereği duyulmuştur.

Tablo 6. Ritmik özelliklerin dağılımı

Tür	%
Eşit olmayan düzenli	98.8
Düzensiz	0
Karma	1.2

Eşit olmayan düzenli ritmin çok yüksek oranda çıkması beklenen bir durumdur. Bu ritim türü halihazırda müziğin temel ritmidir. Ancak, Sadece düzensiz ritimden oluşan herhangi bir örneğe rastlanmamıştır. Eşit olmayan düzenli ritim ve düzensiz ritmin beraber kullanıldığı örnekler %1.2 ile sınırlı kalmıştır. Ayrıca, buralardaki düzensiz kesitler de oldukça sınırlıdır; tamamı giriş kesitlerinde ya da tüm biçimin tamamen tekrar ettiği yapılarda A bölümünün (kıtaların) önünde yer almışlardır.

Ölçü

Şarkıların genel karakterleri ve eğilimlerin tespiti açısından en önemli parametrelerden biri ölçü özellikleridir. Gerek vuruşların gruplanması gerekse vuruşların bölünme yapısı açısından, ölçüler birbirlerinde farklı yapılara sahiptirler. Buna göre ölçüler iki ayrı sınıfta tanımlanırlar:

- Vuruş sayılarına göre:
 - İki vuruşlu ölçüler (2/4, 2/8 gibi)
 - Üç vuruşlu ölçüler (3/4, 3/8 gibi)
 - Dört vuruşlu ölçüler (4/4, 4/8 gibi)
- Vuruşların bölünmelerine göre:
 - İkişerli ölçüler (İkişerli vuruşlardan

oluşan 2/4, 3/4, 4/4 gibi ölçüler)

- Üçerli ölçüler (Üçerli vuruşlardan oluşan 6/8, 9/8, 12/8 gibi ölçüler)
- Aksak ölçüler (Vuruşlarının bazıları ikişerli, bazıları üçerli olan 7/8, 9/8 gibi ölçüler)

Bir ölçüyü doğru şekilde belirleyebilmek için yalnızca kaç vuruşlu olduğunu ya da yalnızca vuruşların bölünme yapısını bilmek yetmeyecek, ikisini de bilmek gerekecektir. Yukarıda belirtildiği gibi, ölçüler vuruş sayılarına göre iki, üç ve dört vuruşlu olabilirler. Aşağıdaki tabloda çıkan oranlar bu ölçü tanımı üzerinden değerlendirilerek ortaya çıkmıştır.

Tablo 7. Ölçü

Tür	%
2 vuruşlu 2'şerli	0.3
4 vuruşlu 2'şerli	92.5
2 vuruşlu Aksak	1
2 vuruşlu 3'erli	6
3 vuruşlu Aksak	0.3

Yukarıdaki tablodan da anlaşılacağı üzere şarkıların %92.5'inde 4 vuruşlu ikişerli ölçü tipinin hâkim olduğu görülmüştür. Ayrıca, 2 vuruşlu 2'şerli ölçüler de aynı ölçü yapısının bir türevidir. Ancak, şarkılardaki küçük biçim öğelerinin yapısı büyük çoğunlukla 4 vuruşlu gruplara uygundur.

Diğer yandan, özellikle aksak ölçülere rastlanma oranının düşük çıkması düşündürücüdür. Tıpkı ritim konusunda olduğu gibi ölçü konusunda da yerel müzik sermayesiyle olan ilişki, en azından aksak ölçüler bağlamında zayıf

görünmektedir. Aksak ölçü yapısı %2'nin altındadır⁴.

Bir diğer göze çarpan bulgu, 3 vuruşlu 2'şerli ölçü tipine hiç rastlanmamış olmasıdır. Yine de şarkıların dans karakteri açısından buna en yakın ölçü tipi olan 2 vuruşlu 3'erli ölçüler %6 oranında tespit edilmiştir. Bu ölçü tipine yerel müziklerde de rastlamak mümkündür.

Tempo

Türüne, enerjisine ya da düzenleme tarzına bakılmaksızın şarkıların aritmetik ortalama temposu 101 metronom⁵ olarak bulunmuştur. Genel olarak bakıldığında orta hızda görülebilecek bu tempo elbette ki farklı işlevler, farklı türlerdeki şarkılar arasında ayrıca değerlendirilmeli ve ortalama ona göre alınmalıdır.

Tempo ortalamalarının en doğru şekilde yorumlanabilmesi açısından karakterlerine göre şarkılar tiplere ayrılmıştır. Bu tipler düşük, orta ve yüksek tempolu olarak üç gruba ayrıldığında her bir grup için ortaya çıkan ortalamalar şu şekildedir:

Tablo 8. Tempo ortalamaları (aritmetik)

Tür	Ortalama
Düşük	78
Orta	89
Yüksek	111

Diğer yandan, tempo ölçümlerini farklı ortalama türleri (medyan ve

4 Bu konu sonuç bölümünde ayrıca ele alınmıştır. Şarkılar içerisinde 4 vuruşlu 2'şerli olarak görülen birtakım ölçülerin bağlayıcı ritmik öğelerinin 3 vuruşlu aksak özellikler gösterdiği görülmüştür. Ancak, buna rağmen bu gibi şarkılardaki ölçü yapıları "aksak" olarak sınıflandırılmamıştır.

5 Dakikadaki vuruş sayısını belirtmek için BPM (*Beats Per Minute*) yerine metronom (MM) terimi tercih edilmiştir.

mod) açısından değerlendirmek de mümkündür. Örneğin, yukarıdaki üç tempo gurubunda ortanca (medyan) tempolar aşağıdaki gibidir:

Tablo 9. Ortanca tempolar

Tür	Ortalama
Düşük	78
Orta	88
Yüksek	115

Bunların yanı sıra, bir diğer ilgi çekici bulgu, söz konusu tempo grupları arasında en sık kullanılan tempo sayıları üzerinedir. Bazı tempo sayılarına, diğerlerine oranla sık rastlanmıştır. Bu aşamada, tempo ölçümlerinin bilgisayar yazılımı desteği ile hassas bir şekilde tespit edildiğini vurgulamakta fayda vardır. Aşağıdaki üç tempo grubunda en sık rastlanan tempo şarkıların stüdyo ortamında belirlenen temposunun birebir aynıdır. Geniş bir sayı dizisi içerisinde, tek bir tempo sayısının öne çıkıyor olması düşündürücüdür. Öyle ki, bu durum endüstriyel üretim kaygıları içerisinde belirli bir tip ya da enerjideki şarkıların spesifik bir sayıya (tempoya) hassas bir şekilde ayarlandığını, konuyla ilgili bir bilincin, eğilimin olduğunu gösteriyor olabilir. Buna göre, üç tempo gurubunda en sık rastlanan tempo sayıları ve grup içerisinde kullanılma oranları şöyledir:

Tablo 10. Sık kullanılan tempolar

Tür	Mod	%
Düşük	78	11
Orta	92	8
Yüksek	128	9

Tempo Değişimi

Tempo değişimi, tıpkı modülasyon konusu altında değinileceği gibi bölmeler ya da müzik düşünceleri arasındaki uzaklığı ya da bu gibi öğelerin çeşitliliğinin belirlenmesinde önemli bir etkidir.

Tablo 11. Tempo değişimi

Tür	%
Tempo değişimi var	3.5
Tempo değişimi yok	96.5

İncelenen şarkıların büyük kısmında (%95.5) tempo değişimine rastlanmamıştır. Değişimin olduğu şarkılarda ise genellikle giriş bölmelerindeki kısa çalgısal kesitler etkili olmuştur. Şarkıların temel biçim öğeleri ve müzik düşünceleri açısından belirgin bir tempo kullanımı, değişimi ya da çeşitliliğinden bahsetmek güçtür.

Eksen (Karar) Sesi

Eksen sesi ile ilgili incelemeler genel ortalamanın yanı sıra kadın ve erkek ses gruplarının yoğun olarak kümelendiği perdeleri belirtecek şekilde de yapılmıştır. Öncelikle, bu iki ses gurubunun biyolojik/fizyolojik özellikler bakımından farklı perdelerde yoğunlaşmış olması gayet doğaldır. Diğer yandan, her iki ses gurubu arasında, söz konusu farklılıklar bakımından 1 sekizli mesafenin olduğunu da belirtmek yerinde olacaktır. Öyle ki, kadın ses grubu bölgesi orta sekizli, erkek ses grubu bölgesi ise küçük oktav ağırlıklıdır⁶. Aşağıdaki

⁶ Sekizlilerin isimlendirilmesi konusunda karışıklık yaşanmaması adına orta sekizlideki perdelerin aynı zamanda (farklı gösterim sistemlerinde) 4. sekizli (örneğin orta La için La₄ ya da A₄), küçük sekizlideki perdelerin ise 3. sekizli (örneğin küçük La için La₃ ya da A₃) şeklinde gösterildiğini belirtmekte fayda vardır.

tabloda perdeler sırası ile verilirken oranlar sıralanmamıştır.

Tablo 12. Eksen sesi

Perde	Genel %	Kadınlarda	Erkeklerde
La	13.6	10.1	14.4
La [#] /Si ^b	6.3	7.2	6.1
Si	13.3	14.4	11.7
Do	9.0	5.8	10.6
Do [#] /Re ^b	4.2	5.8	3.3
Re	7.2	10.1	4.4
Re [#] /Mi ^b	3.0	3.6	2.8
Mi	10.2	5.8	12.8
Fa	11.4	15.1	7.2
Fa [#] /Sol ^b	5.4	5	7.8
Sol	6.9	6.5	8.3
Sol [#] /La ^b	9.3	10.8	8.9

Öncelikle göze çarpan bulgu La bölgesinin hem kadın hem de erkek grupları içinde baskın olduğudur. Kadın ses grubunda en yüksek oran Fa olarak gözükse de La'nın yarım ses pes (Sol[#] / La^b) ve 1 ses tiz (Si) uzaklığı, yani La odaklı bu bölge belirgin bir şekilde baskındır.

Diğer yandan, erkek ses grubunun ağırlıklı kullandığı eksen perdesi La olarak çıkmış olsa da Si, Do ve Mi perdelerinde de yoğunluk olduğu göze çarpar. Özellikle Mi perdesinin %13'e yakın oranda sonuç vermesi ve bu bakımdan en baskın kadın grubu eksen perdesine çok yakın olması ilginçtir.

Bilhassa, sekizli aşırı ezgi genişliği olan şarkılarda Mi eksenini erkek vokal icrası açısından zorluklar içerebilir; ancak, böylesi durumlarda özellikle

orta sekizlideki Re bölgesi erkek ses özelliğinin en parlak ve baskın duyulduğu alana denk düşmesi açısından avantajlı görülebilir. Konuyla ilgili bir diğer olasılık, genişleme bölgeleri ile ilgilidir. Örneğin, pes bölgede genişleyen bir ezgi tipinde, eksen perdesinin görece daha tiz bir bölgede belirlenmiş olması olağan bir durum olarak tahmin edilmektedir.

Eksen Çekirdeği

Eksen çekirdeği sorgusu şarkının tonal, modal ya da makamsal olup olmadığına bakılmaksızın, herhangi bir dikey eşliğin tespit edilmesi durumunda (Bkz. Tablo 22’de dikey eşlikli şarkıların oranı) eksen bölgesindeki akor çekirdeğinin tespit edilmesidir. Bu bağlamda yapılan incelemeler neticesinde şu oranlarla karşılaşılmıştır:

Tablo 13. Eksen çekirdeği

Tür	%
Majör	7.3
minör	92.7

Şarkılardaki minör çekirdek eğilimi görüldüğü üzere oldukça baskındır. Önemle belirtmek gerekir ki söz konusu oranlar herhangi bir tonal ilişki ya da tonalite unsuru olup olmadığına bakılmaksızın belirlenmiştir. Bunu mümkün kılan en etkili gösterge bilhassa dikey eşlik içeren şarkılardaki akor yapılarıdır. Örnekleme oluşturan şarkılardaki eksen akorları gözlenmiştir. Böylesi bir referansın olmadığı durumlarda (Bkz. Tablo 22) ise kullanılan dizi özellikleri (aralıkları) temel alınmıştır.

Minör çekirdekli gurubun aynı zamanda

minör tonalitede olanlarının oranı ise %19’dur. Diğer yandan majör çekirdekli şarkılar içerisinde majör tonalitede olanların oranı %12’dir. Majör tonalitede olmayıp, majör eksen çekirdeği olan %88’lik grubun ise hicaz makamında olduğu tespit edilmiştir. Zira, hicaz dizisinin 3. sesi (ya da 3. derecesi) olan do# ile eksen sesi olan La arası büyük üçlüdür.

Şarkılardaki minör eksen çekirdeği baskınlığının önemli bir sebebi olarak, yine yerel müzik kültürü üzerinden edinilen modal ya da makamsal dizilerin çoğunluğunun 3’lülerinin küçük (minör) olması örnek gösterilebilir.

Modal Kullanımlar

Modal yapıyla ilgili incelemeler ilginç sonuçlar vermiştir. Bu noktada altının çizilmesi gereken konu, modal ya da makamsal ayırımının nasıl yapıldığı üzerinedir. Türk müziği teorisinde geçmişten günümüze çokça makam tarifi yapılmıştır. Söz konusu tarifler genellikle ana diziyi oluşturan 4’lü ve 5’li diziler; ana dizinin genişlemesini sağlayan durumlar; karar (eksen) ve güçlü perdeleri ile ilgili özellikler ve seyir özellikleri üzerinde durmuşlardır. Bu noktada, dizisel özelliklerden daha ziyade karar ve güçlü perdeleri ile seyir özellikleri, bu çalışmada mod-makam ayırımı açısından belirleyici olmuştur.

Özellikle seyir ile ilgili en belirgin tariflerden birini Abdülkadir Töre yapmıştır. Töre’ye göre “Her makam kendi skalası içinde kalmakla birlikte bu skaladaki sesleri kendine mahsus bir seyir ve eda ile kullanır. İşte, çeşni budur. Aralıkları ve seyirleri birbirine benzeyen iki makam ancak çeşnileri incelenerek ayırt edilebilir” (Akt. Kutluğ, 2000,

s. 77). Buradan da anlaşılacağı üzere dizisel benzerlikler makam tarifi ya da sınıflandırması için yeterli değildir. Aynı diziye kullanan birkaç makam olabilir. Aynı şekilde, aynı diziye kullanan ve aynı seyir özelliklerini barındıran müzikler de çeşnileri bakımından farklı makamlarda olabilirler. Dolayısıyla, söz konusu bu tarifler neticesinde,

- Karar sesi ve güçlü özellikleri;
- Seyir şekli ve
- Çeşnileri

bakımından ilgili makam tariflerine uymayan şarkıları için modalsınıflandırması uygun görülmüştür. Ancak, tam olarak makam tarifini karşılamasa da kullanılan dizisel özelliklerin hangi makama daha yakın olduğunun görülebilmesi açısından aşağıdaki tabloda da fark edilebileceği üzere modal tipler makam isimleri ile gösterilmiştir.

Tablo 14. Mod kullanımı

Mod	%
Yok	26.0
Kürdî/Frigyen tipli	40.6
Hüseynî tipli	2.9
Doryen	29.8
Minör pentatonik	0.6

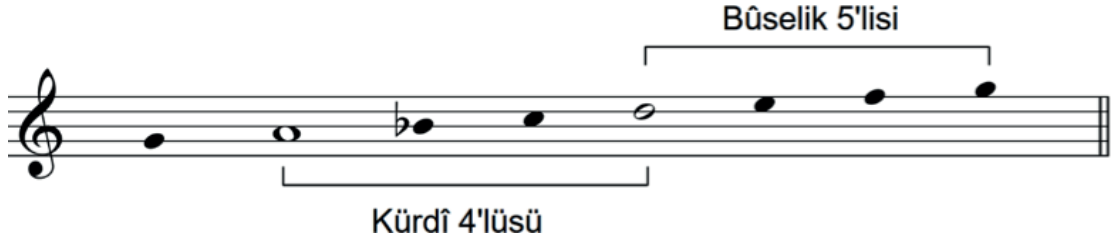
Kürdî⁷ ya da frigyen tipli olarak belirlenen modal yapı örnekler içerisinde en baskın

7 Sekizlilerin isimlendirilmesi konusunda karışıklık yaşanmaması adına orta sekizlideki perdelerin aynı zamanda (farklı gösterim sistemlerinde) 4. sekizli (örneğin orta La için La₄ ya da A₄), küçük sekizlideki perdelerin ise 3. sekizli (örneğin küçük La için La₃ ya da A₃) şeklinde gösterildiğini belirtmekte fayda vardır.

olanıdır. Hatta, modal olarak tespit edilmiş örnekler arasında bu dizinin görülme oranı %55'tir. Bu durum, dizisel olarak örnekleme oluşturan şarkıların yerel müzik sermayesi ile olan yakın bağı açısından önemlidir.

Diğer yandan, söz konusu dizinin işleniş biçimi Kürdî makamı (Kürdî dizisi için bkz. Şekil 52) tariflerindeki genel çerçeveye çoğunlukla uymamaktadır. Elbette ki popüler bir şarkıda ya da endüstriyel bir üretimde makamsal ölçütlerin göze önüne alınması beklenemez; ancak makamsallık ölçütleriyle ilgili bu durum, söz konusu kullanımın makamsal olarak kabul edilmesini de güçleştirmektedir. Bunun yerine, geleneksel Türk müziğinin makamsal etkilerinin bir sonucu, göstergesi olduğu tespiti daha doğru olabilir.

Bu noktada, ilgili dizinin neden Kürdî makamı ile tam olarak eşleştirilemediği üzerinde durmakta fayda vardır. Öncelikle, örneklerdeki ezgiler seyir bakımından ilgili makamın tarifine hemen hemen hiç uyuşmamıştır. Bir kürdî makamı seyrinde, ezginin La perdesi üzerinden başlaması; Re perdesini belirginleştirmesi; Do üzerinde asma karar yapması ve özellikle yeden sesi olan Sol'ü duyurması gerekir. Ancak, incelenen şarkılardaki ezgilerin seyirlerinde bu gibi eğilimlerin ya hiçbirine rastlanmamıştır ya da ezgiler seyir bakımından oldukça kısıtlı ve muğlak olduğundan tutarlı bir çıkarımda bulunmak mümkün olmamıştır. Yüzde 90'ına yakını inici seyir yapan bu şarkıların birçoğundayeden sesinin dahi kullanılmadığı görülmüştür.



Şekil 1. Kürdî dizisi

Bir diğer göze çarpan konu, kürdî makamının Türk müziği geleneğinde çokça rağbet görmeyen bir makam olduğu tespitidir. Kutluğ, konuyla ilgili olarak şunları söyler: “Bugün elimizde Kürdî

makamından çok az eser vardır. Tanburi Refik Fersan, makamı canlandırmak için bir peşrev yapmışsa da musikiciler bu makamı nedense pek kullanmamışlardır” (Kutluğ, 2000, s. 160).



Şekil 2. Frigyen modu

Diğer yandan, kürdî dizisine oldukça benzeyen frigyen modu (Şekil 53), işleniş bakımından çeşitli müzik kültürlerinde farklılıklar gösterse de özellikle orta çağdan günümüze kadar sıkça kullanılan modlar arasında olmuştur (Powers, 2001, s. 634). Söz konusu modal yapının İspanyol müziklerinde de sıkça kullanılması, hatta İspanyol halk müziklerinin endüstriyel müzik alanında da kendine yer etmiş olması ayrıca irdelenmesi gereken bir durumdur.

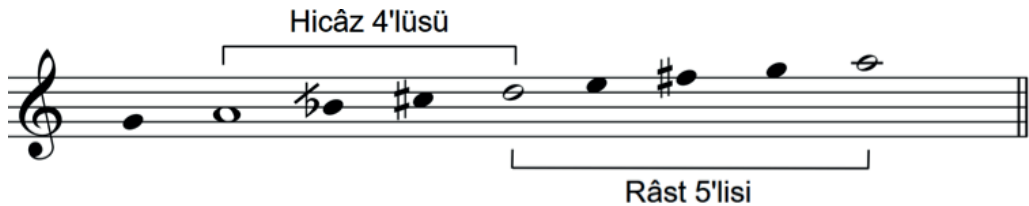
Makam Kullanımı

Makamsal özellikler ve makamsal öğelere dair bulgular, modal kullanım bölümünde

bahsedilen çekinceler sebebiyle sınırlı kalmıştır. Dolayısıyla, literatürdeki makam tariflerine en çok benzeyen örnekler seçilmeye çalışılmıştır.

Tablo 15. Makam kullanımı

Makam	%
Yok	92.1
Hicâz	5.8
Hüseynî	1.5
Uşşak	0.9
Minör pentatonik	0.6

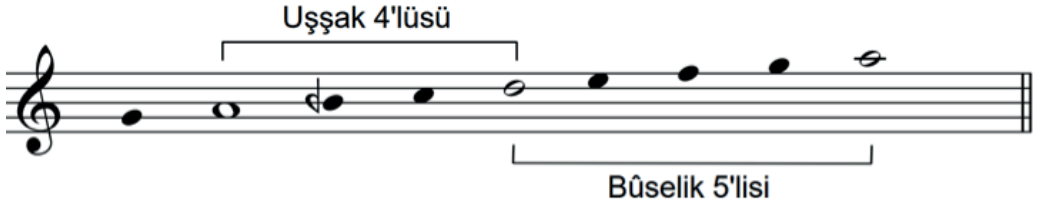


Şekil 3. Hicâz makamı dizisi

Örnekler içerisinde en sık rastlanan hicâz makamı (Şekil 54) makam tarifi bakımından en uyumlu örnek olmuştur. Makamın seyri, genişlemesi, karar ve güçlü perde özellikleri bu uyuşuma dâhildir. Özkan, makamın seyrini inici-çıkıcı, bazen de çıkıcı olarak belirtmiş; dizinin hem tiz hem de pes taraftan genişleyebileceğinin altını çizmiş ve güçlü perdesi olarak Re'yi ifade etmiştir (Özkan, 1994, s. 140). Söz konusu uyuşumun bir diğer sebebi de perdeler, daha doğrusu perde sistemidir. Örnekleme oluşturan şarkıların büyük çoğunluğu, hicâz içerenlerin ise tamamı tampere sistemde icra edilmiştir.

Hicâzda kullanılan perdeler, hüseyinî ya da uşşak gibi makamlara nispeten tampere sistemdeki perde frekanslarına daha yakındır.

Hüseyinî ve uşşak makamlarının örnekler içerisindeki toplam oranı %2.4 olarak belirlenmiştir. Bu durum, ses sistemi bakımından önemlidir. Zira, bu makamlardaki bazı perdeler frekans olarak hicazdaki gibi tampere sistemin perdelerine yakın değildirler. Her iki makamın ikinci derecesi olan Si koma bemolü (segâh perdesi) bu makamlar için oldukça karakteristiktir.

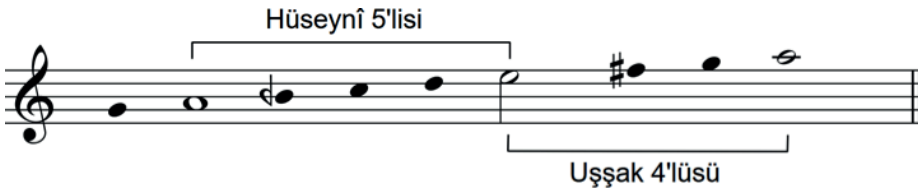


Şekil 4. Uşşak makamı dizisi

Diğer yandan, dizisel olarak hüseyinî ve uşşak makamları birbirlerine benzemektedir. Ancak, makamsal müziğin diğer temel özellikleri sebebiyle birbirlerinden ayrılırlar. Örneğin, uşşak makamının (Şekil 55) güçlü perdesi Re iken, hüseyinîde Mi'dir. Ayrıca uşşak makamı çıkıcı bir seyir yaparken, hüseyinî inici-çıkıcı bir seyir karakteri gösterir.

Hüseyinî makamı (Şekil 56) gerek klasik Türk müziği gerek Türk halk müziği açısından sıkça karşılaşılan ve yer yer teorik çalışmalarda oldukça üzerine

düşülmüş bir makamdır. Örneğin, Kemal İlerici ana dizi olarak belirlediği hüseyinî makamının bütün Türk dizilerini barındırdığını; halkın sevdiği, beğendiği uzun ve kırık havaların çoğunluğunun hüseyinî olduğunu söylemektedir (İlerici, 1981, s. 1). İlginç bir şekilde, yine benzer bir yaklaşım ile Kantemiroğlu da edvarında hüseyinî makamının oldukça önemli olduğunu, hatta, hüseyinîyi diğer tüm makamlardan değerli bulduğunu ifade etmiştir (Kantemiroğlu, 2001, s. 62).



Şekil 5. Hüseyinî makamı dizisi

Tonalite

Eksen sesi başlığı altında gerek kadın gerek erkek icracılarda La bölgesinin baskınlığından bahsedilmiştir. Majör/minör tonalitesi içerisinde olduğu belirlenen şarkılarda da bu bölge ağırlıklıdır. Ancak, burada La'dan Fa diyeze kadar uzanan bölgede hemen hemen eşit bir dağılım görülmüştür. Ton merkezlerinin genellikle diyatonik sesler üzerinden gitmesi ilgi çekicidir.

Diğer yandan, bir şarkının Majör/minör tonalitesinde olup olmadığının, diğer bir deyişle tonal olup olmadığının ayrıca netleştirilmesi gerekebilir. Burada esas alınan ölçütlerin başında tonal dizi içerisindeki hiyerarşi ve buna bağlı olarak oluşan armonik yapı önemlidir. Çeken (dominant) akoru bölgesinin belirginliği, eksene (tonic) bağlantı biçimleri; kalış (kadans) özellikleri söz konusu ölçütleri belirleyen başlıca unsurlardır.

Eşlik yapısı başlığı altında da görüleceği üzere dikey (armonik) eşlik, şarkının tonal olup olmamasından bağımsız olarak baskındır. Ancak, tonal olarak kabul edilebilecek şarkılara da bir o kadar az rastlanmıştır. Bu durum, akorlar arasındaki tonal ilişkinin de az olduğunu gösterir. Bunun bir diğer göstergesi, Tablo 17 ve 20'de gösterilen eksen kayması ve modülasyon oranlarıdır.

Tablo 16. Ton

Ton	%
La ^b minör	1.6
La minör	11.3
Si Majör	1.6
Si ^b Majör	1.6
Si minör	16.1
Do Majör	1.6
Do minör	11.3
Re minör	14.5
Mi minör	12.9
Fa [#] minör	11.3
Fa minör	6.5
Sol Majör	1.6
Sol minör	8.1

Tıpkı eksen çekirdeği konusunda olduğu gibi, tonal olarak kabul edilebilecek şarkılarda da minör tonalitenin baskınlığı göze çarpar. Tonal şarkıların sadece %13'ü majördür.

Eksen kayması, yine tonal ilişkiler bakımından sıkça kullanılan bir terimdir. Ancak, bu araştırmadaki kapsamı tonal olmayan şarkıları da ele alacak şekilde düşünülmüştür. Bilindiği üzere, modülasyon en temel tanımıyla, bir tondan başka bir tona geçişi ifade eder. Ancak, bu geçiş aynı zamanda kalışlar yoluyla ya da yeni eksen sesini oldukça vurgulayacak bir yapı/kurgu ile dinleyicinin kulağını yeni bir tona hazırlamalıdır. Başka bir deyişle, kulağın tam olarak yeni eksene alışmadığı ya da ezginin, çoksesli dokunun böylesi bir biçimde kurgulanmadığı geçici ve nispeten kısa kesitler eksen kayması olarak değerlendirilmiştir.

Tablo 17. Eksen kayması

Tür	%
Eksen kayması yok	68.2
Eksen kayması var	31.8

Ton başlığı altında müzik düşünceleri arasındaki uzaklaşmadan ve modülasyonun buradaki öneminde bahsedilmişti. Eksen kaymaları bu konuda ton değişimleri kadar önem arz etmese de ezgi yapıları ve ezgi seyrinin genel eğilimleri hatta çokselenmesi bakımından fikir vericidir. Yukarıdaki tablodan da anlaşılacağı üzere şarkıların 1/3'ünden azı eksen kayması içermektedir.

Genel Biçim

Şarkıların genel biçim yapısı büyük oranda birbirine benzemektedir. Bu benzerliğin başlıca sebebi “kıta+nakarat” düzeninin oldukça baskın olmasıdır. Başka bir deyişle, şarkıların büyük çoğunluğunda sadece iki farklı temel müzik düşüncesi vardır ve bu da “AB” şeklinde bir biçim tipi ortaya çıkarmaktadır.

Tablo 18. Genel biçim şemaları

Biçim	%
AB	93.8
ABC	4.9
AAA	1.2

Özellikle halk müziklerinde sıkça görülen AAA şeması en az rastlanan biçim türü olmuştur. Diğer yandan, ABC şemasındaki C bölmesi her şarkıda aynı karakterde ya da görevde değildir. C bölmesinin

yeni bir müzik düşüncesi olarak kabul edilebileceği şarkılar kısıtlıdır. Bu gibi C bölmeleri Amerikan popüler şarkı formu (AABA) ya da Ballad Form olarak da bilinen 32 ölçülük şarkı formundaki C bölmesine (Middle-8) benzer. Bunların bazılarındaki C bölmeleri, B bölmesinden sonra A'ya dönüş sağlayan bir dönüş köprüsü görevini üstlenmiştir.

Yardımcı Biçim Öğeleri

Örnekleme oluşturan şarkıların yardımcı biçim öğeleri açısından çok zengin olduğu söylenemez. Şarkıların %65.7'sinde yardımcı bir görev üstlenen biçim öğesine rastlanmamıştır. Bu noktada, söz konusu “yardımcı” tanımının üzerinde durmakta fayda vardır. Bu çalışmada, bir biçim öğesinin temel/genel/ana bir öge olarak tanımlanabilmesi için kendine özgü, belirgin bir müzik düşüncesini barındırması ölçütü uygun görülmüştür. Buna göre, asıl müzik düşüncelerini tekrar etmeyen ancak onlara yardımcı görevler üstlenen biçim öğeleri “yardımcı biçim öğeleri” olarak tanımlanmıştır. Söz konusu görevler şu şekilde açıklanabilir:

- Hazırlayıcı öğeler (Nakarat-önü [pre-chorus]ve giriş [introduction])
- Bağlayıcı/Birleştirici öğeler (Köprü [Bridge])
- Pekiştirici öğeler (Çıkış [Outro], Kuyruk [Coda] ve tüm geliştirme bölmeleri)

Tablo 19. Yardımcı biçim öğeleri

Öge	%
Nakarat-önü	16
Köprü	10.2
Giriş	6.3
Çıkış/Koda	1.8
Yardımcı öge yok	65.7

Yardımcı biçim öğeleri arasında en çok öne çıkan nakarat-önü (pre-chorus) ögesidir. Şarkıların geneline hâkim olan AB biçim şemasında B'nin (nakaratın) hazırlanması; B'deki yoğunluk, yüksek enerji ve hareket öncesi bir beklenti, hazırlık yaratılması bu ögenin görevidir. Nakarat önü bir bakıma geçiş köprüsü olarak da düşünülebilir; ancak, geçiş köprülerinin görevi, iki farklı müzik düşüncesini birbirine bağlamaktır. Zira, iki düşünce arasında büyük bir uzaklık (ritmik, tonal vs.) söz konusu değilse, aradaki köprünün de çoğunlukla işlevsel bir yanı olmayacaktır. Dolayısıyla nakarat-önü ögesi, görevi/işlevi bakımından “bağlayıcı/birleştirici” olmaktan çok “hazırlayıcı/çağırıcı” bir öge olarak göze çarpar.

Diğer yandan, bağlayıcı ya da birleştirici olarak kabul edilen köprü ögesinin oranı %10.2'dir. Ancak, yine belirtmek gerekir ki, şarkılar içerisinde bu görevdeki köprülerin etkinliği, bölmeler (müzik düşünceleri) arasındaki yakınlık sebebiyle zayıf kalmıştır.

Giriş (introduction) öğelerinin belirlenmesinde, A ya da B'deki temanın/düşüncenin birebir tekrar etmiş olmaması başlıca ölçüt olmuştur. Bu öğelerin nispeten farklı bir karakterde, mümkünse yeni bir ritmik/

melodik malzeme içermesi ya da temel müzik düşüncelerini hazırlayıcı şekilde kullanılmış/kurgulanmış olmaları bir diğer ölçüt olmuştur.

Kuyruk (koda) ve çıkış (outro) öğeleri genellikle “pekiştiricilik” işlevi bakımından aynı baskınlık ya da etkinlikte olmayabilir. Başka bir deyişle kuyruklar, çıkış olarak adlandırılan öğelere göre daha gelişmiş pekiştirici öğelerdir. Ancak, incelenen şarkılar içerisinde bu ayrımı yapılabilmesi mümkün olmamıştır. Şarkı sonlarındaki bu öğeler genellikle kısa; yeni bir müzik düşüncesi barındırmayan ya da mevcut temaların çokça pekiştirilmediği öğeler olarak kalmıştır.

Modülasyon

Tonalite ve modülasyon ilişkisinden daha önce bahsedilmişti. Bu bağlamda, çoğunlukla modal yapıda olan şarkılardaki modülasyon oranının fazla çıkmaması şaşırtıcı değildir. Bunun iki sebebi olabilir:

- Modal ya da makamsal yapının tonaliteye ve tonal ilişkilere nazaran modülasyona daha az elverişli olması;
- Müzik düşüncelerinin halihazırda birbirine yakın belirlenmesi, uzaklaşmaya dair bir kurgunun, daha doğrusu eğilimin olmaması.

Tablo 20. Modülasyon

Tür	%
Modülasyon yok	91.5
Modülasyon var	8.5

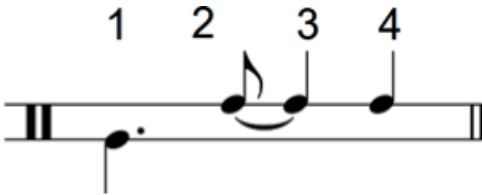
Baskın Ritmik Ögeler

Bağlayıcı ritmik ögeler çoğunlukla ezgilerdeki ritmik yapının değil, eşlikteki bağlayıcı; sürekli devam eden ya da sıklıkla duyulan ritmik yapının göstergeleri olarak düşünülmüştür. Bu bağlamda şarkının hemen hemen tamamına hâkim olan, hatta şarkıya karakterini veren; zaman zaman söz konusu müziğin türünü dahi belirlemede etkili olan bu bağlayıcı ritmik yapıya örneklemin %45'inde belirgin olarak rastlanmıştır. Söz konusu ritmik ögeler çeşitlilik bakımından sınırlıdır. Yerel müzik sermayesinin ölçü ve ritim bakımından zengin olduğu düşünüldüğünde bu durum düşündürücüdür.

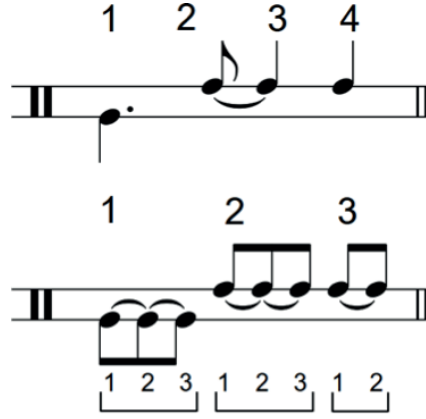
Tablo 21. Bağlayıcı ritmik öge

Tür	%
Bağlayıcı ritim yok	55.1
Bağlayıcı ritim var	44.9

Bağlayıcı bir ritmik kalıbının olduğu düşünülen şarkıların %66.4'ünde aynı ritmik öge (Şekil 7) göze çarpar. Aşağıda 4 vuruşlu ve 2'şerli ölçüde (4/4'lük ölçü) yazılan ritmik ögeye nadiren de olsa 2 vuruşlu ölçülerde rastlamak mümkündür. 2/4'lük bir ölçüde aynı ritmik ögenin yazılışı ve bu ritmik ögenin çeşitlenme şekilleri (şarkılarda rastlanan biçimleriyle) şöyledir:



Şekil 7. Şarkılarda en sık görülen bağlayıcı ritim ögesi.



Şekil 9. Dört vuruşlu ikişerli ve üç vuruşlu aksak ölçü ilişkisi



Şekil 8. Baskın ritmik ögenin 2 vuruşlu hali ve çeşitleri

Bu şekilde bakıldığında -ki söz konusu şarkıların transkripsiyonu yapıldığında da aynı ölçü sayılarının kullanılması kaçınılmazdır- herhangi bir Türk müziği usulü ile tam olarak örtüşmeyen bir ritmik öge karşımıza çıkmaktadır. Bu durum, dizisel ve çalgısal, yerel müzik sermayesi ile olan ilişkiden daha geniş bir alanla (müzik kültürü ile) olan etkileşimi ifade eder. Yer yer melfuf ritmi olarak da adlandırılan bu baskın ritmik ögeye (Kanat, 2020, s. 21) tüm bir Akdeniz coğrafyasında, özellikle Kuzey

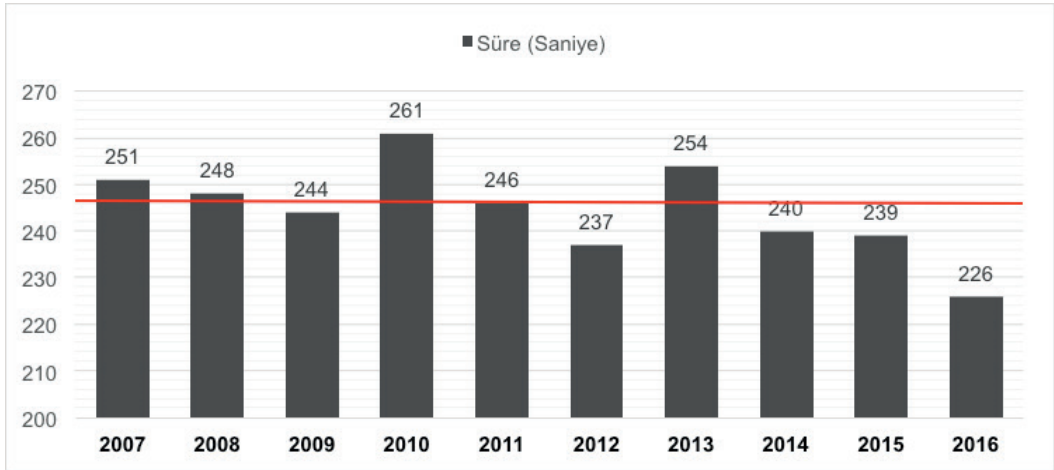
Afrika, İspanya, Orta Doğu, Türkiye ve Yunanistan'da rastlamak mümkündür. Ritmik kalıp yakından incelendiğinde, Şekil 6'daki 4 vuruşlu 2'şerli ölçünün aslında 3 vuruşlu aksak bir yapı üzerinde de şekillendiği görülebilir:

8/8'lik bu aksak yapı Türk müziğindeki düyek ya da müsemmen ile de doğrudan eşleşmez. Müsemmen usûlü benzer gibi gözükse de oradaki 2'şerli bölütler ortada yer almaktadır. Diğer yandan, bir ritmik ögenin çok sayıda şarkıya baştan başa hâkim olması, bu ögenin kullanımıyla ilgili ciddi bir eğilimin ortaya çıkması için daha fazla örneğe ya da referansa işaret etmek gerekebilir. Öyle ki, 2003 yılında Eurovision Şarkı Yarışması'nda Türkiye'yi temsil eden ve birinci olan Sertab Erener'in Every Way That I Can adlı şarkısında da aynı ritmik ögenin bağlayıcı, baskın bir rolü olması ilginçtir. Dahası, bundan iki yıl sonra aynı yarışmada yine birinci olan, Yunan

şarkıcı Helena Papparizou'nun My Number One adlı şarkısı, 2009'da Türkiye adına yarışmaya katılan Hadise'nin Düm Tek Tek adlı şarkısı (4. olmuştur) da bu bağlayıcı ritmik ögenin ürünüdür. Söz konusu liste daha eski ya da yeni birçok şarkıya içine alacak şekilde genişletilebilir. Özellikle Avrupa merkezli popüler müzik endüstrisinde oldukça göz önünde olan böylesi bir yarışmada 2 yıl arayla birinci olan şarkıların aynı ritmik öğeler üzerinden şekillenmesi, Türkiye'deki eğilimin de bu yönde yoğunlaşmasını sağlamış olabilir.

Süre

Şarkı süreleri, başka bir deyişle, ürünün hangi zaman sınıırı/boyutu içerisinde tasarlanıp sunulduğunun anlaşılması ve endüstri içerisindeki bu eğilimin ne olduğunu görmek bakımından önemlidir. Genel süre ortalaması 245 saniye, yani yaklaşık 4 dakika olarak tespit edilmiştir.



Grafik 1. Süre (Yıllara göre dağılım)

Grafik 1'de şarkı sürelerinin yıllara göre dağılımları gösterilmiştir. Ortalama şarkı süresi olan 245 saniye seviyesi ise kırmızı çizgi ile belirtilmiştir. 2010 ve 2013 yıllarındaki sıçramalar dışında,

genel olarak şarkı sürelerinde azalma olduğu düşünülmektedir. Öyle ki, 2013 yılı dışarıda bırakıldığında, 2011'den sonraki şarkıların süre ortalamaları genel ortalamasının altında kalmıştır.

Eşlik Yapısı

Bu sorgu başlığı altında, şarkıların eşlik partileri işlenmiş ve buradaki doku özellikleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Dikey, başka bir deyişle armonik eşliğin baskın çıkması şaşırtıcı değildir. Diğer yandan, herhangi bir sistem ya da gelenek gözetilmeksizin yatay (kontrpuan ya da herhangi bir kontra ezgi vb.) üslupla karşılaşılmaması da aynı şekilde olağan karşılanmıştır. Buna bağlı olarak örnekleme karma bir çoksesli doku da gözlenmemiştir.

Tablo 22. Eşlik yapısı

Tür	%
Dikey	71.4
Yatay	0
Koşut	28.6
Karma	0

Yukarıdaki tabloda göze çarpan bulgu, koşut olarak belirlenen seçeneğin %28.6 oranında tespit edilmiş olmasıdır. Koşut eşlik, herhangi bir akor ya da kontra ezgi barındırmayan; büyük çoğunlukla ana vokaldeki (ya da solo çalgıdaki) ezgiyi sekizli aralıkla (genellikle bas hareketleriyle) takip eden eşlik yapısını tanımlamak için kullanılmıştır. Bu durum, böylesi şarkılarda herhangi bir çoksesli dokuya rastlanmaması açısından ilgi çekicidir. Ayrıca, eşlik yapısının koşut olduğu şarkılar, daha önce tempo başlığında “yüksek tempolu” şeklinde sınıflandırılmış olan, dans karakteri ve enerjisi yüksek şarkılardır. Bu şarkıların bir diğer özelliği, tamamının eşlik çalgılarının elektronik olmasıdır.

Tartışma ve Sonuç

Müziksel analizler sonucu ortaya çıkan sıklıklar/yoğunluklar birtakım eğilimlere işaret eder. Söz konusu eğilimleri meydana getiren müziksel malzeme içindeki çeşitlilik ise sınırlı bulunmuştur. Buna karşın yerel ya da küresel, benzer müziksel malzemeler üzerinde yoğunlaşan üretimin aslında endüstriyel birtakım ölçütler üzerinden şekillendiği kanısı oldukça güçlenmiştir. Söz konusu öğeleri, müzik semiyolojisi literatüründen aşına olunan “özgün” birtakım referanslarla eşleştirmek ise güçtür. Başka bir deyişle, referanslar iç içe geçmiş, benzerlikler artmış ve sınırlı bir müziksel malzeme üzerinde yoğunlaşan eğilimler anlama dair çıkarımlar yapmayı hayli zorlaştırmıştır.

Sözü edilen eğilimler şu şekilde sıralanabilir:

- Dizisel özellikler ve baskın diziler;
- Bağlayıcı ritmik öğeler;
- Çoksesli doku ve minör baskınlık;
- Temel ve yardımcı biçim öğeleri arasındaki ilişki;

Modal yapının şarkılar içerisinde oldukça baskın olduğu daha önce belirtilmişti. Frigyen moduna ya da Kürdî makamı dizisine benzeyen bu dizilerin oluşturduğu ezgiler ise çoğunlukla inici karakterdedi. Genellikle 4'lü bölgesinden hareketle eksen sesine dönen ve o bölgedeki döngüsel hareketini eksen çekirdeği üzerinde gerçekleştiren bu baskın eğilim iki şekilde yorumlanmıştır:

- Yürüyücü perdelerde inici bir seyirle

kurgulanan ezgi tipi, durucu bölgeyi ve duruculuk, rahatlama, sonuca ulaşma, tamamlanma anlamını da pekiştirici bir roledir.

- Çözülme, rahatlama, durma gibi etkilerin sık yaşanması ya da duyurulması akılda kalıcılığı ve fark edilirliliği artırır.

Frigyen ya da kürdî tipli modal kullanımlardaki sıklığın coğrafî/kültürel temelleri de göz ardı edilmemelidir. Bu gibi modal kullanımlar İspanya'dan Orta Doğu coğrafyası, hatta, tüm bir Akdeniz müzik dünyasında yaygındır (Manuel, 2010, s. 72). Dahası, Türkiye'deki popüler müzik üretimleri üzerine yapılan çeşitli araştırmalar da bu modal tipin çoğunlukta olduğu göstermiştir (Karahasanoğlu, 2016, s. 65).

Çokça atlamalı hareketler yapan, hatta tonal sistemin sağladığı olanaklar neticesinde daha uzak tonlara ve müzik düşüncelerine (temalara) gitmeye elverişli olan müzikler de çoğu kez benzer eğilimler üzerinden şekillenebilir. Ancak, sürekli soru cümleleriyle devam eden ve çoğu kez tam bir çözülme, karara varma yapmadan bir başka düşünceye (temaya) geçen bir müzik, aynı rahatlama işlemini daha kısa ve yoğun şekilde, sürekli veren bir müziğin yanında “dezavantajlı” olacaktır. Başka bir deyişle, biçim (boyut) uzadıkça, anlatılan öykü de uzayacak (kurgu karmaşıklaşacak), çözülme, durma, rahatlama noktaları arasındaki mesafe de artacaktır. Bu sebeple, hele ki endüstriyel şartların belirleyici olduğu alanlarda üretilen müziğin bahsi geçen “rahatlatıcı” unsurları duyurmak için çok fazla vakti olmayacaktır. Bu aşamada “süre” başlıklı sıklık analizinden elde edilen bulguları hatırlatmakta fayda

vardır. Son üç yılın ortalama şarkı süreleri genel ortalamanın altında kalmıştır.

Tam bu noktada, sözü geçen rahatlama, çözülme, durma vb. işlevleri üstlenen müzik öğelerinden bahsetmek ve söz konusu işleyişi açıklamak yerinde olacaktır. Ortak Uygulamadan⁸ günümüze, ton merkezli, dizisel, doğrusal ve kaçınılmaz olarak süreklilik içeren salt-müziksel malzeme içerik olarak değişse de işlevsel anlamda büyük bir değişim göstermemiş olabilir. Öyle ki, 20. yüzyıldaki modern ya da post-modern birtakım müzik çalışmaları dışarıda bırakıldığında (ki Ortak Uygulamanın etkileri o zamanlarda da devam etmiştir), Ortak Uygulama ile günümüz endüstriyel müzik üretimini tarihsel olarak ayıran bir engel yoktur. Bu durum içerik, malzeme ve kurgu için de yer yer böyledir. Zira müzik aynı “doğrusal” eğilimini devam ettirmektedir.

Müzikte doğrusallık, toplumbilimsel müzik yorumlarının da odağında olan konuların başında gelir. Müzik teorisi literatüründe “süreklilik” olarak ele alınan kavram, müziğin başlıca işleyiş şeklidir. Öyle ki, müzik, zamanı kullanan (malzeme edinen) bir sanattır; başı ve sonu temsil eden iki zamansal nokta, “an” arasında kalan seslerin ve sessizliğin kompoze edilmesidir. Michel Serres müziği “zamanın akışı karşısında diyalektik bir duruş” olarak tanımlamıştır (Attali, 2017, s. 18). Ancak, söz konusu “diyalektik duruş” bazı durumlarda “illüzyona” dönüşebilir. Bu durum, zamanı (ve zamanın kullanımını) müzik açısından önemli bir silaha dönüştürdüğü

8 Kısaca Avrupa çoksesli müziğinin Geç-Rönesans, Barok, Klasik ve Romantik dönemlerini (yaklaşık 1650-1900) tanımlamak üzere kullanılan Common Practice ifadesinin doğrudan çevirisidir.

gibi “unutturucu” ve “hatırlatıcı” öğeler, bestecinin elinde, dinleyicinin hafızası ile oynayan ya da dinleyicinin hafızasına oynayan birer araç olarak kuvvetlenebilir

Örneklemede karşılaşılan biçim ve yardımcı biçimlere daha önceki bölümlerde değinilmişti ve AB (kıta+nakarat) yapısının hâkim biçimsel kurgu olduğu vurgulanmıştı. Ancak, bu çalışmada elde edilen biçimle ilgili bulgular şu saptamanın doğmasına yol açmıştır: Kıta+Nakarat düzeni Türkiye’deki popüler müziklerin yabancı olduğu bir yapı değildir; fakat nakarat-önü gibi bir yardımcı öge geçmiş müziklerde de bu denli sık ve işlevsel kullanılmış mıdır? Mevcut örneğin 2007-2017 arasında oluşu ve geçmişe yönelik (en azından Türkiye için) bu gibi bir araştırma verisinin olmayışı, sorunun cevaplanmasını bu aşamada mümkün kılmaya da söz konusu yardımcı biçim ögesinin (nakarat-önü) AB formu içerisinde kendisine yer bulması, “doğrusallığın” güçlenmesi ve aynı oranda öyküleşmenin artması anlamına gelebilir. Nakaratlar en yüksek enerjiyi, en baskın ve akılda kalıcı ritmik yapıyı ve ezgileri saklayan bölmelerdir. Onları hazırlayan, bu hazırlama süresince gerilimin artmasını sağlayan ve “kavuşma, çözülme, rahatlama” noktalarının daha güçlü yaşanmasına olanak veren bu gibi yardımcı öğeler yukarıdaki şekilde “germe/gerilme” olarak genelleştirilen meraklandırıcı, bekletici, hazırlayıcı ya da çağırıcı olarak tanımlanabilecek işlevleri yerine getirerek aslında “gergin/rahatsız” bir bölge yaratmakta ve nakaratın gelişiyile beraber ortaya çıkan “rahatlamanın” kıymetini artırmaktadırlar.

Örneklemedeki şarkıların biçim özellikleri içerisinde en zayıf oldukları konu da

“uzaklaşma” etkisidir. Oysa, Ortak Uygulamanın biçim ve armonisi 20. yüzyılın popüler müzikleri için de temel malzemedir. Halk müziklerinin kıta ya da kıta-nakarata düzeni üzerinden giden genel yapısı Ortak Uygulama boyunca uzamalar, iç içe geçişler, köprüler ve diğer yardımcı kesitler yoluyla daha karmaşık bir yapıya bürünür. Ayrıca, herhangi bir tematik kurgu (örneğin sonat allegro formu) içerdiği geliştirme bölmeleriyle yapıyı daha da karmaşıktırıştır. Benzer uygulamalar, “geliştirme” düşüncesiyle her zaman örtüşmese de kıta-nakarata düzenine eklenen orta bölmelerle 20. yüzyılın popüler türlerine de yansımıştır. Dahası, giriş ve kuyruk kesitleri ve biraz önce üstünde durulan nakarat-önü öğeleri gibi yardımcı biçim öğelerinin köklerini de Ortak Uygulama içerisinde bulmak mümkündür. Bu aşamada vurgulanması gereken nokta, söz konusu öğelerin nitel ya da nicel, endüstriyel üründe aynı içerikte olamaması durumudur. Başka bir deyişle, armoni ya da biçim ustalığıyla “uzun-anlatı” üzerinden yapılan işçilik, tabii ki popüler müzik alanında çabuk üretilen, çokça üretilen ve aynı oranda tüketilen müzik endüstrisinde aynı içerikte olmayacaktır. Ancak, söz konusu olan doğrusallık olduğunda ve biçim öğeleri öyküleştirmeye elverişli bir biçimde kurgulandığında işlev (hazırlama, unutturma, çağırma, çözme, rahatlama vb.) yine aynı işlevdir.

Şarkılara hâkim çoksesli dokunun dikey olduğu ve bunun tonal akor ilişkilerini, daha doğrusu işlevsel armoniyi içermediğinden bahsedilmişti. Ayrıca, eksen çekirdeğiyle ilgili kısımda da benzer konular açıklanmış ve baskın olan türün minör olduğu, bu durumun tonal şarkılarda da aynı görüldüğü tespit

edilmişti. Söz konusu baskınlığın temel sebeplerinden biri elbette ki kullanılan modal dizilerin kendi yapılarından (aralıklarından) kaynaklanmaktadır. Diğer yandan minör eğilimin sosyal, kültürel ya da psikolojik açıdan herhangi bir durumu ifade etmediği konusu düşündürücüdür.

Bunların yanı sıra, minör ya da majör karakterdeki bir müziğin dinleyici nazarında hangi duyguları uyandırdığı da tartışmalı bir konudur. Ancak genel kanı müziksel deneyimleri ya da bilgilerinden bağımsız olarak dinleyicilerin majör tonlarda pozitif, minörlerde ise negatif bir duygusal eğilimler gösterdiği yönündedir (Parncutt, 2014, s. 325). Yine de bu ölçüt tek başına yeterli olmayabilir. Hatta, tempo, majör ya da minör karakterden daha etkin bir rol üstlenebilir. Genel kabul, hızlı temponun olumlu, pozitif duygularla; ağır temponun ise negatif duygularla ilişkili olduğu yönündedir (Rigg, 1940, s. 566). Dolayısıyla hızlı çalınan bir minör müzik, yavaş çalınan bir majör müziğe oranla daha fazla pozitif düşünceler, duygular uyandırabilir. Başka bir deyişle, hızlı minörler de negatif göndermelerin dışında duygusal çağrışımlar yapabilir. Örneklemedeki hızlı şarkıların aynı zamanda minör olması bunun tipik bir göstergesidir.

Analizler neticesinde örneklemin genel olarak yerel müzik sermayesine sıklıkla başvurduğu; buradan edindiği öğeleri yeniden işlediği üzerinde yer yer durulmuştu. Bu noktada, söz konusu etkileri sıralayarak netleştirmek yerinde olacaktır:

- Dizisel/modal uygulamalar

- Vokal teknikleri (çoğunlukla süslemeler ve nağme bölgeleri)
- Bağlayıcı, belirgin ritmik kurgular

Diğer yandan, yerel müzik sermayesinin yanı sıra küresel müzik kültürünün ve endüstriyel eğilimlerinin de şarkılar üzerinde etkisi olması kaçınılmazdır. Popüler müziklerin küresel ölçekteki endüstriyel özellikleri; prodüksiyon ve promosyon şekilleri; toplumsal, ekonomik ve simgesel sermayelerinin neleri içerdiği elbette ki bambaşka bir konudur. Ancak, incelenen örneklemin birtakım konularda dünya ölçeğindeki bazı eğilimlerden etkilendiği görülmüştür.

Müziksel analizler üzerinden elde edilen tüm bulgu ve yorumlar, Türkiye’deki popüler müzik üretiminin öncelikli olarak yerel, kısmen de küresel eğilimler üzerinden şekillendiği yönündedir. Bu eğilimlerin endüstriyel ilişkiler ve beklentiler bağlamında “tipik” olanın yeniden üretimine yol açtığı, bunun da tür, içerik, besteci, şarkıcı, tempo, mod, ton, orkestra vb. etkenlere bakılmaksızın önemli bir “benzeşme, aynılaşma” sonucunu doğurduğu görülmüştür.

Kaynakça

- Attali, J. (2017). Gürültüden müziğe. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Büyüköztürk, Ş. vd. (2014). Bilimsel araştırma yöntemleri, Pegem Akademi, Ankara.
- Ekiz, D. (2013). Bilimsel araştırma yöntemleri, Anı Yayıncılık, Ankara.
- İlerici, K. (1981). Bestecilik bakımından Türk müziği ve armonisi. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Kanat, E. (2020). Kültürel Etkileşim Örneği Olarak Melfûf Usulü ve Stüdyo Kayıtlarında Çalışması. Ahenk Müzikoloji Dergisi. Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1179104>
- Kantemiroğlu, D. (2001). Kitabı 'ilmi'l-musiki 'ala vechi'l-hurufat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karahasanoğlu, S. (2016). Cultural and Historical Unity in Mediterranean Music. Humanities and Social Sciences Review, 61-65. ISSN:2165-6258 :: 05(02):61-66
- Kutluğ, Y. F. (2000). Türk musikisinde makamlar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Manuel, P. (1989). Modal Harmony in Andalusian Eastern European and Turkish Syncretic Musics. Yearbook of Traditional Music (21), 70-94. Erişim: <https://www.jstor.org/stable/767769?origin=JSTOR-pdf&seq=1>
- Orhunbilge, N. (1997). Örnekleme yöntemleri ve hipotez testleri, Avcıol Basım Yayın, İstanbul.
- Özkan, İ. H. (1994). Türk musikisi nazariyatı ve usulleri. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Parncutt, R. (2014). The emotional connotations of major versus minor tonality: One or more origins? *Musicae Scientiae*18(3), 325. doi:10.1177/1029864914542842
- Rigg, M. G. (1940). Speed as a determiner of musical mood. *Journal of Experimental Psychology*27(5), 566-571.
- Schreuder, H. T., Gregoire, T. G., & Weyer, J. P. (2001) For What Applications can Probability and Non-Probability Sampling be Used?, *Environmental Monitoring and Assessment*, 66 (3), s. 281-291.
- Teddlie, C., & Yu, F. (2007) Mixed Method Sampling: A Typology With Examples, *Journal of Mixed Methods Research*, 1 (7), s. 77-100.

Musical trends of Turkish popular music between 2007-2017

Extended Abstract

The first two decades of the twenty-first century were a period in which the music industry and popular music trends underwent significant changes. At the beginning of these stand the spread of broadband Internet technology and the emergence of new mass media. However technological innovations were not limited to the Internet; the means of music production, promotion and consumption tools have also changed drastically. One of the most important events is widespread of use of these production and promotion tools. For instance, the use of personal computers with increased processing power has become available and some hardware, which was quite expensive in the past, has begun to be simulated through software technology. Thus, as in many other fields, new production activities have emerged in the field of popular music. This situation may have led to the formation of some major trends. This study aims to identify these trends in the Turkish popular music scale.

This study is based on a sample size of 400 Turkish popular music songs produced between 2007 and 2017. The most important inclusion criteria in determining the sample is popularity. We consider the songs in the TOP Lists provided by MÜ-YAP and prepared by MÜ-YAP in a total of 10 categories as the population of the research, since these lists show the most consumed songs in different media and different formats (CD sales, online rentals, downloads, etc.). It consists of all the songs on the TOP Charts in 10 years. Accordingly, the universe of the project consists of 1542 units in different MÜ-YAP TOP Lists. The songs were analyzed with regard to their basic musical elements such as rhythmic patterns, scales, modes, makams, tempo, tonality, etc. Our aim is to reach the frequencies of these elements through such an analysis and to appoint which trends have shaped the Turkish popular songs in these years.

The results of the analyses are given under 19 subtitles. Some ratios in the frequency tables given in these subtitles are remarkable. For example, the Phrygian is the most frequently used mode, with 40% of all modal songs; the descending melodic contour is dominant in 64% of the songs; 92% of the tonic chords are minor triads; Hicâz has been the most common makam; no modulation was found in 91% of the songs; within 10 years, the average length of the songs decreased from 251 seconds to 226.

As a conclusion it can be stated that Turkish popular music trends have two sources: local musical materials and global/industrial effects. Musical elements such as rhythmic patterns, modes or makams mostly come from the local musical culture. We also observed that such local reflections are gathered under 4 categories: modes/makams, vocal techniques and ornaments, instruments and instrumental techniques and rhythmic patterns. On the other hand, global effects have often been found to be effective on the formal structures of the songs. Some industrial standards of mixing and mastering such as dynamic ranges, loudness levels, etc. have also been observed as global effects.

Keywords

industrial tendencies in music, popular music studies, musical analysis, music industry

Analysis of research on active music teaching at primary education: The case of Russia

Marina Viktorovna Pereverzeva¹

Natalia Ivanovna Anufrieva¹

Anna Iosifovna Shcherbakova²

Elena Olegovna Kuznetsova³

Alena Anatolyevna Zharkova⁴

¹Russian State Social University, Moscow, Russia

²Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke, Moscow, Russia

³Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russia

⁴Moscow State Institute of Culture, Moscow, Russia

DOI 10.12975/rastmd.2021922 Submitted June 30, 2021 Accepted Sept 19, 2021

Abstract

The purpose of the study is to determine the degree to which active teaching methods influence the music education of modern children based on theoretical background and empirical and experimental studies at Russian experiences. In this study, document analysis technique, one of the qualitative research techniques, was used (citations). Research on active music education were determined and examined. Within the scope of this research, articles and books related to active music education were selected. These articles were analyzed thematically and reported. When the articles about active music education were examined, they were discussed under two thematic titles. These; Using Methods on Active Music Teaching and Implementation of Active Music Teaching at Class, Game-based Instruction at Active Music Teaching, Assessment of Music Lesson. As a results of study; due to the age and the features of information perception, modern children master music better if one develops the skill of problem statement, finding the ways of solving the problem and its actual solution, when the student is an active participant in the education process, turning from an object of influence into a subject of the learning and creative activity. During experimental work, the authors identify the effect from applying specially developed and described in the article active methods and forms of working with children during music lessons. The results of the experiment prove that active methods of teaching music form a positive learning motivation, increase cognitive activity in students, promote independent study and the understanding of large amounts of educational information, foster heuristic abilities and unconventional thinking as well as universal learning and creative skills and abilities.

Keywords

music education, problems of teaching modern children, activation of cognitive activity, learning and creative activity.

Introduction

In the era of globalization, informatization and electronic-digital forms of communication, a person's intelligent and value-based attitude to reality gives way to superficial exchange of information and pragmatic use of tech-

nology. The creative manifestations of the personality are being increasingly absorbed by the mass consciousness and the collective mind. Currently, there is a decrease in active social communication and cognitive initiative in the children's environment, caused

by pragmatic approaches to life, deformation of interpersonal relationships and consumerism in setting life goals. The problem of the constant growth of the information environment around a person and the isolation into the world of virtual communication causes a change in the algorithm for processing and filtering information and often comes down to a demonstration of nihilism and a lack of desire to take initiative (Shoniya, 2017).

Researchers emphasize the problem of insufficient development of creative skills and a creative attitude to the world in modern children, the skills that allow the children to see the beauty in works of art and the environment as well as improve the world around them. Lysykh and Pak (2012) and N.T. Shoniya (2017) note the superficial perception of a large number of information facts without further analysis and application to fundamental life processes. The child becomes a “hostage” of the virtual space and, instead of development, receives an adaptive adjustment to the multi-channel information field (Erosh, 2011).

Subtitle: Effective Teaching Music

To solve these problems, one needs to search for resources that will help one to balance modern contradictions in the field of informatization and the child’s personal development. In view of this, we can highlight the positive effect of using active methods of teaching music which are described in serious academic developments by Blednykh (2014), Vakhrusheva (2008), Erosh (2011), Kalinina (2003), Morozova and Pereverzeva (2019), Ostapenko (2020), Shlykova (2016), Pereverzeva et al. (2020a) and many others. However, the degree of

influence and impact of active methods of teaching music on the development of children, tested in practice, have not been covered in the academic literature, and have not been studied from the perspective of the problems of the children’s insufficient cognitive activity development, heuristic thinking and creative skills in general necessary for a person’s productive life.

Music teaching is characterized by using certain forms, methods and techniques of creative teaching and development in music lessons (Bezborodova, 2018; Erosh, 2011; Morozova, 2017; Toropova, 2016). Among the innovative methods and forms, active teaching methods stand out as the most efficient at this stage of the education system development around the world. Modern pedagogical technologies contain a wide range of methods, means and forms of working with students aimed at the comprehensive development of every child’s personality. These technologies include:

- development training;
- research-based teaching methods;
- learning through lectures and seminars;
- problem-based learning;
- project-based learning methods;
- gaming or game technologies;
- a “portfolio” system of innovative assessment;
- multilevel training;

- the method of “debates” or “battles”;
- learning in cooperation;
- case-based method or the method of specific situations;
- collective training system;
- the technology of block-modular learning;
- information and communication technologies;
- project activities;
- workshop technology and others (Kalinina, 2003; Morozova & Pereverzeva, 2019; Rigina, 1982).

According to Shlykova (2016, p. 94), “modern methodological approaches are based on teacher-student interaction at the level of co-creativity; playful entry into the atmosphere of the lesson; familiarizing the whole class with musical activity, considering the individual characteristics of each student”. However, due to the novelty, active methods require practical testing and assessment of the actual efficiency of impact on children. For this purpose, experimental work has been carried out, the results of which are presented below.

The hypothesis of the study is that active methods of teaching music, in addition to influencing the comprehensive and harmonious development of the child, have an additional effect on the child’s cognitive activity and initiative, form a positive learning motivation, stimulate independent activity, foster heuristic

abilities and unconventional thinking. Music evokes an emotional response in a person, and therefore, like no other art, contributes to the development of universal educational and creative skills, so the familiarization with music seems to be one of the most efficient ways of forming a creative attitude to the world among representatives of the information society.

Methods

Design of Study

One of the most important topics in music education is how to do active music education. A lot of research has been done on this subject in Russia (Sergeeva, 2013; Toropova, 2016; Khutorskoi, 2005; Bezborodova, 2018). In this study, it is aimed to make a descriptive analysis of the researches on active music teaching. In this respect, the problem of this research is that in modern education, the time frame for learning music is narrowing, requiring today’s students to acquire knowledge in a short time. In addition, over the past 1.5 years, there has been a forced need to participate more in distance learning. This requires teachers, on the one hand, to improve the teaching methodology and, on the other, find approaches to increase the effectiveness of the development of cognitive initiative in schoolchildren, as well as their non-standard thinking and independence in educational and creative activities.

Research Model

The research methods included theoretical analysis and methodological development of forms of working with children during music lessons, testing, experimental work on the use of active teaching methods, followed by a qualita-

tive and quantitative assessment of work results. In this study, document analysis technique, one of the qualitative research techniques, was used (Erosh, 2011; Ostapenko, 2020). Research on active music education were determined and examined (Morozova, 2017; Pereverzeva, et al., 2020a; 2020b).

Documents/Sampling

Within the scope of this research, 13 articles and 7 books were selected in the search made with the keyword “active music teaching”. These sources were analyzed thematically and reported.

Results

Theme 1. Using Methods on Active Music Teaching

Testing children before and after the experiment makes it possible to objectively assess the degree of influence of active methods on the musical development of children.

Through theoretical analysis, we identified innovative pedagogical technologies that corresponded to the principles of active teaching methods:

- The technology of development education is a problem-based presentation of educational material which partially determines the students’ search or independent project research (Vakhrusheva, 2008);
- Technology for the development of critical thinking - a clash of students’ life ideas with scientific facts (Nevzорова & Semenov, 2020);
- Information computer technologies - the creative plan should contain

problems or tasks that require computer technology to solve them, the use of ready-made digital educational resources (Sergeeva, 2013);

- The technology of individual-personal and practical-activity approaches - the students’ creative work, the ability to correct the work through self-control and self-assessment (Erosh, 2011);
- Technologies of scientific and philosophical approaches - hermeneutics, semiotics and semantics (Aksenova et al., 2020) as well as interdisciplinary and polyartistic approaches (Pereverzeva et al., 2020b).

That is why one prioritizes active teaching methods in modern pedagogy. According to the classification of active learning methods by Blednykh (2014), Vakhrusheva (2008), Ostapenko (2020), Khutorskoi (2005) and others, there are non-imitation and imitation (non-game-based and game-based) methods (Pereverzeva et al., 2020a). Among these methods, the most efficient in their application in music lessons in elementary school are the review and problem-based conversations (classes during the academic year), field classes with thematic discussion (attending a concert, festival, museum, etc.), competitions and music quizzes. The most relevant to the cognitive interests of children of primary school age are game-based (roleplaying, business, plot-roleplaying and intellectual games, game design, mini-contests) and imitation-game-based (discussion of options, holding a seminar, presentation lessons, concert lessons, quizzes, rehearsal lessons, performance lessons) teaching methods. Based on common approach-

hes, we have developed active methods of teaching music to children in primary schools.

As research shows, a person remembers only 10% of the read information that he reads, 20% of the heard information, 30% of the seen information, 50-70% of the information received when participating in group discussions, 80% of information received when solving problems on one's own and formulating conclusions and 90% of the information received with direct participation in educational and creative activities, including the independent statement of problems, and the search for solutions, and the formulation of conclusions (Lysykh & Pak, 2012; Nevzorova & Semenov, 2020; Shoniya, 2017). These data were considered in the development of innovative musical and pedagogical technologies which include: role-playing games, brainstorming, the method of associations, project activities, vocal-instrumental and dance improvisations, methods of active listening to music, field trip lessons, lessons-games, conversation lessons, competition lessons, discussion lessons, etc.

Theme 2. Implementation of Active Music Teaching at Class

Experimental work on the use of active teaching methods for children in music lessons consisted of three stages: the diagnostic stage which included the assessment of the level of training and residual knowledge of children about music as an art form (testing and survey) as well as the level of development of musical abilities and skills (method of problem-creative tasks); the formative stage when active teaching methods were actually used in music lessons; and the control stage when we evaluated

the efficiency of the applied methods. The experiment involved 126 students in years one through three of a general education school in Moscow. Diagnostics showed that most children reached a low level of general musical development, a little fewer were at the average level and very few had a high level of general musical development. The results obtained made it possible to assert the need to introduce active teaching methods for children of primary school age in music lessons as the most efficient in the formation of general musical culture and aesthetic taste, basic knowledge of music, the development of musical abilities, and most importantly - fostering the love for music as the most important in every person's life kind of art.

Active methods of teaching music to children include interactive ones. Innovative forms of work during music lessons developed based on interactive teaching methods now include "A polyphonic minute", "The harmony of signs", "Graphic visualization", "Voice acting" and others. We will give examples of the content component, the subject result and the metasubject result of using these forms of work in music lessons (Pereverzeva et al., 2020a).

Active teaching methods were used at all stages of the lesson - when presenting and reviewing new material, revising what was learned in the previous lesson and even when checking homework but the methods have a special effect when organizing students' independent work on a new topic and reviewing the material. Here are some examples of specific problems that were used when working with participants in the experimental group of schoolchildren (Sergeeva, 2013).

When studying the topic “Symphony Orchestra”, the students performed the task “Quiz” to identify musical instruments by sound. After the material was explained - the topic and the names of the instruments - the students listened to the sound of the instruments in the recording and then guessed which instrument had sounded, according to the video recordings of fragments of the musicians’ performances played back without sound (Toropova, 2016).

To engage the attention and increase the interest, the schoolchildren were allowed to play the instruments that were in the classroom - these were the piano, guitar, accordion, flute, drum, rattles and bells. The method of reviewing the material was the task “Business cards”, in which, as a homework assignment, the children independently made brief descriptions of musical instruments with photographs on small-format cards (Vakhrusheva, 2008).

Active teaching methods were also used

when presenting new material. Thus, the method of problem-based presentation was used in the classroom for the most complex topics related to musical genres, musical expressive means and modern music styles (Khutorskoi, 2005).

Theme 3. Game-based Instruction at Active Music Teaching

Solving the crossword puzzle became the basis of the lesson on “Genres of vocal music” (figure 1). First, the children were shown a presentation that included the main material on the topic: the names and main characteristics of vocal genres (song, sentimental ballad, folk couplets, aria, duet, cantata, oratorio, etc.), accompanied by illustrations (photographs and video clips of musicians’ performances). To review the material, the schoolchildren, divided into two groups, developed crosswords using cards with definitions and descriptions of vocal genres, and then the groups exchanged crosswords and solved them (Pereverzeva et al., 2020b).



Figure 1. Solving the crossword puzzle

The topic “Genres of instrumental music” was presented in the form of an adventure game: schoolchildren watched a short film (20-25 min.) about the music of different nations and the dances of European countries - minuet, waltz, tango, gigue, polonaise, etc. Each dance was performed in national costumes, the musicians played mostly on folk instruments, videos were recorded in different countries - all this was incredibly fascinating and delightful for the children. After such an “adventure”, the students enjoyed doing their home assignment “Info-Carousel”: each of the children made a rotating round table from a large piece of cardboard (like in the TV game show “What? Where?

When?”) with many sectors which contained the names of dance genres of different nations. Students had to remember the country of origin for each dance and a description of its main characteristics, and then rotate the table and determine the name of the dance, which they had to tell about. In the next lesson, a “blitz-quiz” was held - a game “What? Where? When?” dedicated to the dances of different nations, in which the pieces of a rotating table made by the students were used. This topic was continued by the study of other genres of instrumental music in the form of an independent work called “Expertise”, where the students carried out an “examination” of a particular genre (figure 2).

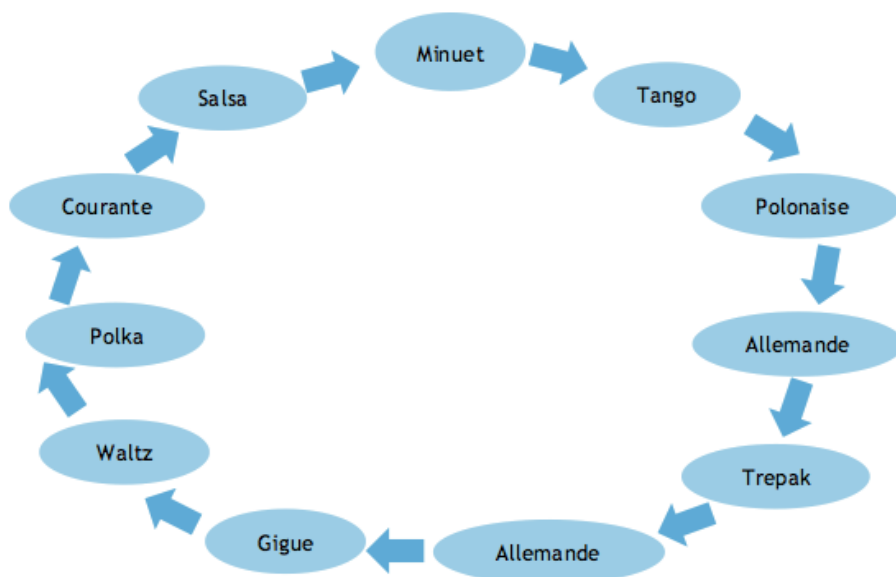


Figure 2. Genres of instrumental music

To review the studied material, one can use such active methods as thematic games “True or not?” (search for matching terms and definitions), “Plastic intonation” (movements to the music for different dances), “Verbal painting” (description of the music one listened to - one can choose only adjectives, verbs or nouns),

“What have I not forgotten?” (students retell the most memorable moments of the lesson using vivid figurative speech), “Applause” (students clap when the teacher correctly names an instrument or a particular notation sign), “Confusion” (students arrange cards with musical notes and their names, which are delibera-

tely placed incorrectly) and role-playing games such as “Wise Owl” (an expert is chosen among the children who asks the others questions on a new topic, the others answer, and the one who answers the best becomes the next expert), “Letter to oneself” (describing their impressions of the music the children listened to) and “Teacher and student switch places” (showing presentations prepared and evaluated by the students). Therefore, the topic “Program music” ended with the homework “Letter to myself”, in which each student described the impressions of the piece of program music the student had listened to and compared them with the student’s own experiences and feelings. The most interesting were the “letters” which described the impressions from the plays of the cycle “The Carnival of the Animals” by C. Saint- Saëns and “Pictures

at an Exhibition” by M.P. Mussorgsky.

At the lesson devoted to musical expressive means, the participants of the experimental group played out the problem situation “If I were a composer” and designed musical images based on already mastered expressive means and performing techniques. Thus, the children were asked to choose several paintings by artists and suggest how they could “provide a score” for the images - what kind of music the children would write as composers. When studying the topic “Fantastic images by A.S. Pushkin, images in Russian music”, schoolchildren solved a similar problem situation even before getting acquainted with musical works - the children assumed how Pushkin’s fairy tale characters would be embodied in music (figure 4).



Figure 4. Children images on the topic “Fantastic images by A.S. Pushkin, images in Russian music”

However, before mastering expressive means, the students got acquainted with the means through auditory analysis and the task “Find an analogy”: the students listened to plays from the “Children’s Album” by P.I. Tchaikovsky and selected an appropriate description of the nature of the music, for example, when playing “The Sick Doll”, students chose a card with the following description: “A sad

piece with a touching melody in which sounds similar to groans and pleading are heard” (figure 5). “Morning Prayer” was characterized as “a piece expressing a sense of peace, reverence and spiritual harmony. The melody is dominated by smooth melodious intonations, the rhythm is even, the tempo is moderate.” “Winter Morning” corresponded to the description “ghostly enlightened music

depicting a foggy frosty morning.” All this develops a sensitive ear for music, imagination and musical-analytical and associative thinking.



Figure 5. The task “Find an analogy”

The game “Music Quiz” was also held: when performing works known to students, tempo, register, mode, dynamic shades, etc. were deliberately changed so that it was difficult for schoolchildren to recognize the compositions (figure 6). However, the very expectation of the game and the feeling of competition incredibly motivated and interested children in studying the educational re-

pertoire included in the program of the “Music” subject. The technique of activating the educational and creative work of the student leads to the development of analytical skills, musical abilities, memory and thinking in general: students learn to compare and contrast musical works, highlight the distinguishing features, independently systematize knowledge and apply knowledge in practice.



Figure 6. The game “Music Quiz”

Finally, the most efficient of the active methods of teaching music to children in primary school is the method of creating an artistic context that corresponds to the polyartistic approach to teaching different types of art and, at the same time, is personality- and practice-oriented. The factors that determine the efficiency of this method are the use of analytical abilities and methods of associative thinking, the search for analogies and connections between different types of art and going beyond music into other spheres of life. Thus, musical works be-

come clearer and closer to schoolchildren, get deeply into consciousness and become a part of their life. The creation of an artistic context can be a selection of works of music, painting, literature and architecture close in mood, image or content component, supplementing this range with one's creative projects: drawings, poems, impression-based compositions, presentations, etc. Let's give an example of pictorial analogies of the piano preludes by C. Debussy "La cathédrale engloutie" and "Feuilles mortes" found by schoolchildren (figure 7):

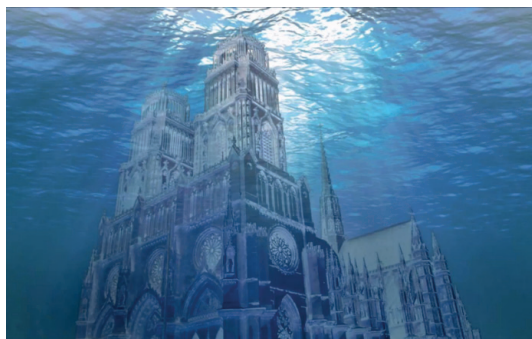


Figure 7. Pictorial analogies of the piano preludes by C. Debussy "La cathédrale engloutie" and "Feuilles mortes" found by schoolchildren

Theme 4. Assessment of Music Lesson

At the final stage of the experimental studies, to assess the efficiency of using active teaching methods during music lessons for children in primary school, a repeated assessment was carried out of the level of the children's possession of residual knowledge (knowledge of the studied children's songs, musical instruments and genres, means of musical expression, etc.), the level of development of musical abilities (repeat an unfamiliar melody after the teacher, determine the pitch of sounds and distinguish between major and minor), as well as the skill of auditory perception and the ability to emotionally experien-

ce and understand music (sing a song in a certain spirit, determine musical emotions from a sounding fragment, describe impressions in words from a piece of music). Schoolchildren learned all this in music lessons, and active teaching methods, lesson scripts, exercises and assignments were developed for all these components of general musical culture (Ostapenko, 2020).

The assessment of the level of the residual knowledge in children was carried out traditionally - using the method of interviewing schoolchildren on the topics covered which included test tasks on the studied works, musical instruments, vocal and instrumental genres, musical

expressive means, musical emotions and the relationship between music and other types of art. The test consisted of 30 questions and tasks. Testing took place both in the experimental and in the control groups of children in primary school to objectively assess the efficiency of the methods used in the process of teaching children from the first group (Rigina, 1982).

The results were predictable: the children from the experimental group coped with the test tasks much better than those from the control group. A high level of academic performance, a high level of knowledge of the studied topics and high and medium levels of development of musical abilities and mastery of the skills and abilities of musical activity achieved by the students of the experimental group in comparison with the control group proved the efficiency of specially developed methods used in music lessons in years one through three of general education schools. Moreover, other advantages were discovered during the use of active teaching methods (Morozova, Pereverzeva, 2019).

Active teaching methods made it possible to increase the interest of schoolchildren in the material being studied, take an active position of the “earner” of knowledge in the educational process as well as comprehensively and thoroughly investigate new topics by searching, analyzing and evaluating information. Moreover, active teaching methods help to achieve other, equally important goals and objectives of the educational process:

- the formation of positive learning motivation;

- increasing the cognitive activity of students;
- active involvement of students in the educational process;
- promotion of independent activity;
- development of thought processes - memory, thinking, logic;
- efficient assimilation of a large amount of educational information;
- development of creativity and unconventional thinking;
- development of the communicative and emotional spheres of the student’s personality;
- determination of conditions for the manifestation and development of the individual and personal capabilities of each student;
- development of skills for independent mental work;
- development of universal educational and creative skills and abilities.

Modern textbooks on music, as a rule, contain only certain forms of work with children based on active methods (Sergeeva, 2013; Suslova, 2015). The approach we proposed was based on their consistent application. Active teaching methods were smoothly included in all stages of the lesson. Thus, the emotional attitude at the beginning of the lesson provides motivation for learning activities; the creation of a problematic situation actualizes and fixes the difficulty

in educational activities; problematic dialogue allows one to identify the causes of the difficulty; interactive forms of classes, tables, presentations, whiteboards, problematic situations and project assignments help to determine the ways out of difficulties in educational activities; project-based, somewhat exploratory, research activity leads to the choice of ways to implement the project; group and pair work with educational materials, the fulfillment of training tasks determine the primary revision with talk-through; self-control and self-esteem accompany independent work with self-testing against a standard; working based on reminders and interactive materials ensures inclusion in the knowledge system and activates the revision and review; finally, the final self-examination and self-assessment of the student implement the reflection of educational activities in the lesson. A primary school graduate goes through all these stages and forms of educational activity thanks to the use of active teaching methods (Bezborodova, 2018).

Conclusion

As shown by the experimental studies, the use of the above methods and techniques contributed to the development of students' ability to formulate a problem, find ways to solve a problem and its solution. All this promoted a cognitive initiative, developed unconventional thinking and independence of children in their educational and creative activities. The student became an active participant in the learning process, turning from an object of influence into a subject of their own activity.

The significance of the research findings lies in the fact that active teaching met-

hods should be applied consistently due to changes in the ways modern children perceive information. In modern children, an intelligent and value-based human attitude to reality and a creative attitude to life give way to superficial information exchange and pragmatic use of technology.

Recommendations

The results of the research - specially developed and described in the article active methods and forms of working with children in music lessons - can be used in further studies related to the development of musical abilities (lateral hearing, rhythmic feeling, memory, and thinking).

More accurate results could be obtained from an empirical study of the impact of active methods of teaching music on an international scale and the use of large empirical data for analysis, however, these results allow us to speak about the efficiency of implementing the developed methods in practice.

A comparative analysis of the results of mastering certain skills and abilities of musical-creative activity using traditional (explanatory-illustrative) and game teaching methods considered in this work is also promising.

Active teaching methods that have proven their effectiveness should be included in textbooks for teaching music to children and implemented into practice. The most useful of them for young musicians should also be selected. Further research is required by the issues concerning the effectiveness of the use of active methods in teaching older children, the possibility of accelerating the

process of learning music through the use of games and problem-based tasks, and the mechanism of the impact of active methods on perception and cognition of musical images.

The limitations that we encountered in the research process were related to the introduction of game methods into the curriculum, as well as the material base. The main difficulties in the diagnostic process were in the selection of criteria and assessment of the level of development of musical abilities and skills as components of general musical culture. The criteria were chosen based on the development of children's song repertoire. However, modern schoolchildren are closer to the repertoire of mass music; therefore, it is advisable to develop new criteria based on new musical preferences and interests of modern children.

Acknowledgement: none

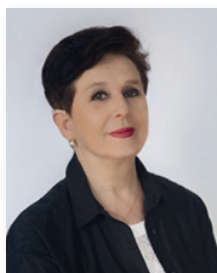
Conflict of interest: none

Biodata of Authors



Marina Viktorovna Pereverzeva, Dr

Interest of author: history of music of the 20th century, music theory of the 20th century, music of the United States, music of Canada, music of Europe, musical avant-garde, composition techniques of the 20th century, new musical forms, aleatorics, musical mobile, traditional music of the Native Americans **Scientific achievements:** 6 state grants for scientific and educational projects (Russia, Canada), 10 monographs and text-books, more than 170 published scientific articles, including 14 articles in Scopus and Web of Science bases **Scientific directions:** musical history and theory, contemporary composition, vanguard music, musical education, artificial intellect in musical composition and education **Affiliation:** Russian State Social University, Moscow, Russia **Email:** melissasea@mail.ru **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0003-4992-2738> **SCOPUS id:** <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57201882586> **Elibrary:** https://elibraryruauthoritem.sasp?authorid=923203&pubrole=100&show_refs=1&show_option=0 **Publons:** <https://publons.com/researcher/3912166/marina-pereverzeva/>



Natalia Ivanovna Anufrieva, Dr.

Interest of author: Theory and history of folk art culture and ethno-art education, technologies and methods of music education, Music performing arts, Management in cultural, art and educational institutions, Music performing schools and concepts, Theory, methodology and organization of social and cultural activities, Pedagogy of folk art creativity, Innovative musical and pedagogical technologies. **Affiliation:** Russian State Social University, Moscow, Russia **Email:** nata415485@mail.ru **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0003-4119-9805> **SCOPUS id:** <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=56584402900> **Elibrary:** https://elibrary.ru/author_items.asp?authorid=261417



Anna Iosifovna Shcherbakova, Dr

Interest of author: Has more than 280 publications, including monographs, textbooks, educational and scientific-methodical manuals, Creator and head of the scientific direction "Philosophy of Music and Music Education". 9 Ph.D. theses were defended under her supervision. Member of dissertation councils for pedagogical sciences **Affiliation:** Moscow State Institute of Music named after A. G. Schnittke, Moscow, Russia **Email:** rector@schnittke.ru **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0001-7371-7211> **Elibrary:** https://elibrary.ru/author_items.asp?authorid=485752 **SCOPUS id:** <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=56261037300>



Elena Olegovna Kuznetsova, PhD

Interest of author: Musical education, musical performance, theory and practice of musical and instrumental art **Affiliation:** Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russia **Email:** kuznetsova65@mail.ru **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0001-6301-8898> **SCOPUS id:** <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57216283756> **Elibrary:** https://elibrary.ru/author_items.asp?authorid=511579



Alena Anatolyevna Zharkova, Dr

Interest of author: A paradigm approach to development personality in the context of social and cultural activities, Technology for modeling cultural projects: structural-systems approach, Methodological approaches to personality development in the context of socio-cultural activities

Affiliation: Moscow State Institute of Culture, Moscow, Russia **Email:** elena-j@list.ru **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0001-7376-072X>

References

- Aksenova, S.S., Kruglova, M.G., Ovsyanikova, V.A., Pereverzeva, M.V., Smirnov, A.V. (2020). Musical hermeneutics, semantics, and semiotics. *Journal of Advanced Research in Dynamical and Control Systems*, 12(53), 779-784.
- Bezborodova, L.A. (2018). Teoreticheskie i prakticheskie osnovy proektirovaniya protsessa muzykalnogo obrazovaniya mladshikh shkolnikov [Theoretical and practical foundations for designing the process of musical education for children in elementary schools]. Moscow: Izdatelstvo MPGU, 210 p.
- Blednykh, O.I. (2014). Aktivnye metody obucheniya [Active education methods]. *Problemy sovremennoi nauki i obrazovaniya*, 4(57), 117-119.
- Erosh, N.V. (2011). Metody i priemy razvitiya tvorcheskoi aktivnosti uchashchikhsya nachalnoi shkoly [Methods and techniques for promoting creative activity in children in primary schools]. *Internet-zhurnal "Eidos"*, 11, 45-49.
- Kalinina, G.F. (2003). Igra na urokakh muzykalnoi literatury [Games in musical literature classes]. Moscow: Izdatelstvo V.V. Kalinin, 16 p.
- Khutorskoi, A.V. (2005). Pedagogicheskaya innovatika: metodologiya, teoriya, praktika [Pedagogical innovation: methodology, theory, practice]: Academic publication. Moscow: Izd-vo UNTs DO, 222 p.
- Lysykh, Ya.A., Pak, N.I. (2012). Diagnostika vospriyatiya uchebnoi informatcii, predstavlennoi, raznymi sposobami [Diagnostics of perception of educational information presented in different ways]. *Aktualnye problemy aviatsii i kosmonavтики*, 2(8), 481-482.
- Morozova, E.A., Pereverzeva, M.V. (2019). Igrovaya deyatelnost v protsesse priobshcheniya detei k muzykalnomu folkloru [Game activity in the process of introducing children to musical folklore]. *Uchenye zapiski RGSU*, 18(1(150)), 142-149.
- Morozova, N.V. (2017). O razvitiu obraznogo myshleniya shkolnikov v protsesse muzykalnogo obrazovaniya [On the development of imaginative thinking of school students in the process of music education]. *Muzykalnoe iskusstvo i obrazovanie*, 4, 28-44.
- Nevzorova, A.V., Semenov, A.A. (2020). Razvitie poznavatelnykh universalnykh uchebnykh deistvii v protsesse muzykalnogo obrazovaniya shkolnikov [Development of cognitive universal learning actions in the process of music education of schoolchildren]. *Yaroslavskii psikhologicheskii Vestnik*, 2(47), 39-43.
- Ostapenko, T.V. (2020). Metody i priemy aktivnogo slushaniya na uroke muzyki v nachalnykh klassakh [Methods and techniques of active listening in the music lesson in primary school]. In: G.Yu. Gulyaev (Ed.), *Nauchnye issledovaniya molodykh uchenykh: proceedings of the 7th International scientific and practical conference, January 17, 2020, Penza, Russia* (pp. 137-141). Penza: Nauka i Prosveshcheniye.
- Pereverzeva, M.V., Anufrieva, N.I., Avramkova, I.S., Kuznetsova, E.O., Shcherbakova, A.I. (2020a). Game technologies in the process of mastering of theoretic-

cal musical disciplines. *Revista Inclusiones*, 7(2), 185-194.

Pereverzeva, M.V., Anufrieva, N.I., Kats, M.L., Kazakova, I.S., Umerkaeva, S.S. (2020b). Interdisciplinary approach to the mastering of the music of the 20th century. *Journal of Advanced Research in Dynamical and Control Systems*, 12(S3), 772-778.

Rigina, G.S. (1982). Tipologiya improvizatsionnykh zadaniy v nachalnoi shkole [Typology of improvisational tasks in primary school]. In: Yu.B. Aliev, V.K. Beloborodova, P. Morozova, et al. (Eds.), *Razvitie muzykalnogo slukha, pevcheskogo golosa i muzykalno-tvorcheskikh sposobnostei uchashchikhsya obshcheobrazovatelnoi shkoly* [Development of musical ear training, singing voice and musical and creative abilities in general education schools] (pp. 225-228). Moscow: Prosveshchenie.

Sergeeva, G.P. (2013). *Osvoenie tekhnologii prepodavaniya predmeta "Muzyka" v poslediplomnom obrazovanii* [Mastering the technologies of teaching the subject "Music" in postgraduate education]: a monograph. Moscow: Triumf, 264 p.

Shlykova, I.V. (2016). Innovatsii na urokakh muzyki v mladshikh klassakh obshcheobrazovatelnoi shkoly [Innovations at music lessons in primary general education school]. *Analitika kulturologii*, 1(34), 94-101.

Shoniya, N.T. (2017). Interaktivnyi sposob doneseniya informatsii kak instrument obespecheniya effektivnosti vospriyatiya [Interactive method of getting information across as an instrument

of ensuring efficient perception]. *Teoriya i praktika sovremennoi nauki*, 12(30), 795-799.

Suslova, N.V. (2015). *Shkolnyi uchebnik po muzyke: etapy evolyutsii* [School textbook on music: stages of evolution]. *Muzykalnoe iskusstvo i obrazovanie*, 3, 159-170.

Toropova, A.V. (2016). *Muzykalnaya psikhologiya i psikhologiya muzykalnogo obrazovaniya* [Musical psychology and psychology of music education]: *Uchebnik dlya bakalavriata i magistratury* [Textbook for bachelor and master students]. 4th edition, updated and amended. Moscow: Yurait, 246 p.

Vakhrusheva, T.Yu. (2008). *Teoreticheskie aspekty aktivnykh metodov obucheniya* [Theoretical aspects of active education methods]. *Pedagogy of Physical Culture and Sports*, 3, 36-41.

Expressive piano technic: basics of healthy movement, technic and interpretation

Scott McBride Smith*

*Corresponding Author, Scott McBride Smith, Affiliation Cordelia Brown Murphy Professor of Piano Pedagogy, University of Kansas, US, e-Mail smcbsmith@ku.edu, <https://orcid.org/0000-0002-7077-7646>

DOI 10.12975/rastmd.2021923 Submitted August 12, 2021 Accepted Sept 25, 2021

Abstract

In the 19th century, leading piano pedagogues stressed the importance of accuracy and speed in piano playing. “Nothing is worse than wrong notes,” wrote Czerny, only to be chastised by Beethoven asking for more musical teaching. 20th and 21st-century research has shown that this technic-interpretation divide is a false dichotomy: even early-level students are able to discern emotional expression and musical form while simultaneously building their piano technic. A knowledge-based approach to piano teaching will incorporate insights derived from current research into aural perception and motor learning. These include audiation: the ability to sing inwardly, think in sound and understand every detail of music making without the physical presence of sound. Building a student’s sense of interoception, the awareness of sensations inside the body; and proprioception, the consciousness of limb position and movement outside the body, will facilitate technical development. Helping a student integrate all of this into their executive control, the ability to switch rapidly from task to task and quickly focus attention in different parameters, has been proven to improve brain function. “Technic comes from the mind (Geist), not the fingers,” said Liszt. In light of the growing interest in neurologically informed teaching, current research is summarized and cited, and practical, step-by-step applications are provided for immediate use in the teaching studio, demonstrating a new integrated schema for building a strong technical foundation in all piano students.

Keywords

audiation, delayed continuity practice, executive control, interoception, kinesthetic learners, proprioception, visual learners

Defining the basic elements of piano technic helps make our learning faster and our performances more expressive and reliable. Fewer hours of work, too!

What makes a good piano technic? Viewed in the simplest way, it’s the ability to:

- Play and release notes, one at a time or simultaneously with other notes, at a desired point in time

- Project differing degrees of loudness and tone quality for single notes and those within a chord
- Perform accurately and expressively at any tempo

Technic fundamentals are, not surprisingly, focused on the mechanics of playing. Every pianist has to spend significant time working on these. But too much focus on pure mechanics can result in an interpretation that

is dry, even sterile. So the key word is “expressively.” Technic must be linked to musical expression. “You have to be motivated toward communication,” the legendary Juilliard teacher Adele Marcus once told me during a lesson. “If not, why bother with everything else?” But her views are not universal.

Many teachers describe piano technic as the ability to play scale and arpeggio passages with clarity at great speed. Performance of repertoire is often viewed through a similar lens: accuracy and evenness are valued above originality and communication. This narrow definition of technic is not new; it has persisted since the first half of the nineteenth century. Learning then was often based on what some historians call a “mechanistic model.”¹ Many piano-teaching authorities believed that students first needed to painstakingly assemble fundamental skills (a useful idea if not taken to extremes); creative thinking was not permitted until the basics were learned, but deemphasized even then. Some recommended practicing drills for a full year before commencing music study. Even after the student began work on repertoire, authors advised that a full 75% of total practice time should be devoted to pure technic. Do your arms hurt? Keep going! More than one expert advocated continuing to practice past the pain threshold. Accuracy and control were everything. “In music, nothing is worse than playing wrong notes,” wrote Czerny.²

Beethoven disagreed. He wrote to Czerny, who was the teacher of Beethoven’s nephew Karl, asking him to focus more on interpretation. “Don’t stop him because of trifling mistakes but point them out after he has finished the piece...I have always followed this method, it soon makes musicians which, at least, is one of the first purposes of art...”³ Similar dialogues took place between Mendelssohn and Moscheles, Clara Schumann and Brahms. They asked each other: is mechanical control the only important aspect of piano technic? Can elementary-level students think musically?

Contemporary research provides a simple answer: yes.⁴ Young students intuitively understand musical motives and phrases. They can readily discern simple structural function and feelings of closure. Students don’t have to wait to develop a perfect technic in order to enjoy music making. Our 21st-century definition of piano technic must encompass interpretation, not delay it.

Piano technic is the ability to express in motion any and every musical idea—including, but not limited to, fast even scale playing. Technic should be linked to interpretation in each moment of practice. A good practice session is a chance to explore the interpretive content of your repertoire more deeply as well as building motor control. What about the technic of pedaling? Of creating beautiful tone? Of playing softly with projection? Each requires its own inventive technic.

1 Lia Lior, “In Music Nothing is Worse than Playing with Wrong Notes,” *Journal of Historical Research in Music Education* 38 no.1 (October, 2016): 5-24.

2 Carl Czerny, *Letters to a Young Lady on the Arts of Playing the Pianoforte*, trans. by J.A. Hamilton, (New York: Hewitt & Jacques, 1837-1841, reprint Da Capo Press, 1982), 5.

3 Alexander Thayer, *Life of Beethoven*, rev. and ed. by Elliott Forbes (Princeton University Press, 1991), 679.

4 Jeanne Bamberger, “Learning from the Children We Teach,” *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 142 (Fall, 1999): 48-74.

Application—Making Scales and Arpeggios Expressive

Identify a piece you have performed that features, at least in part, scale or arpeggio playing. Describe three possible ways to play the scales and arpeggios musically and creatively.

Questions to consider:

- What is the mood of the section featuring scales?
- What role do the scales play in your interpretation?
 - Melodic
 - Accompanimental
 - Virtuoso
- Other features to think about
 - Articulation
 - Dynamics
 - Accents

Preconditions of a Good Technic

Audiation

Reading music is treated by most teachers as fundamental to learning to play the piano in the 21st century, sometimes to the detriment of other musical skills. This was not always the norm. In the 18th and 19th centuries, pianists were expected to be able to improvise. Clementi and Mozart both improvised at their famous contest before Austrian Emperor Joseph II in 1781.⁵ Hummel, Czerny and Kalkbrenner, among other legendary pianists of the day, wrote piano methods providing guidance on improvising preludes.⁶ Everyone did it, perhaps not always with success: a Mr. Kellner of

London prefaced his own composition in D major with an “inappropriate introduction” in D-flat major, according to one contemporary source.⁷

The ability to think in sound, rather than responding solely to marks on a printed page, is key to improvising well. It is also a prerequisite to good technic and interpretation, perhaps the most important one. The legendary 19th-century piano teacher Theodor Leschetizky (1830-1915) would work on all the interpretive details of a performance—phrasing, tempo, balance, pedaling—on long walks, telling his assistant Ethel Newcomb “listening to the inward singing of a phrase was of far more value than playing it a dozen times.”⁸ The famous American folk singer Pete Seeger wrote “music teachers sometimes overemphasize the importance of learning to read music early. Would you teach a baby to read before it could talk? Should a teenager study dance notation before learning to dance? Musicians need in the beginning, to train their ears, their vocal chords, or their hands, and to develop the sense of music that tells them when to sing [or play] what.”⁹ I tell students: If you can’t hear it or sing it--you can’t play it.

Piano playing should always be prefaced by audiation, a term coined by Dr. Edwin Gordon in 1975. Audiation “takes place when one hears and comprehends music for which the sound is no longer or may never have been physically present.”¹⁰ For a performer, it’s the ability to shape

5 Katalin Komlós, “Mozart and Clementi: A Piano Competition and Its Interpretation,” *Historical Performance* 2 no.1 (Spring, 1989): 3-9.

6 Valerie Woodring Goertzen, “By Way of Introduction: Preluding in 18th- and Early 19th-Century Pianists,” *The Journal of Musicology* 14 no.2 (Summer, 1996): 300.

7 Goertzen, 299-337.

8 Ethel Newcomb, *Leschetizky As I Knew Him* (New York: Da Cap Press, 1967), 18-19.

9 Pete Seeger, *Henscratches and Flyspecks* (New York, NY: Berkley Medallion Books, 1973), 9.

10 Edwin E. Gordon, *Learning Sequences in Music* (Chicago: G.I.A. Publications, 1980), 3.

sound in your mind before you play; to develop a clear mental picture of what sounds you want to hear in advance instead of responding to—and fixing--the sometimes-haphazard results of unguided fingers. Audiation means thinking in sound instead of with musical notation or pedagogical words. It's the crucial first step to developing an outstanding piano technic.

Application—Practice Audiation Using Delayed Continuity

Frank Merrick (1886-1981) was a Leschetizky student who later taught at the Royal College of Music in London. He capped his distinguished teaching career in 1958 by publishing a book called *Practising the Piano* (London: Barrie & Rockcliff), one of the best sources of practice advice ever written.

In *Practising the Piano* Mr. Merrick devotes a chapter to something he calls “delayed continuity,” a practice device that develops audiation, although he did not use that word.

1. Choose one of the pieces you are currently studying.
2. Mark the beginning and ending of each phrase with a bracket
3. Divide each phrase into motivic units, marked with a caret and a fermata
4. Play the first motivic unit. When you get to the spot that you marked with a caret and fermata, stop and hold that note or rest. While holding that note or rest, sing the melody of the next motivic unit in time.

As you sing, alternate mental focus on different performance skill areas, one at a time. For each skill area, sing out

loud until you are completely satisfied; then repeat, singing silently (audiating).

- Melodic shaping and timing
- Fingering
- Technic
- Pedal
- Memory
- Any other area you think needs work.

But being able to completely realize your musical sound plan through the physicality of piano technic is not so easy. Your ideas in sound have to be expressed through a complex set of physical motions and coordinations at the keyboard. Each small movement has to be balanced and correct; sequenced in patterns with other motions; and be performed properly with no chance of an on-stage do-over. These are part a category of learning broadly called motor skills, abilities related to muscular activity, ranging all the way from what are called fine motor skills in the hands and wrists to the gross motor skills using the larger muscles in our torso, arms and legs. The principles of skilled motor learning apply to all movement: it is “a product of four different elements: force, velocity [speed], accuracy, and purposefulness. In a skillful performance, all four elements must be performed at the same time in exactly the right combination and amount.”¹¹ Coordinating these four components at the piano takes practice, a lot of it. But organizing your practice appropriately and concentrating on essential tasks in the correct order can speed up the process.

A famous pioneer in piano technic rese-

¹¹ Michael Kent, *The Oxford Dictionary of Sports Science and Medicine* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 356.

arch, Otto Ortmann, wrote “piano playing is movement, not position.”¹² This is especially true in the early stages of piano study. Swimmers, figure skaters, dancers--all learn fundamental movements one at a time in the early stages of study. It should be the same in learning the piano. Once each discrete motion has been mastered to a reasonable degree and can be performed without much conscious thought (scientists call this “automaticity,”¹³) then the movements can be linked in sequence to create musical expression. I borrow a term from the world of dance to describe this series of motions: choreography.

For many years, piano teachers believed that the ability to perform technical choreography was innate, a musical talent that a few people have somehow been gifted, but which most do not possess. Research over the last 30 years has clearly demonstrated that many of these skills can be learned. It’s worth the effort. Students have higher levels of fine motor skills in kindergarten have higher rates of achievement for years afterward¹⁴, not just in sports and recreational activities but in intellectual

and academic pursuits, too.¹⁵

Interoception

The first step to developing your own expressive choreography is to achieve mindfulness about yourself. Some students think: I know myself better than anyone. I know what I like, I know what I don’t like, and I know what I can do. Research does not entirely support this. Starting in 1999 social psychologist David Dunning and colleagues have been studying the reasons people overestimate their own abilities.¹⁶ People often exaggerate their talents and ignore their deficiencies; they don’t receive accurate feedback from themselves and others. The phenomenon is so common and crosses so many fields of endeavor that has a name, the Dunning-Kruger Effect. It’s not limited to North Americans. Other scientists have found evidence of similar trends in Asia and Europe.¹⁷ You will never reach your technical goals without self-awareness, self-regulation and the ability to self-correct.

Interoception is inner consciousness, “the perception of sensations from inside the body and includes the perception of physical sensation related to internal

12 Tao Wu, Piu Chan, and Mark Hallert, “Movement Automaticity Shows Less Activation, but More Connectivity: A Model for Brain Efficiency,” *Physiology News* 73 (Winter, 2009), <https://www.physoc.org/magazine-articles/movement-automaticity-shows-less-activation-but-more-connectivity-a-model-for-brain-efficiency/>, accessed July 30, 2021.

13 Tao Wu, Piu Chan, and Mark Hallert, “Movement Automaticity Shows Less Activation, but More Connectivity: A Model for Brain Efficiency,” *Physiology News* 73 (Winter, 2009), <https://www.physoc.org/magazine-articles/movement-automaticity-shows-less-activation-but-more-connectivity-a-model-for-brain-efficiency/>, accessed July 30, 2021.

14 Meghann Lloyd, Travis J. Saunders, Emily Bremer, et al. “Long-Term Importance of Fundamental Motor Skills: A 20-Year Follow-Up Study,” *Adapted Physical Activity Quarterly* 31 (2014): 67-78.

15 Claire. E. Cameron, Laura L. Brock, William M. Murrah, et al., “Fine Motor Skills and Executive Function Both Contribute to Kindergarten Achievement,” *Child Development* 83 no. 4 (July-August, 2021): 1229.

16 David Dunning and Justin Kruger, “Unskilled and Unaware of it: How Difficulties in Recognition of One’s Own Incompetence Lead to Inflated Self-Assessments,” *Journal of Personality and Social Psychology* 77 no.6 (December, 1999): 1121-1134.

17 Michael Muthkrishna, Joseph Heinrich, Waturu Tokokawa, et al., “Overconfidence is Universal? Elicitation of Genuine Overconfidence (EGO) Procedure Reveals Systematic Differences across Domain, Task Knowledge, and Incentives in Four Populations”, *PLoS One* 13 no.8 (2018), <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0202288>, accessed August 1, 2021.

organ function such as heart beat, respiration, satiety, as well as autonomic nervous activity related to emotions.”¹⁸ Interoception helps you integrate your physical sensations with thinking and feeling. This pertains to the choreography of technic as you practice as well as coping with emotional stress when you perform. Students often lack awareness of internal bodily sensations that need to be brought into consciousness; they may not even know how to perceive them or cannot maintain attention for more than a few moments.

Interoception can be improved in three steps:¹⁹

- Building the vocabulary of body literacy through improved consciousness of body use and sensation
- Developing somatic (bodily) awareness during practice and performance
- Fostering the capacity to sustain and assess interoception over time

Application--Interoception

Focus on your feet while seated at the piano: foot position is an important part of body alignment necessary for good technic.

- Your toes should be pointing forward
- Your weight should be focused on the inside of each foot

Improve your interoception of foot position and its affect on your body:

¹⁸ Cynthia J. Price and Carole Hooven, “Interoceptive Awareness Skills for Emotion Regulation: Theory and Approach of Mindful Awareness in Body-Oriented Therapy (MABT),” *Frontiers in Psychology* 9 (May 2018), <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.00798/full>, accessed June 19, 2021.

¹⁹ Cynthia J. Price, Elaine A. Thompson, Sheila A. Crowell, et al., “Immediate Effects of Interoceptive Awareness Training through Mindful Awareness in Body-oriented Therapy (MABT) for Women in Substance Use Disorder Treatment,” *Substance Abuse* 40 no.1 (2019): 5.

1. Mindfully experience foot position
 - a. How would you describe the feeling of sitting with your feet in the proper “toes forward-weight on the inside of the foot” position?
 - b. How would you describe the feeling of sitting with your feet placed incorrectly, with toes pointing out and weight on the outside of the foot?
 - c. Walk around briefly using both foot positions and describe the sensation.
2. Choose a section of one of the works you are practicing. Play through it at a medium-slow tempo, without using any of the pedals, focusing continually on your feet.
 - a. Were you able to keep your attention on your feet for the performance of the whole section?
 - i. If not, where were the spots your attention lapsed?
 - ii. Can you identify the reason your attention strayed from your feet?
 - b. Repeat until you can maintain focus on your feet for the whole performance
 - i. Repeat again, adding use of the pedal(s) as appropriate while still focusing on foot position
3. Gradually increase the length of the performance section maintaining focus on your feet.

Expand your focus to other bodily parts and to the emotions you experience while practicing and performing, following the same steps.

Proprioception

Proprioception refers to a person’s sense of motion in space outside of the body:

“of relative position and movement...”²⁰ It’s your perception of yourself moving in the outside world. Proprioceptive training has been proven to change brain function and even alter the brain’s physical qualities²¹ as well as improving motor skills. Thinking about proprioception has been going on at least since the time of Aristotle but there is still much to be learned.

Most proprioceptive functions take place below the level of conscious awareness: they are routine parts of daily life. But the high degree of precision necessary for skilled pianism requires pianists to bring proprioceptive movements into conscious awareness, mindfully adjusting even the smallest position change in light of knowledge, experience and ongoing sensory input. New movements require much deliberation in the early stages of learning; once mastered, too much conscious thought actually inhibits performance.²²

Application--Proprioception

A technical difficulty that can seem unsolvable can sometimes be traced back

20 Jessica M. Holst-Wolf, I-Ling Yeh, and Jürgen Konzak, “Development of Proprioceptive Acuity in Typically Developing Children: Normative Data on Forearm Position Sense,” *Frontiers in Neuroscience* 10 (2016), <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2016.00436/full>, accessed July 28, 2021.

21 Assal Habibi, Beatriz Ilari, Katrina Heine, et al., “Changes in Auditory Thickness Following Music Training in Children: Converging Longitudinal and Cross-Sectional Results,” *Brain Structure and Function* 225 (2020): 2463-2474.

22 Kazuhiro Yasuda, Yuki Sato, Naoyuki Iiumra, et al., “Allocation of Attentional Resources Toward a Secondary Cognitive Task Leads to Compromised Ankle Proprioceptive Performance in Healthy Young Adults,” *Rehabilitation Research and Practice* (2014), <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3910264/?tool=pmcentrez&report=abstract>, accessed August 5, 2021.

to a problem in your sensory processing. These types of problems are difficulties of perception, not due to lack of talent.

If you think this may be your situation, try these steps:

1. Simplify Remove distractions. Make your environment as calm as possible. Begin your work away from the keyboard:

a. Check your spinal organization, rocking your body in a gentle rhythm forwards, backwards and sideways until you feel centered. Feet should be facing forward.

2. Amplify Select a technical problem-spot to work on. Analyze the required movement and joint position. Break down each motion to its smallest components.

a. Begin by practicing away from the keyboard, on the fallboard or any flat surface.

i. First practice out of rhythm. Start with slow motions, speeding up as you feel comfortable.
ii. As you gradually feel calm and organized, start to play it in the correct rhythm, still away from the keyboard.

3. Apply Practice the problem spot at the keyboard in rhythm, beginning at a slow tempo and gradually speeding up.

4. Repeat Lots of drill enables you to accomplish complex motor tasks with less conscious thought.

Executive Control

Interoception (your sense of what is going on inside you) and proprioception

(your awareness of your movement and positioning in the world outside your body) are functions of something scientists call executive control. Your sense of executive control helps you make fine adjustments to the effort, force and weight of your external proprioceptive movements and the kinesthetic sensations of interoception. This enables you to focus attention where needed, inside to out, switching your focus from inner sensations to outer movements of the fingers, arms and torso. Can you inhibit distractions and move from task to task quickly and accurately? Musically trained adults and children have been proven to have higher levels in these areas compared to non-musicians, even after only six months of musical study.²³

Anything that improves brain function improves piano technic. “Technique comes from the mind (Geist), not the fingers” wrote Liszt in the 19th century, well before sophisticated brain research was possible; to Busoni, “the greatest technique has its seat in the brain.”²⁴ There are two different types of imagery that influence motor learning.

- Visual learners can imagine movements mentally, sensing dimensions of space without necessarily having to move. This can be from their own performer’s perspective, or as if imagining themselves in the third person, as an audience member might see them.

23 Jennifer Zuk, Christopher Benjamin, Arnold Kenyon et al., “Behavioral and Neural Correlates of Executive Functioning in Musicians and Non-Musicians,” *PLOS ONE* 13 no.1 (2014, corrected 2015 and 2018), <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0099868>, accessed July 29, 2021.

24 Kenneth Hamilton, *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance* (Oxford: Oxford University Press, 2008), 160.

- Kinesthetic learners often need to feel the energy of the bodily movement and positioning non-visually.

Students internalize motor learning in their own way. This can influence becoming a skilled technician. Students that score highly in both visual and kinesthetic learning develop technic faster; visualizing oneself as if seen by another person also speeds technical learning.

Application—Executive Control

“Spoon-feeding in the long run teaches us nothing but the shape of the spoon.”

E.M. Forster, “Sayings of the Week,”
The Observer, October 7, 1951.

Every person is unique. Your goal is to learn from every experience--but to completely develop your sense of executive control, you have to contribute to your own process. Create your own knowledge!

Choose section of a work you have been playing for awhile.

1. Change your practice circumstances.
 - a. If you used to practicing in the evening, practice first thing in the morning instead. Practice on a different piano: even a lesser-quality instrument can help you hear freshly.
2. Mindfully experiment with different interpretive contexts. Focus on the experience, not the words.
 - a. **Auditory** this relegates to the imaginative sound of what you play. Make up stories about the piece and

then deliberately change them

i. Develop a bold interpretation

ii. Play the same section again, playing gently and with subtlety.

b. **Visual** write down a chart of your piece including interpretive points. Diagram how one event leads to another.

c. **Kinesthetic** focus on how you feel when you play, interoceptively and proprioceptively, Adjust your physicality as necessary.

your practice skills are good, you won't have to work so hard. In one study, when highly skilled pianists were assigned a tapping task, they improved their motor skill activation rapidly while non-musicians did not. You might say that pianists who were expert at practice were able to largely skip the slow improvement phase of task-learning, accomplishing in minutes tasks that took others weeks.²⁶

Conclusion

Students who try to develop their piano technic by repeating the hardest piece they can find at top speed will not succeed. A better course is to choose to become excellent at practice, focusing on inner sensation and outer movement guided by thought. Planning the key facets of your sound should precede physical movement "Think ten times, [before] playing once," Leschetizky advised his students.²⁵ The goal is the projection of imagination and communication through technical mastery.

Remember that piano playing is motion rather than location. The more effectively your executive control manages your interoception and proprioception the more precise your fine and gross motor motions will become. Practice the four elements of motor learning, force, velocity, accuracy and purposefulness, in small chunks with many mindful repetitions.

Does so much focus on motor execution and planning seem too time-consuming? It isn't. These skills will make your practice more effective. Paradoxically, when

²⁵ Frank Merrick, *Practising the Piano* (London: Barrie and Rockliff, 1958), 1.

²⁶ Margret Hund-Georgiadis and D. Yves von Cramon, "Motor-Learning Related Changes in Piano Players and Non-Musicians Revealed by Functional Magnetic-Resonance Signals," *Experimental Brain Research* 125 (1999): 417-425.

Biodata of Authors



Scott McBride Smith is a recognized leader in worldwide music education. As the Cordelia Brown Murphy Professor of Piano Pedagogy at the University of Kansas since 2010, he focuses on national issues of teacher training and piano pedagogy. As President and CEO of the International Institute for Young Musicians, he leads a summer program offering specialized training for gifted young performers from around the world. And as co-author of the groundbreaking new series *American Popular Piano*, he has helped create a course of study for today's student - providing tools that inspire the necessary hard work while playing music they love.

Scott McBride Smith is President of the Music Teachers National Association of the United States. He is Visiting Professor at the Shanghai Conservatory in China, as well as the Sichuan Conservatory and Shanghai Normal University. He is President of the U.S. Music Certification Exams.

Interest in his philosophical and cognitive approach to music teaching has resulted in appearances across the US, Canada, Europe, Asia, Australia, and South America, including workshops and showcases at every Music Teachers National Association Conference since 1999. But he has never lost the ability to see humor in the profession and laugh.

A long-time teacher of prize-winning students in Irvine, California, Dr. Smith's students were the California State Champions for many years between 1988-2009. Former students have been First Prize winners in the Naftsgger Competition, Tchaikovsky Competition, the Bachauer Competition (Juilliard) and in MTNA competitions. A chamber music coach as well as piano teacher, Scott McBride Smith coached the Wakarusa Trio to the 2013 First Place in the MTNA Chamber Music (Strings) national competition. The group went on to win the Coleman-Barstow Prize at the 2014 Coleman Chamber Music Competition. Another Smith-coached group, Trio Soave, won Third Place in the 2016 MTNA Chamber Music (Strings) national competition. Private piano students were MTNA National Finalists in 2017 and 2018.

Dr. Smith is co-author of the college text *The Well-Tempered Keyboard Teacher* and associate editor of the magazine *Clavier Companion*. He is co-author of *Christopher Norton's Guide to Microjazz*.

Dr. Smith has served as Visiting Professor at the Shanghai Conservatory and the Sichuan Conservatory in China; the Béla Bartók Conservatory in Lima, Peru; at the Hong Kong Academy of Performing Arts; and in Taiwan, sponsored by the International Piano Teaching Foundation.

Scott McBride Smith received his doctorate from the University of Southern California, where he was co-winner of the Outstanding Graduate in Piano award.

Affiliation: Cordelia Brown Murphy Professor of Piano Pedagogy, University of Kansas, US
Email: smcbsmith@ku.edu **Orcid:** <https://orcid.org/0000-0002-7077-7646> **Web site:** <http://www.scottmcbridesmith.org/>

References

- Bamberger, Jeanne. "Learning from the Children We Teach." *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 142 (Fall, 1999): 48-74.
- Cameron, Claire E., Laura L. Brock, William M. Murrah, et al. "Fine Motor Skills and Executive Function Both Contribute to Kindergarten Achievement." *Child Development* 83 no. 4 (July-August, 2021): 1229-1244.
- Czerny, Carl. *Letters to a Young Lady on the Arts of Playing the Pianoforte*. Translated by J.A. Hamilton. New York: Hewitt & Jacques, 1837-1841. Reprint Da Capo Press, 1982.
- Dunning, David and Justin Kruger. "Unskilled and Unaware of it: How Difficulties in Recognition of One's Own Incompetence Lead to Inflated Self-Assessments." *Journal of Personality and Social Psychology* 77 no.6 (December, 1999): 1121-1134.
- Goertzen, Valerie Woodring. "By Way of Introduction: Preluding in 18th- and Early 19th-Century Pianists." *The Journal of Musicology* 14 no.2 (Summer, 1996): 299-337.
- Gordon, Edwin E. *Learning Sequences in Music*. Chicago: G.I.A. Publications, 1980.
- Habibi, Assal, Beatriz Ilari, Katrina Heine, et al. "Changes in Auditory Thickness Following Music Training in Children: Converging Longitudinal and Cross-Sectional Results." *Brain Structure and Function* 225 (2020): 2463-2474.
- Hamilton, Kenneth. *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Holst-Wolf, Jessica M, I-Ling Yeh, and Jürgen Konzak. "Development of Proprioceptive Acuity in Typically Developing Children: Normative Data on Forearm Position Sense." *Frontiers in Neuroscience* 10 (2016). Accessed July 28, 2021. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2016.00436/full>.
- Hund-Georgiadis, Margret and D. Yves von Cramon. "Motor-Learning Related Changes in Piano Players and Non-Musicians Revealed by Functional Magnetic-Resonance Signals." *Experimental Brain Research* 125 (1999): 417-425.
- Kent, Michael. *The Oxford Dictionary of Sports Science and Medicine*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Komlós, Katalin. "Mozart and Clementi: A Piano Competition and Its Interpretation." *Historical Performance* 2 no.1 (Spring, 1989): 3-9.
- Lior, Lia. "In Music Nothing is Worse than Playing with Wrong Notes." *Journal of Historical Research in Music Education* 38 no.1 (October, 2016): 5-24.
- Lloyd, Meghann, Travis J. Saunders, Emily Bremer, et al. "Long-Term Importance of Fundamental Motor Skills: A 20-Year Follow-Up Study." *Adapted Physical Activity Quarterly* 31 (2014): 67-78.
- Merrick, Frank. *Practising the Piano*. London: Barrie and Rockliff, 1958.

- Muthkrishna, Michael, Joseph Heinrich, Waturu Tokokawa, et al. "Overconfidence is Universal? Elicitation of Genuine Overconfidence (EGO) Procedure Reveals Systematic Differences across Domain, Task Knowledge, and Incentives in Four Populations", *PLoS One* 13 no.8 (2018). Accessed August 1, 2021. <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0202288>.
- Newcomb, Ethel. *Leschetizky As I Knew Him*. New York: Da Capo Press, 1967.
- Ortmann, Otto. *The Physiological Mechanics of Piano Technique*. New York: E.P. Dutton, 1929, Da Capo Press reprint, 1981.
- Price, Cynthia J. and Carole Hooven. "Interoceptive Awareness Skills for Emotion Regulation: Theory and Approach of Mindful Awareness in Body-Oriented Therapy (MABT)." *Frontiers in Psychology* 9 (May 2018). Accessed June 19, 2021. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.00798/full>.
- Price, Cynthia J., Elaine A. Thompson, Sheila A. Crowell, et al. "Immediate Effects of Interoceptive Awareness Training through Mindful Awareness in Body-oriented Therapy (MABT) for Women in Substance Use Disorder Treatment." *Substance Abuse* 40 no.1 (2019): 102-115.
- Seeger, Pete. *Henscratches and Flyspecks*. New York, NY: Berkley Medallion Books, 1973.
- Thayer, Alexander. *Life of Beethoven*. Revised and edited by Elliott Forbes. Princeton University Press, 1991.
- Wu, Tao, Piu Chan, and Mark Hallert. "Movement Automaticity Shows Less Activation, but More Connectivity: A Model for Brain Efficiency." *Physiology News* 73 (Winter, 2009). Accessed July 30, 2021. <https://www.physoc.org/magazine-articles/movement-automaticity-shows-less-activation-but-more-connectivity-a-model-for-brain-efficiency/>.
- Yasuda, Kazuhiro, Yuki Sato, Naoyuki Iiumra, et al. "Allocation of Attentional Resources Toward a Secondary Cognitive Task Leads to Compromised Ankle Proprioceptive Performance in Healthy Young Adults." *Rehabilitation Research and Practice* (2014). Accessed August 5, 2021. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/25111111>.
- Zuk, Jennifer, Christopher Benjamin, Arnold Kenyon et al. "Behavioral and Neural Correlates of Executive Functioning in Musicians and Non-Musicians." *PLOS ONE* 13 no.1 (2014, corrected 2015 and 2018). Accessed July 29, 2021. <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0099868>.

Teaching pop vocal performance to students: A comparison of methods used in Russia

Natalia Ivanovna Anufrieva¹

Semyon Vyacheslavovich Limanov²

Yana Mamonova¹

Natalia Vladimirovna Anchutina¹

Maria Lvovna Kats¹

¹Russian State Social University, Moscow, Russia

²Moscow Provincial College of Arts, Moscow, Russia

DOI 10.12975/rastmd.2021924 Submitted July 15, 2021 Accepted Sept 26, 2021

Abstract

The present study aims to compare modern Russian and foreign methods of teaching pop vocal to college and university students from the point of their effectiveness and educational results based on the analysis of the theoretical background and experimental studies. Globalization, internationalization of cultures, the active introduction of electronic educational environments, and distance and online learning now allow mastering many vocal techniques and teaching methods and putting them into practice in a short amount of time. In this regard, the need to compare and evaluate modern Russian and foreign methods of teaching pop vocals, as well as identify the advantages and determine the prospects for their further use in pedagogical practice become relevant. The study summarizes the experience of teaching pop vocals and a comparative analysis of three modern methods of teaching - one foreign (Joe Estill) and two Russian (M.L. Kats and O. Donskaia). The results of the experiment show that the effectiveness of these techniques is due to the emphasis placed on the active and comprehensive development of the vocal apparatus, singing support, rhythmic coordination, singing vibrato, vocal techniques, melismatics, and the development of the vocal range and voicing resonators. The control stage of the experiment reveals the expressiveness of singing, the integrity of vocal pieces, the density of sound in all registers, and the improvement of the quality of timbral coloration of the voice in the tested group of students. These results were undoubtedly promoted by the previously studied and newly implemented methods of teaching pop vocals.

Keywords

pop vocal, teaching method, joe estill vocal school, maria kats vocal teaching method, olga donskaia vocal school

Introduction

At the turn of the 20th and 21st centuries, pop singing as a form of professional vocal art combining the folk song traditions, modern music, freedom of rhythm, and expressive arrangement of the work became especially popular among young people (Pereverzeva, 2017). The bel canto style that used to be of great importance in academic

singing has faded into the background; the emphasis was put on the individual, their unique manner of performance, speech intonation, the ability to convey the meaning of the written text, and the expressive embodiment of the stage image.

Fundamental classical vocal schools serve as a strong foundation that has

stood the test of time. However, it is the pop vocal that is one of the most popular areas of training in faculties of culture and art all over the world today. This is due to the development of pop culture in general and the mass popularization of this art form (Pereverzeva et al., 2018). Pop vocal is a relatively new type of special vocal technique. Summarizing the research devoted to the differences between pop and other vocal techniques, the following can be distinguished:

- The basic concept of pop singing is direct emotional communication with the listener, the freedom and openness of artistic expression of feelings.
- Diction, proper work of the articulatory apparatus, and support for breathing are extremely important.
- Mannerisms, incorrect word stress or deliberate stretching of sonorous consonants, imitation of wind instruments, and jazz scat are allowed.

The modern system of vocal training is changing rapidly, and the time frame is increasingly narrowed which calls modern music school and college graduates to maximize their knowledge and skills in a short period of time. Requirements for the training of specialists in various fields of pop culture and art are increasing. There are also growing requirements for teachers who use methods that have proven to be effective or develop their own methods of pop vocal training (Polotskaia, 2016).

Literature review

The methodological foundation of the study is formed by scientific-pedagogical and psychological research and met-

hodical developments in the sphere of pop vocals including vocal pedagogics, the overall method of musical education, the methods of teaching the technology and aesthetics of pop vocals, voice training, the formation of vocal-performance skills, and vocal performance art.

I.O. Isaeva's work (Isaeva, 2017) contains the historical aspects of the emergence of variety art and refers to outstanding actors and singers, much attention is paid to diction, rhythm, articulation exercises, and the use of sound equipment in practical lessons.

The method of singing in the vocal position developed by Seth Riggs (Solianinova, Demidova, 2019) allows vocalists practicing both pop and academic vocals to control their voices automatically without obvious clamps. This technique can be used at any age without the risk of damaging the vocal apparatus. Diaphragm and oblique abdominal muscles supply the right amount of air, and the vocal cords work properly freely. The uniqueness of this method also lies in the possibility of doing the exercises on one's own without a vocal teacher by listening to a recording of the textbook.

Among the Russian vocal methodologies, we can highlight such authors as O.L. Donskaia-Anisimova (2019), V.V. Emelianov (2000), M.L. Kats (2018), V.I. Korobka (1989), E.P. Kuznetsova (2017), O.V. Pivnitskaia (2014), F.L. Polotskaia (2016), A.M. Pronin (2012) E.A. Sibirenko (2019), and E. Howard (2007). The authors point out that the methods of teaching the pop vocal technique vary from student to student and filtering out the ideal vocal instrument sound

takes years. Unlike academic vocals that always use live orchestral instruments, pop music increasingly involves completely electronic sounds which, in turn, requires the vocalist to have good physical, intonation, and vocal training. "Pronunciation, diction and singing "in a mask", while smiling are the most important expressive means in the presentation of song material", - indicates E.P. Kuznetsova (2017, p. 189). This is fully supported by other Russian developments of pop vocal training among which we can allocate the works of V. I. Korobka (1989) and O.S. Chernova (2014) providing detailed descriptions of complexes of exercises for the development of students' singing apparatus, abdominal rib-diaphragmatic breathing, and sound phrasing in the pop technique of singing.

F. L. Polotskaia (2016) indicates that

"Vocal pedagogics is a subject that is constantly improving and developing, there are new methods of discovering and forming the voice. This is due to the fact that pop singing finds great importance in the individuality, artistry, and recognizability of the voice from the first notes of the sound" (p. 432).

The teacher needs to form, find, and develop these qualities in students, as well as to be able to analyze the complex nature of educational and pedagogical technologies in general. Based on the analysis of Russian and foreign methods of pop vocal training that are already known and studied in detail in this work, we can state that each of them sets certain learning objectives and influences the further development

and discoveries in pop vocal training in music colleges.

Problem of Study

In this study, it is aimed to compare the methods used in pop voice education. According to this, the methods used in vocal education in Russia and the modern vocal training system are changing rapidly. The time frame for student education is narrowing, requiring today's graduates of music schools and colleges to receive maximum knowledge and skills in a short time. In addition, over the past 1.5 years, there has been a forced need to participate more in distance learning. This requires teachers to improve the teaching methodology while students need to make more volitional efforts to strive for personal self-development and adapt to distance learning conditions.

Methods

Research Model

This research was designed according to the comparison method, one of the qualitative research methods (Estill Voice International, n.d.; Katz, 2018; Donskaia-Anisimova, 2019). Accordingly, 3 methods used in pop vocal (The Estill Voice Training International Academy School, The methods of Maria Lvovna Kats, The method of Olga Anatolievna Donskaia) in Russia were compared according to practices, observations, experiences and research results.

Comparison Units (Methods of teaching pop vocal)

Within the framework of the study, we summarized the experience of teaching pop vocals and conducted a comparative analysis of three modern training

methods - one foreign and two Russian:

The Estill Voice Training International Academy School (by Joe Estill) which has produced over a million vocal masters and coaches worldwide and has its own unique and patented methodology for teaching vocal technique (Estill Voice International, n.d.);

The methods of Maria Lvovna Kats (2018) developed in the process of professional concert activities and applied in pedagogical practice in the Russian State University of Social Sciences, as well as during the training and education of actors of the Mossovet Theater, the Russian Institute of Theater Arts, Moscow Art Theater, Gogol Center, the Theater of Nations including Alexander Domogarov, Ksenia Rappoport, Paulina Andreeva, Nadezhda Angarskaia, Anastasia Stotskaia, Ekaterina Guseva, Natalia Gromushkina, and many others;

The method of Olga Anatolievna Donskaia representing the Russian school of pop vocal "Freedom and Will", professor of the Department of Pop and Jazz Singing of the Moscow State Art and Cultural University, an associate professor of directing and acting at the Russian Academy of Theater Arts (the Moscow State Art and Cultural University), the author of a unique vocal technique whose graduates are win and participate in many prestigious international competitions and television projects (Kirill Koroviakov, Aurika Mgoi, Alexander Peskov, Julia Khusainova, and many others) (Donskaia-Anisimova, 2019).

Results

Scientific Aspects of Methods

All three methods emphasize active and

comprehensive development of the voice apparatus, singing support, rhythmic coordination, singing vibrato, vocal techniques, melismatics, and the development of the vocal range and voicing resonators. Each school has its own vocal developments derived from practical pedagogical and concert practice, continuous self-improvement, and extensively studied scientific works on vocal art. Each vocal methodology is unique in its discoveries and refined ways of presenting information to students which results in a powerful dynamic in the development of the vocal apparatus and the creative potential of the experimental group (Howard, 2007).

Vocal schools of the three modern methods of pop vocal teaching were studied in the course of practical pedagogical work to identify their advantages, the specifics of the technologies, and the prospects for the implementation of these scientific developments in the educational process (Pereverzeva, Smirnov, 2017).

At the present moment, there is only one scientific method - Estill Voice Training (Voice Craft) that has been practiced in virtually all European countries since the 1980s and was first introduced in Russia in 2015. All propositions of the method are based on and supported by scientific research. A list of scientific papers, publications, and videos can be found on the website of Estill Voice International, an association that organizes worldwide research and training. The effectiveness and safety of the exercises are also scientifically verified (Pronin, 2012).

The uniqueness of this method lies in

the confirmed scientific developments and laboratory research revealing the anatomy of the vocal cords, larynx, cartilage, demonstrating it in video recordings, and describing it at seminars. Joe Estill's main discovery in the development of the EVT method is the notion of belting as a separate manner of vocal performance very similar to dense mixed singing in which the sound in the second octave in female voices is heard from the outside as a very dense resonator-like chest sound. Breathing remains short and practically without air, there are variants with the addition of nasal, covered sounding. There are some similarities with folk and conversational singing, the main distinguishing feature is the slightly or highly forced sound that comes, however, from the resonators, so there are almost no loud volume drops in the professional sound (Estill Voice International, n.d.).

The second discovery is the speech position, or singing in a conversational position (Seth Riggs), a prominent representative of this vocal technique is Frank Sinatra who skillfully sang in this manner without any microphones easily performing in large venues (Pereverzeva, 2019). These methods of sound extraction can be combined with other methods, for example, subtone or nasal twang (Italian singer Eros Ramazzotti) in vocal phrases that make up a musical work, thus obtaining the variety manner of singing the distinctive feature of which are various and multi-genre vocal methods of sound extraction. These techniques have been easily mastered and successfully applied in the training of pop-jazz vocalists (Budnitskaia, 2012).

It should be noted that EVT pays little

attention to singing support in contrast to the detailed and well-developed exercises in our method or the method of O.A. Donskaia. There is a concept of anchoring (from anchor) - these are two points of certain "tension" in the back of the wings of the back and the cervical spine in a dynamically voluminous extraction of sound in opera or belting genre.

M.L. Katz was trained in Speech Level Singing personally by Seth Riggs, and her vocal methodology is based on his teachings. Speech Level Singing allows for vocal training at any age, makes it possible to expand the singing range in a short time, and allows to control the vocal apparatus freely. My book touches on the problem of developing the met-rhythm that is necessary for every singer, especially those working with live bands, and has paramount importance in performing jazz music. Much of improvisational music originates from Africa, the most important sources being African American blues and gospel (Pereverzeva, 2019). Improvisational music requires special attention to complex warm-ups for the expansion of the singing range with a detailed singing of the intervals of stable-unstable steps in different forms with gradually increasing tempo (Pereverzeva & Smirnov, 2017).

M.L. Kats recommends regular exercise on elliptical trainers or doing singing warm-up exercises on a balancing disc. In the process, the brain activity is simultaneously focused on several activities - vocalization, breathing, and physical work on balancing the body on the training apparatus. At this point, vocal and muscle clamps disappear because of the multidimensional tasks performed by the brain and neural networks, mo-

reover, there is physical training for the whole body, and the focus is constantly switching which prevents dwelling on the problem areas.

O. A. Donskaia's methodological developments analyze the psychophysical processes during singing in the "singing mask" and the correct use of nasal resonance. In her recommendations, the larynx remains very mobile, and the root of the tongue is to be lowered down. This technique makes it very easy to use the belting technique from the EVT. Donskaia's technique makes it easy to understand the principle of jazz square phrases (Donskaia-Anisimova, 2019).

Thus, it becomes easy to swing and not drag out vocal phrases. It should be noted that all three vocal techniques are unique and provide many opportunities to master the vocal apparatus in completely different genres of vocal art such as opera and musical Broadway, jazz and alternative rock, electronic music, and urban romance which is an absolute priority in learning pop vocals (Shafazhinskaya et al., 2019).

Assessment of the effectiveness of training

The results of students' training were evaluated in practical pedagogical work in a college through practical exercises, vocal figures, breathing exercises, and work on the song repertoire with and without an accompanist. During the experiment, at the end of each month, the students were gathered in groups for general question-and-answer lessons on the knowledge of vocal terms, the structure of the vocal apparatus, the proper functioning of the singing support, and a discussion of the manner and techniques

of sound production by famous Russian and foreign performers.

The duration of each of the individual lessons was 45 minutes and the combination of methodological principles involved in them was as follows: Warming up facial muscles and the cervical spine, twisting, exercises for breathing, diaphragm, and pelvic floor muscles, articulation exercises, tongue twisters, Moran's point, working through the main resonators in warm-up chants, exercises on smoothing the registers, interval chants, relieving muscle clamps, the exercise of different ways of sound production in one vocal phrase, a detailed step by step analysis of the selected song, the elimination of phonetic, melodic, and articulation errors, singing the song material with the metronome, work with the accompanist.

Examples of exercises used

Below we present some examples of exercises that have shown to be effective in training pop vocalists.

Exercise 1. Melisms, emphasis on the rapidity of singing, accurate intonation on the jotted eye sounds. A minimal amount of air is consumed in the performance (from the author's manual).

Exercise 2. Building up even vowel sounds, interval intonation. Smoothing transitional registers (from the author's manual).

Exercise 3. Tongue twister with the supporting letter "l": "Karl u Klary ukral korally, a Klara u Karla ukrala klarnet" (Russian). The supporting sounds should not fall through but be pushed to the bridge of the nose, this requires voicing

the vowel “a”. In this case, all the sonorous sounds will become clear (from the manual of O. L. Donskaia).

Exercise 4. For relaxation and even breathing before the main singing of the figures. Four short inhales and exhales, then one long inhale and a long exhale immediately after. The exercise is to be performed at a quiet pace with silent inhalation and exhalation through the nose (from the complex of EVT exercises).

Exercise 5. Tongue twister exercise: “Sshit kolpak ne po-kolpakovski. Nado kolpak perekolpakovat da perevykolpovat” (Russian). The exercise strengthens the low position. The student has to fold their hands in front of them, on their belly, and imagine that the whole exercise is voiced in the direction of this spot or that the top note that goes to the octave down should sound to them exactly one octave lower. For this purpose, the point of the lower jaw is used. The student has to stay in the same position. On the top note, the jaw is pulled down, brought slightly forward, attention is paid to the vowel “i” - it is necessary to avoid letting the “y” vowel mark the lower note in the high position through the “n” sound.

In the process of working on singing warm-ups and perfecting individual phrases, the experiment participants were tasked with approaching the “boring” exercises and monotonous repetitions of the same repetitive vocal figures creatively through imagining it to be a fragment of a musical piece. The students were suggested to take a phrase from a famous song and sing it using different vocal techniques, for instance, a 3-word phrase from the famous song “All by

myself” (sing the 1st word in a belting manner, sing the 2nd word in a subtone, and finish the 3rd word with belting). The sounds had to then be combined into a single vocal phrase followed by swapping the places of the techniques. The developed skill was then applied in solo songs using a dynamic microphone.

Discussion

The experimental study of the effectiveness of Russian and foreign methods of pop vocal training was conducted at the Moscow College of Improvisational Music (MCIM) in Moscow that graduates professional jazz musicians. The period of study varies depending on the level of knowledge and training of the students (4-5 years). The experiment sample consists of 18 students of the preparatory and 1st year of the vocal department at the age of 18-30 years old. The study began in September of 2020 and the conclusion and result summarization took place in the middle of January of 2021. Experimental and experimental work included 2 control stages:

- intermediate;
- final.

The experimental group of 18 trainees was divided into 10 students of the 1st year and 8 students of the 2nd year of the vocal department of the MCIM.

Further on, students with a high level of training (initial vocal data, musicality, and theoretical background), average level of training (problematic transitional notes, unstable vocal support), and below the average level (no training in a children’s music school) were identified in the sample (see Figure 1).

Levels of students' training

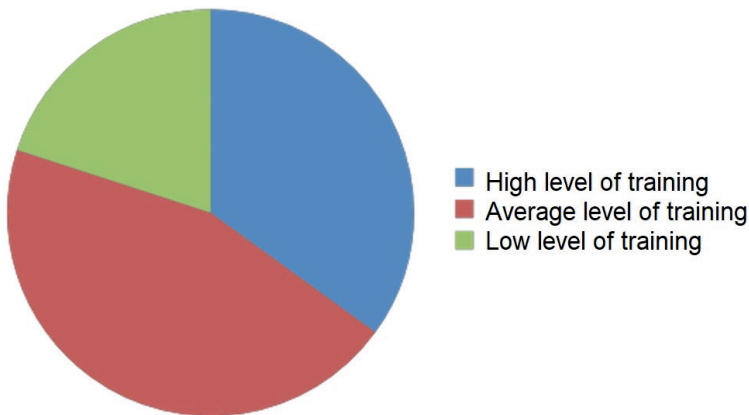


Figure 1. Levels of training in the participants of the experimental group (18 people). The control group was taking individual 45 minute long lessons once a week for half a year. Students of the 1st year (10 persons) were simultaneously training in two vocal schools of Maria Lvovna Kats and Olga Leonidovna Donskaia. Students of the 2nd year (8 people) were studying by the EVT program

The diagnostic stage was based on students' ability to create and possess:

- stage image, artistry;
- psychological stability at open lessons and concerts;
- skills of abdominal breathing during singing support;
- practical knowledge of nominal chants and vocalizations.

Diagnostics during the experimental

study were based on practical exercises and tasks from M.L. Kats', O.A. Donskaia's, and the EVT methods (see Figure 2). The experimental group of students generally showed good results, however, in the process of training by modern methods, problems with associative thinking (interpretation of works) and comprehension of new material (comprehension of information) were observed, some students demonstrated inattention in the classroom and, consequently, showed poor recollection of the presented information (tolerance of perception).

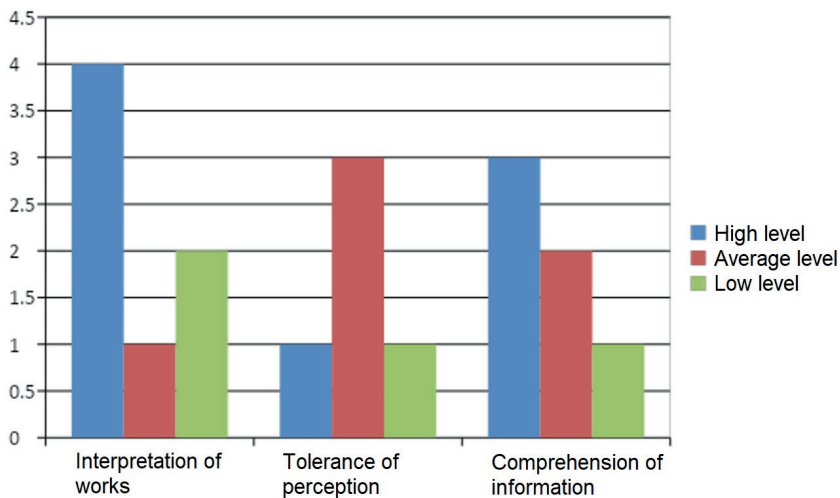


Figure 2. The results of diagnostics on practical exercises and tasks in the experimental group

The intermediate stage of experimental work shows that in all three methods of teaching pop vocals, singing in the speech position is introduced into practical classes gradually and depends on the initial degree of students' preparation. The overall scores of 9 students corresponded to a high level (5 points),

6 students were at the average level (3 points), and the remaining 3 students had a low level (one point each) (see Figure 3). Difficulties arose in learning tongue twisters, memorizing vocal figures by the EVT method, and memorizing the structure of the song material.

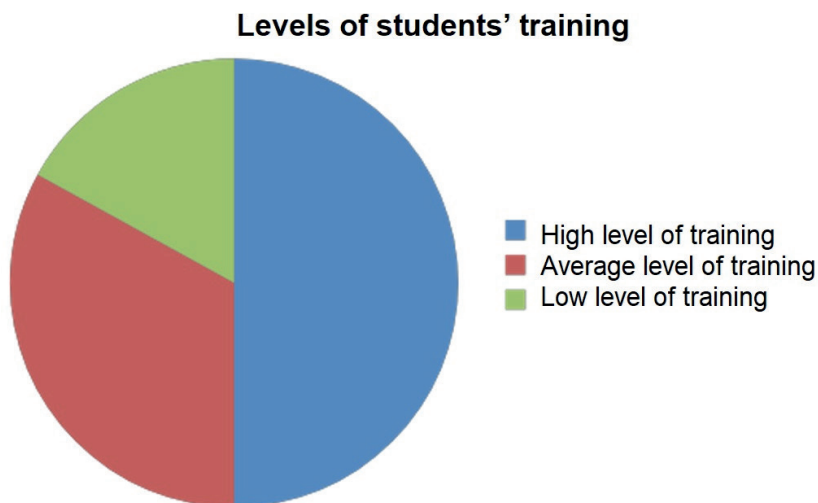


Figure 3. Levels of training in the experimental group participants after the experiment (18 people)

A comparative analysis of the initial and final stages shows clear dynamics in the process of receiving training according to these methods, as well as personal professional growth. Thus, the main objective of forming students' vocal awareness in terms of the practical application of modern methods of pop vocal training was fulfilled.

As a result of the experimental work with a group of students in the educational process, many of those who previously had little vocal experience and improvisation skills have gained these qualities along with creative interest and confidence in their vocal abilities through a strong-willed effort and desire for personal self-development. The control stage of the experiment reveals

expressiveness of singing, the integrity of vocal pieces, the density of sound in all registers, and improved quality of timbral coloration of the voice in the tested group of students. This improvement was undoubtedly promoted by the use of the previously studied and newly implemented methods of teaching pop vocals.

Conclusion

The analysis of the existing psychophysical and methodological features of vocal training for college students leads to the conclusion that the teacher needs to be well versed and apply proven methods of vocal training. Modern pop vocal teachers pay much attention to the psycho-physical features of sound extraction, as well as teaching the ba-

sics of sound extraction, the method of resonance singing, compliance with voice hygiene, the development of the respiratory apparatus, and the acquisition of singing support. This ensures professional voice production and the mastery of singing skills and abilities.

Modern methods of vocal training stress the importance of the participation of certain muscle groups in setting the correct vocal breathing. For example, according to the Estill Voice Training method and M.L. Kats' methodology, the development of proper vocal breathing also requires training neck and upper back muscles, it is important to follow the correct posture, try to sing while moving or on a treadmill. The student must know and be able to timely diagnose colds, therefore, they have to be familiar with their main symptoms.

Recommendations

The results of the work will be used in further studies of modern methods for teaching pop vocal, including the method of S. Riggs and I. Sokerina, the advantages of which can be determined by comparing specific learning outcomes. In the future, it makes sense to evaluate the effectiveness of these methods when teaching students with the same initial level of training, as well as teaching beginner students. Further research might also concern the question of the influence of training according to one method or another on the artist's creative career. It would be interesting to trace which pop singers achieve higher artistic results - those who were trained according to the method of Estill, M.L. Katz, or O.L. Donskaya?

The present study is limited by all three

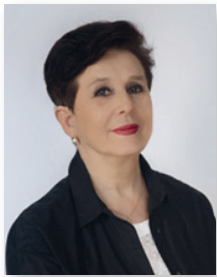
of the aforementioned techniques being implemented and compared in the context of training pop college students. The study results can be implemented in assessing the effectiveness of the use of techniques for training pop singers in universities based on experimental work. The theoretical value of the work consists in a comparative analysis of the most popular methods of training pop vocalists and the identification of their common grounds determining the effectiveness of their use in the educational process. The practical significance of the study lies in the formulation of methodological recommendations for the training of pop vocalists in college.

The limitations of the study were due to the subjectivity of the criteria for assessing learning outcomes. Since the artistic aspect is not parameterizable, that is, it cannot be measured or calculated, the assessment is based on the emotional impressions of singing. It is advisable to develop more objective criteria or refer to the assessment of the parameters of pop singing with the help of technical means - computer programs for the analysis of sound information.

Acknowledgement: none

Conflict of interest: none

Biodata of Authors



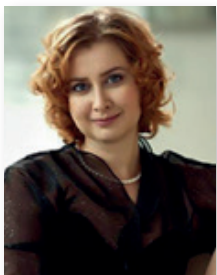
Natalia Ivanovna Anufrieva, Dr.

Interest of author: Theory and history of folk art culture and ethno-art education, technologies and methods of music education, Music performing arts, Management in cultural, art and educational institutions, Music performing schools and concepts, Theory, methodology and organization of social and cultural activities, Pedagogy of folk art creativity, Innovative musical and pedagogical technologies. **Affiliation:** Russian State Social University, Moscow, Russia **Email:** nata415485@mail.ru **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0003-4119-9805> **SCOPUS id:** <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=56584402900> **Elibrary:** https://elibrary.ru/author_items.asp?authorid=261417



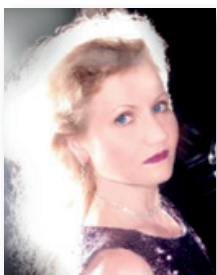
Semyon Vyacheslavovich Limanov

Interest of author: Theory and methodology of teaching pop vocal. **Affiliation:** Moscow Provincial College of Arts, Moscow, Russia **Email:** limanov_s@mail.ru **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0001-6027-9769> **Elibrary:** <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=43290199>



Yana Mamonova

Interest of author: Professional training of a vocalist in a modern university, theory and methodology of vocal art. **Affiliation:** Russian State Social University, Moscow, Russia **Email:** ya.a.mamonova@mail.ru **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-9427-9326>



Natalia Vladimirovna Anchutina

Interest of author: Participation in regional and international conferences, in the jury of music competitions, publications in Russian and international magazines; Work as an associate professor of the Department of Stringed Folk Instruments at the Gnessin Russian Academy of Music; Areas of scientific activity: Socio-cultural activities, methods of music education, innovative technologies in music, education, pedagogy of performing arts. **Affiliation:** Russian State Social University, Moscow, Russia **Email:** anchutinanatalia@mail.ru **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-1282-6147> **SCOPUS id:** <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57216282681>



Maria Lvovna Kats

Interest of author: Participation in regional and international conferences, congresses. Social, psychological, pedagogical and technical conditions for the acquisition of professional skills of a modern vocalist in the digital educational environment of the university; Variety performer professional training; Theory and methods of teaching pop vocal. **Affiliation:** Russian State Social University, Moscow, Russia **Email:** mkatz@mail.ru **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0001-7014-6476> **SCOPUS id:** <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorid=57201883397> **Elibrary:** [https://www.elib](https://www.elibrary.ru/author_items.asp?authorid=958559)

[rary.ru/author_items.asp?authorid=958559](https://www.elibrary.ru/author_items.asp?authorid=958559)

References

- Budnitskaia, T.A. (2012). Istoriia stanovleniia professionalnogo dzhazovogo obrazovaniia v Rossii i SShA: sravnitelnyi analiz [The history of the development of professional jazz education in Russia and the USA: a comparative analysis]. Vestnik Moskovskogo Gosudarstvennogo Oblastnogo Universiteta. Seriya: Pedagogika, 2, 5-10.
- Chernova, O.S. (2014). Podgotovka nachinaiushchego estradnogo vokalista k kontsertno-ispolnitelskoi deiatelnosti [Preparation of a novice pop vocalist for concert performance]. Pedagogicheskoye obrazovaniye v Rossii, 12, 227-231.
- Donskaia-Anisimova, O.A. (2019). Svoboda i volia. Russkaia shkola estradnogo vokala: uchebno-metodicheskoe posobie [Freedom and will. Russian school of pop vocal: teaching aid]. Moscow: n.p., 190 p.
- Emelianov, V.V. (2000). Razvitie vokalnoi metodiki [Development of vocal techniques]. Saint Petersburg: Lan, 190 p.
- Estill Voice International. (n.d.). <https://www.estillvoice.com/> (date of access: December 11, 2020).
- Howard, E. (2007). Tekhnika peniia. Vokal dlia vsekh [Singing technique. Vocals for everyone]. Moscow: Smolin K.O., 62 p.
- Isaeva, I.O. (2017). Estradnoe penie. Ekspress-kurs razvitiia vokalnykh sposobnostei [Pop vocals. An express course of the development of vocal abilities]. Moscow: Astrel, 318 p.
- Kats, M.L. (2018). Vash golos: sekrety vokalnogo masterstva [Your voice: secrets of vocal mastery]. Moscow: Alpina Publisher, 192 p.
- Korobka, V.I. (1989). Vokal v populiarnoi muzyke: metodicheskoe posobie [Vocals in popular music: a methodical guide]. Moscow: Studiia Rekord, 46 p.
- Kuznetsova, E.P. (2017). Metodologicheskie razlichiiia trebovaniia k podgotovke akademicheskikh i estradnykh vokalistov [Methodological differences in the requirements for the training of academic and pop vocalists]. Istoricheskie, filosofskie, politicheskie nauki, kulturologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki, 9(83), 188-121.
- Pereverzeva, M.V. (2017). Traditsionnaia muzyka SShA: istoricheskaia i zhanrovaia panorama [Traditional music in USA: historical and genre panorama]. Muzykalnaia akademiia, 2(758), 89-95.
- Pereverzeva, M.V. (2019). Angloamerikanskii folklor: ot kovboiskoi ballady k stiliiu kantri [Anglo-American folklore: from cowboy ballad to country style]. In: I.A. Korsakova (Ed.), Artistic space of culture of the third millennium: problems of science and education. Collection of scientific works of the Schnittke Higher School of Music (Institute) of the Russian State Social University (pp. 179-209). Moscow: Russian State Social University.
- Pereverzeva, M.V., Smirnov, A.V. (2017). Sovremennoe solfedzhio kak uslovie formirovaniia professionalnykh kompetentsii uchitelei muzyki [Modern solfeggio as a condition for the formation of professional competencies in music teachers].

Scientific Notes of the Russian State Social University, 16(5(144)), 159-167.

Pereverzeva, M., Anufrieva, N., Shcherbakova, A., Anufriev, E. (2018). USA music as a reflection of the national sociocultural values. In: A. Maloletko, N. Rucic, Z. Baracskaï (Eds.), *Economic and Social Development. Book of Proceedings* (pp. 840-846). Varazhdin: Varazhdin development and entrepreneurship agency.

Pivnitskaia, O.V. (2014). Osobennosti intonirovaniia v sovremennom estradnom vokale: istoricheskii i pedagogicheskii aspekty [Features of intonation in modern pop vocal: historical and pedagogical aspects]. *Muzykalnoe iskusstvo i obrazovanie*, 3, 127-133.

Polotskaia, F.L. (2016). Nekotorye aspekty vokalno-pedagogicheskogo vospitaniia pevtsov v estradnom vokalnom ansamble [Some aspects of vocal pedagogical upbringing of singers in a pop vocal ensemble]. *Aktualnye problemy prava, ekonomiki i upravleniia*, 12, 430-434.

Pronin, A.M. (2012). Metodika razvitiia propriitseptsii dykhatelnogo apparata v protsesse obucheniia estradnomu vokalu [Method for the development of proprioception of the respiratory apparatus in the process of teaching pop vocal]. *Vestnik TGU*, 10(114), 241-246.

Shafazhinskaya, N.E., Shcherbinina, V.M., Ivanova, E.Y., Belyakova, T.E., Pereverzeva, M.V. (2019). Learning about world art culture as a method of forming a universal cross-cultural communication competence. *Humanities and Social Sciences Reviews*, 7(6), 1225-1229.

Sibirenko, E.A. (2019). Razvitie vokalnykh navykov po metodike "COMPLETE VOCAL TECHNIQUE" [Development of vocal skills according to the "COMPLETE VOCAL TECHNIQUE" method]. *Iskusstvo i obrazovanie*, 4, 61-69.

Solianinova, L.K., Demidova, V.I. (2019). Ispolzovanie metodiki Seta Riggsa v protsesse obucheniia estradnomu vokalu [Using Seth Riggs' method in teaching pop vocal]. In: O.V. Gribkova (Ed.), *Muzykal'noye obrazovaniye i nauka v sovremennom mire* (pp. 302-307). Moscow: Pero.

Fasıl tarihinde dönüşüm ve direklerarası fasıl refakat gelenekleri

Öğr. Gör. Dr. Bekir Şahin Baloğlu*

Arş. Gör. Bedirhan Büyükduman**

*Sorumlu yazar, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Davutpaşa Kampüsü, İstanbul, Türkiye, e-Mail: bbaloglu@yildiz.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-3189-0371>

** İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Müzik Öğretmenliği Bölümü, İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Müzik Öğretmenliği Bölümü, Halkalı Merkez Kampüsü, Halkalı, 34303, Küçükçekmece, İstanbul, Türkiye, e-Mail: bedirhan.buyukduman@izu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-6975-0470>

DOI 10.12975/rastmd.2021925 Submitted August 15, 2021 Accepted October 5, 2021

Özet

Osmanlı'nın son zamanlarından günümüze kadar uzanan Türk müziği icra geleneklerinden "fasıl" özel bir yer teşkil eder. Aynı makamda birkaç eserin ağırdan hareketliye belli bir dizilimle icra edilmesi özel anlamının yanı sıra fasıl, herhangi bir musiki icrasını açıklamak için de kullanıla gelmiş, geniş bir anlama malik olmuştur. Ondokuzuncu yüzyıl başında beliren "klasik fasıl" ile aynı yüzyılın sonundaki "direklerarası fasıl"ın içerik ve sunum açısından farkları bulunması, veriler doğrultusunda bu dramatik dönüşümün de açıklanmasını gerektirmektedir. Repertuar, icracılar ve bu kültür içinde oluşan icra üslubu, yaklaşık son yüz yıldır yaygın olarak kullanılan Avrupa notasının dikte ettiği yalınlıktan çok uzak bir konumdadır. Fasılda kullanılan ritm sazların velveleli üslubu ile mızraplı sazların uzun seslerde yaptıkları ilave notaların birbiriyle ilgisi olduğu açıktır. Bu çalışmada, fasıl üsluplarındaki dönüşümün tarihsel izleri sürülecek ve direklerarası fasıl geleneğinde mızraplı ve ritm sazların fasıl müziğine etkileri irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler

fasıl, icra nota farklılığı, mızraplı sazlar, refakat, ağır aksak

Giriş

Türk müziği, sözü uçucu bilip yazıyı yerine koyduğundan beri musikin ve musiki kültürünün kavrayışındaki muğlaklık süregider. Hoca, üstad, virtüöz yani otorite; talebe, kursiyer yani acemi; bunun da ötesinde bilginin konusu, hududu ve tanımı tartışmalı bir haldedir. Yeni kavramlar eski kavramların eşliğinde hayata eklenildiği için kargaşa olağandır. Bu noktada eskinin ya da yeninin tarafında olmaktan öte problemin açıkça ortaya konulmasına ihtiyaç vardır.

Batı ile birlikte yaşamak yerine Batılılaşmak zorunda olan Osmanlı'da, bu yeni yaşam biçimini kabullenmiş alt sınıf-

ta ağır bir tempoda gerçekleşirken üst sınıf, yenilikleri daha hızlı bir şekilde karşılıyordu. Bu sebeptendir ki Türk Batılılaşma tarihi büyük oranda üst sınıftaki hareketliliğin tarihidir. Bununla birlikte alt sınıfın beğenilerine ilişkin malumatımız hiç yok değildir ancak bunlar yeterli olmadığı gibi kolayca istifade edilebilecek sistemli bir tasniften de -şimdilik- yoksundur. Toplumsal kabullenişin siyasî derinliği bir yana müzikte, özellikle de fasıl türünde görünen sonuçlar, İmparatorluğun son yüzyılının kısa bir özetini yansıtır. Zira bu fasıllar, yeni üst ve alt sınıfın kesiştiği ve bulunduğu mekanlarda, birleşen bir müzik beğenisi sembolüdür.

Çalışmada, fasıl ve onu barındıran toplumsal yapıdaki tarihsel dönüşümün izleri sürülecektir. Ayrıca üslup farkı nota üzerinde belirtilmeyen bir eserin, direklerarası¹ fasıl üslubunda icra edilirken enstrümanlarda dikkat edilen hususlar uygulamadaki örnekleri üzerinden gösterilecektir.

Canlı ve neşeli bir tarz olan direklerarası fasıl icrasında klarnet, keman, yaylı tanbur gibi uzun sesli çalgıların melodinin köşe başı olan bir tek sesi uzunca tınlatarak bıraktığı canlılık etkisi yahut nağme iskeletinin üst ve alt bölgelerinde geleneksel motiflerle yaptığı yaratıcı süslemeler, bu sazların yapısının direklerarası fasılda dikkat çeken hususiyetlerindedir. Lakin direklerarası fasılın dinamik yönünü en belirgin şekilde gösterenler tef ile darbuka gibi ritm ve ud ile kanun gibi mızraplı çalgılardır. Direklerarası faslı, çıkan girift sonuca binaen bir bütün olarak değerlendirdiğimiz için buna etki eden her enstrüman ve fasıl içinde yarattıkları canlılık teknikleri çalışmalarımızın menziline yer almaktadır.

Fasıl-ı Tarih

19. yüzyılda, sanatın herkesçe ulaşılabilir olması yönündeki anlayışla birlikte Türk müziği de demokratlaşmaya başlamış; böylelikle genel tarih, ilgi alanını aristokrat sınıfının tercihlerinden geniş halk kitlelerinin tercihlerine doğru çevirmiştir. Bu konuda en büyük etken şüphesiz, geniş kitlelere müziği

iletken ses kayıt teknolojilerindeki gelişmelerdir. Meclislerin veya toplu icra şekillerinin toplumun her tabakasında olabileceği tahmin edilse de tarihsel seyri belgelerle görülebilen meclisler, saray gibi üst kültürün yahut tekke gibi sınıflar üzerinde (ya da alt ve üst sınıflar arasında aracı) kurumların meclisleridir. Repertuar ve tavır açısından farklılıklarından ötürü bu noktada evvela saray musiki meclisleri üzerinde durmak yerinde olacaktır.

Osmanlı'da musiki meclislerindeki terbinin genel adı olan fasıl, 16. yüzyıldan beri kullanıldığı anlaşılan bir kavram olarak tebarüz eder. Fasıl, icranın yapıldığı ân'ı tarif ettiği gibi bir makamın genişleme ve çeşitleme yollarını göstermek üzere bestelenen bir dizi müzik eserinin de adıdır. Peşrev, kâr, beste, ağır semai, yürük semai ve saz semaisi gibi formlardan oluşan fasıl, bugün klasik takım yahut klasik fasıl ismiyle bilinen III. Selim dönemine ait fasıldır. Türk makam müziğinin bel kemiğini oluşturan bu klasik formatın ne zaman ve hangi süreçlerden geçerek bu şekli aldığı malesef bilinmemektedir. Musikiyi himaye eden sarayın ve en büyük patronu olan padişah makamının, şüphesiz, bu meclislerin devamlılığındaki rolü büyüktür. Osmanlı'dan evvel, fasıl benzeri meclislerin Abbasi ve İran gibi saray kültürlerinde de olduğu bilinmektedir. Bahse konu olan çağlarda kaleme alınmış sınırlı sayıdaki musiki risalelerini inceleyerek fasılın tarihsel süreci hakkında kronolojik bir okuma yapan Eugenia Popescu-Judetz'in tespitleri her ne kadar kesin yargılar içermese de şüphesiz bu etkileşimi açıklayıcı en makul hipotezlerdir. 15. yüzyıl kaynaklarından referansla hareket eden Judetz'e göre Türk, İran ve Arap kültürlerinde fasıl benzeri

¹ İstanbul'da Vezneciler ve Şehzadebaşı arasındaki caddenin bir kısmı Osmanlı döneminde Direklerarası olarak anılırdı. Bu cadde o dönemde İstanbul'un en önemli eğlence, kültür ve sanat merkezlerinden birisi olarak kabul görmüştür. Kahvehaneleriyle meşhur Direklerarası, özellikle Ramazan aylarındaki müzikli eğlenceleriyle halkın vazgeçilmez uğrak bir yeri olmuştur. Detaylı bilgi için bkz. Bekir Tosun, "Direklerarası", içinde DİA, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994, s. 367-368.

tecrübeler nevbet² adıyla yaşıyordu ve fasıl terimi muhtemelen Osmanlı'da ilk kez 16. yüzyılda kullanılmaya başlandı. Judetz, 17. yüzyılda Osmanlı saray musikisi repertuar seçkisi mahiyetindeki Ali Ufkî'nin (Saz ü Söz) ve Kantemiroğlu'nun (Kitâbü İlmi'l-mûsikî alâ vechi'l-hurûfât) mecmualarının içerdiği fasıllar; Hafız Post ve Evliya Çelebi'nin açıklayıcı metinleri üzerinden örnekler ve detaylarla kompakt bir fasıl tarihi ortaya koyar.³ Ancak, açıklanamayan tek şey icra üslubundaki ve içeriğindeki dönüşümdür. Zira söz konusu dönemdeki kavrl, tasnif, nakş, savt, semai, murabba gibi formlar ve bunların gerektirdiği icra üslubu klasik takım içinde bahsedilen formlar ve icra üslubundan çok başkadır. İçerikteki bu dramatik değişimi gösterecek kaynaklar olmadığı için tarihsel okumalar, yalnızca mevcudun tespiti ve şerhinden öteye gidemeyecektir. Dönüşümün ilişkilendirilebileceği en akla uygun çözüm siyasi konjonktürdeki değişimdir. Devlet politikalarının farklı cenahlara yönelişine bağlı olarak kitlesel hareketliliğin çeşitlenmesi, fonksiyonunu sabit bırakmak suretiyle müziğin içeriğini de etkilemiş olmalıdır. Judetz'in (1999, 786-87) bu konudaki açıklaması şöyledir:

“Fasıl, kavramsal olarak bir değişikliğe uğramamasına karşın klasik müziğin icra biçimi, müzik kültüründeki modernleşme ve Batılılaşmadan

2 Eski bir Türk geleneği olarak nevbet, ilk olarak Büyük Selçuklular döneminde karşımıza çıkmaktadır. Hükümdârın hâkimiyet sembollerinden biri olarak kabul gören nevbet, Türklerin İslâmiyet'i kabulüyle Türk-İslâm devletlerinin bir töresi hâlini alır. “Askerî müzik topluluğunun saray veya otağı önünde davul vurarak icra ettiği müzik” anlamında da kullanılan nevbet geleneği, Osmanlı Devleti'nde mehterhâne bünyesinde devam ettirilmiştir. Detaylı bilgi için bkz.: Timur Vural, Türklerde Askerî Müzik Geleneği Tuğ, Nebbet, Mehter, Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları, 2013.

3 Detaylı bilgi için bkz.: Eugenia Popescu-Judetz, “Osmanlı'da Fasıl”, içinde OSMANLI, c. 10, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999.

etkilenmiştir. Batılı enstrümanların benimsenmesi ve teorik fikirler bir yere kadar kompozisyonun içeriğini ve müzikal düzenlemeleri etkisi altına almıştır. Sanat müziği konserinin tiyatro sahnesinde sunulması icracılar ile dinleyici arasındaki ilişkiyi farklı kılmıştır. Öte yandan fasılın semantiklerinden farklı kollar oluşmuştur. Fasıl metinleri ve müzik notaları sanat müziğinin eğlence müziği alanında geniş bir biçimde yayılmasına yol açmıştır.”

Hanedan üyesi ve padişah namzeti bir şehzadenin Avrupa'daki gelişmeleri takip etmesi, Fransız sarayı ile mektuplaşması muhakkak ki 15. veya 16. yüzyıldaki bir saray mensubu için düşünülemezdi. Ancak III. Selim'in bütün bunları ve fazlasını gerçekleştirmesi Avrupa toplumdaki siyasal, toplumsal, teknolojik gelişmelerin etkilerinin 18. yüzyıl sonlarında artık sarayın içine kadar ulaştığını gösterir. Zira şehzade Selim tahta geçtiğinde, musikide de gözle görülür birtakım değişiklikleri önerecek ve teşvik edecektir. Bu anlamda fasılın dönüşümü hakkında Judetz'in söylediği “modernleşme ve Batılılaşma” eğer bu dönem için kullanılmışsa doğrudur. Fakat “Sanat müziği konserinin tiyatro sahnesinde sunulması...” şeklindeki ifadeler, bu pre-modern dönemi değil, farklılıkların yerleşik bir hal aldığı 19. yüzyıl ortalarını da ima eder. 19. yüzyıldaki fasıl ise öncü izleri ne klasik fasılda ne de daha öncesinde görülebilecek bir formata bürünmüş, Judetz'in de belirttiği gibi eğlence müziğinin içinden çıkan bir kol olmuştur.

19. Yüzyıl Faslı

Çok eski bir dönem olan nevbetlerden klasik fasıla geçiş süreci, yazılı kaynak yetersizliği sebebiyle tam olarak açıklanamamaktadır. Lakin şaşırtıcı olan husus,

bugüne daha yakın olan yani klasik fasıldan sonraki dönemin bilinmezliğidir. 19. yüzyılda fasıl mefhumu, daha eğlenceli, hareketli ve lirik bir formata dönüşür.

Müziğin en büyük hamisi olan saray, klasik dönem küme faslı'nda yüksek musikinin en büyük temsilcilerini himaye ederken aynı zamanda müziğe kendi zevki doğrultusunda yön veriyordu. 19. yüzyılda ise sarayın maaşlı Türk müziği mensupları, çoğunlukla sembolik bir anlam taşıyordu. Artık hükümdarlar iktidarın meşruiyetini, şeriata riayetini kontrol eden saray muhafızlarına değil, Avrupalılık fikrine sadakatini kontrol eden daha büyük kitlelere ispatlamak zorundaydı. Opera dinlemek yahut piyano çalmak bu yeni ülkeye daha iyi hizmet edecek, sanata verdiği önemin göstergesi sayılacak ve müzik dinleme etkinliğinin yeni mekanları da konser salonları olacaktır.⁴

19. yüzyıl başında yönetimdeki yapısal değişiklikler, dolaylı olarak müzikal yaşamın seyrini de etkilemiştir. Merkezî idare olan saraydan, ilişkide olunan Batılı ülkelerin sistemiyle denk düşecek pozisyonlar (nazır/bakan) atanan hükümet sistemine geçiş yapılmış, bürokrasi sınıfı saraydan çıkıp şehrin farklı noktalarındaki hususî hizmet dairelerine taşınmıştır. Bu durum, Harem'den Enderun'a saray içi gündelik hayatın, teşrifatin da değişmesi anlamına gelir. Alaturka müzik mensupları için ise bu konaklar yeni cazibe noktası haline gelecektir. Sanatçının en büyük patronu,

4 19. yüzyıl, Sultan Abdülaziz gibi Alaturkaya daha meyyal padişahlar da çıkaracaktır. Ama bu, onların da Batı'ya ve geleneklerine karşı tamamen negatif tutum içinde oldukları anlamına gelmez. Yeni dönemin adeti olan tiyatrolara Sultan Abdülaziz'in verdiği maddî destekler için bkz. Namık Sinan Turan, "Osmanlı'nın Son Döneminde Opera", Evrensel Kültür Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi, Ocak 2011, s. 25-26.

tercihlerini politik emelleri doğrultusunda ayarlarken devlet erkani eski ve yeni pratikler arasında daha kritik ve tarihî bir rol oynayacaktır.

Yüksek müzik ve gelenekleri, bir yandan Avrupa müziği ile kimyasını değiştirirken bir yandan da konak sahiplerinin zevkine uygun bir hale bürünecektir. Böylelikle saray üslubu ile şehir üslubunun yeni bir terkibi oluşacaktır. Bu yeni terkip, hem saray terbiyeli konaklarda hem eğlence yerlerinde hem de Batılı konser salonlarında yer bulabilecektir, zira bu kozmopolit ortamın meyvesi olduğu için tüm zevklere hitap eder. 20. yüzyılda bu yeni geleneğin sembol ismi Tanburî Cemil Bey'in yaptığı müzik için kimilerince söylenen "İstanbul musikisi" tabirinin (Cemil 2002, 13) altında da bu sosyal temeller yatıyor olmalıdır. Şehir musikisi ile saray musikisi öteden beri keskin çizgilerle ayrılmamıştır. Ancak klasik dönemde böylesi yoğun ve mecburî ilişkiler olmamış, seyr-i tabii içinde makul alışverişler yaşanmış olmalıdır.

Öte yandan 17. yüzyıl başlarından itibaren İstanbul, aldığı yoğun göçler sonucunda bir sosyo-kültürel değişime de öncülük eder. Cem Behar (2020, 59) bu durumu, "bir yandan yoğun kırsal göçle birlikte İstanbul'a gelen yöresel müzikler ve çalgılar, bir yandan da şehirde yeni varlıklı tabakanın oluşması başkentte müzik üretim ve icrasının farklı mecralara yönelmesine de sebep olmuştur," şeklinde açıklar. Ayrıca İstanbul müzik hayatında yaşanan bu çeşitlenme, tercih edilen repertuvara da yansımış, ciddi müzik ve eğlence müziği birbirine daha çok yaklaşmıştır. Dinleyicinin de icraya iştirak ettiği bir tertip olan fasıl, bu sosyalliğin içerisinde icra edilen yeni müziğin adı olmuş ancak

içerdiği formlar ve üslup sarayda icra edilen evvelki fasıllardan ayrı bir hüviyet kazanmıştır. Sözlü formlar, yalnızca akılda kalıcı melodilerden oluşan küçük şarkılara yerini bırakmış, Peşrev ve Saz Semaisi aynı kalmışsa da üslubu fasıldaki diğer eserlerle bütünlük oluşturacak şekilde hareketlenmiştir.

Eskiden beri musiki himaye merkezlerinden biri olan şehir, saraydan daha önemli bir konuma erişmiştir. Bu yeni fasılın, Müslüman ve Gayrimüslim İstanbul halklarının ortak algısında şekillenmiş, şehrin eğlence müziklerinden etkilenmiş bir tertip olduğunu tahmin etmek zor değildir. Bu durumu kuvvetlendiren delilleri, etkisi bugüne uzanan meyhane müziklerinin icra üslubunda görebilmek mümkündür. Kamusal alandaki gücünü pekiştirmeye başlayan müzik, Cumhuriyet gazinolarının öncülleri olan kahvehaneler ve meyhanelerde bir tüketim unsuru haline gelmiştir.

Kahvehane-Meyhane

Osmanlı eğlence hayatı içerisinde önemli bir yere sahip olan meyhane kültürünü anlamlandırabilmek için, bu mekânların atası olarak adlandırabileceğimiz kahvehanelere ve kültürüne değinmek yerinde olacaktır. Yukarıda da bahsedildiği gibi, farklı mekânsal arayışlar içerisine giren musikin halk ile bulunduğu mecralardan biri de 16. yüzyıldan itibaren Osmanlı topraklarında yaygınlaşmaya başlayan kahvehanelerdir. Öyle ki, Direklerarası'nın meşhur Fevziye Kıraathanesi, 19. yüzyıl müzik kültürünü yöneten önemli bir mekân olarak tebarüz eder. Her türlü eğlence unsuruna yer veren bu mekân, dönemin profesyonel sazende ve hanendelerinin icra ettiği fasılları muhafaza etmesi açısından da önemlidir. Fevziye Kıra-

athanesi'nin sahne programında Ramazan aylarında her gece -Kadir geceleri hâriç-, diğer aylarda ise yalnızca Cuma ve Pazar günleri olmak üzere Karagöz, meddah, kukla, tiyatro gösterileri ve fasıl icraları olduğu görülmektedir (Mimaroğlu 1971, 5727). Ramazan ayında iftar ve sahur arasındaki canlılığıyla bilinen Direklerarası'nın bir geleneği olacak ki, bu ayda Fevziye Kıraathanesi'ndeki fasıl icraları iki makamdan oluşacak ve dört saat sürecek şekilde düzenlenmiştir (Pekin 2015, 55). Kemençeci Vasilâki (1845-1907) ve Kemanî Tatyos Efendi (1858-1913) gibi isimlerin yönetiminde gerçekleştirilen ve günümüzdeki fasıl icrasıyla benzerlik gösterdiği düşünülen fasılların dinleyicileri de bir hayli önemli isimlerdir. Tanburî Cemil Bey (1871-1916), Rauf Yekta Bey (1871-1935), Lem'î Atlı (1869-1945), Zekâi Dede (ö. 1897) gibi Türk müziğinin gelişimine katkı sunan müzisyenlerin bu fasıllara dinleyici olarak katılması (Mimaroğlu 1971, 5727), 19. yüzyıl fasıl kültürü ve yaygınlığı hakkında önemli referanslar sunmaktadır.

Sanatçıların uğrak yeri hâline gelen kahvehaneler, yerini meyhanelere bırakana kadar fasıl icralarının da bel kemiği olmuştur. 19. yüzyıl başında yönetimde gerçekleşen yapısal değişimlerden halka açık müzik ve eğlence mekânları da etkilenmiş ve kahvehanelerin yerini meyhaneler almaya başlamıştır. Başkentteki meyhanelerin görünürlüğü artmış, müzik ile olan ilişkileri kuvvetlenmiş ve artık meyhaneler “marjinal bir mekândan olağan bir eğlence mekânına” evrilerek kahvehanelerin popülaritesine son vermiştir (Çokuğraş 2016, 148).

Tanzimat Dönemi'nin Osmanlı eğlence hayatına bıraktığı bir başka miras ise ga-

zinolardır. Kahvehanelere nazaran daha geniş ve çeşitli halk kitlelerini⁵ ağırlamış olan ve ilk örneklerine 20. yüzyılın başlarında rastlanan gazinolar, bünyelerinde musikiyi de barındırırlar. Gazinonun ilk örneklerinden olan Emperial Bahçesi'nde haftanın belirli günlerinde Kemanî Tatyos Efendi'nin incesaz programı yaptığı⁶, Fener İskele Gazinosu'nda da tanınmış müzisyenlerin sahne aldıkları, aktarılanlar arasındadır (Zat 1994, 379).

Bahse konu olan 19. yüzyılın bu çok renkli sosyal tablosunun içinde müzik, bütün katmanlar için önemli bir yer tutmaktadır. Avrupa müziği icra ve dinleme disiplinleri ile tanışan Türk ekabiri, müziğin işleyişine yönelik teknik ve teorik birtakım arayışlar ve birbirinden farklı "çözüm" önerileri sunmuşlardır. Lakin fasıllar, değişim tartışmalarından etkilenmeksizin, müzisyenlerin iç dünyalarının en tabii bir yansıması gibi durmaksızın icra edilmiş ve bu anlayışa uygun çok sayıda eser verilmiştir.

Repertuvar

Dönem, büsbütün Batı'ya dönük profiller çıkardığı kadar köklere yönelmek gerekliliğini vurgulayan aydınlar da yetiştirmiştir. Bu yönelişin amacı, Batı'ya yenilmişliğin tezahürüdür ve eski parlak günleri öne çıkararak bugünü Batı normlarına eriştirmektir. Rauf Yekta Bey, sikişinaslar arasında çareyi geçmişte ar- 5 Cumhuriyet'in ilânının ardından varlığını sürdürmeye devam eden ve hatta piyasa müziğinin tek kalesi hâline gelen gazinoların, 1950-1960 yılları arası Türkiye Cumhuriyeti iktidarında olan Demokrat Parti döneminde bu demografik çeşitliliği daha ziyade sermayenin yeni sahipleri olan Anadolu göçmenlerinden oluşacaktır. Detaylı bilgi için bkz. Bedirhan Büyükduman, "Demokrat Parti Döneminde Uygulanan Kültür Politikalarının Türk Makam Müziğine Yansımaları", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi SBE, 2020, s. 95-97.

6 Kahvehanelerde icra gösteren fasıl gruplarına bu dönemde "incesaz takımı" da denilmektedir. Bkz. Ersu Pekin, age, 2015, s. 55.

yanların en başında gelenlerdendir. Rauf Yekta Bey'de geçmişin, özellikle de III. Selim döneminin güzelliklerini vurgularken "‘sâdelik içinde asâlet ve metânet' üslûbu"⁷ deyip günün müziğini ise bozuk olarak işleyen ve dışarıdan müdahaleyle "terakkiye" [ilerlemeye] (Özdemir 2010, 135) muhtaç bir vaziyet içerisinde göstermek gayesi vardır. Ancak bütün bu görüşlerini, tıpkı Batılı konsertistler gibi giyinmiş "yeknesak siyah kostümlü sazender"⁷in (Özdemir 2010, 131) önünde bir konferans şeklinde sunmaktan çekinmez. Yazarın asıl meselesinin, konser gibi Batıdan devşirme adetlerle mücadele değil klasik üslubun öne çıkarılması olduğu açıktır. Ne var ki tıpkı bugün gibi o zaman da piyasa ve klasik denilen mefhumlar kalın çizgilerle ayrılmış değildir. Darülelhan tarafından yapılan konserleri izleyip yorumlayan Rauf Yekta Bey'in konserde icra edilen klasik bestecilerin eserlerini öne çıkarması ve diğer eserleri de "hoş-âyende ve şetâretli eserler huzzârı neşelendirdi" (Özdemir 2010, 128) gibi dinleyicinin keyiflenmesi için icra edilmiş hareketli eserler gibi sözlerle değerlendirmesi dikkat çekicidir. Yine buna benzer konserlerden birinde icra edilen Hicazkâr faslını değerlendiren Rauf Yekta Bey şu sözleri sarf eder: "Bu fasılda okunan şarkılar hakîkaten hüsn-i intihâb edilmiş idi. Piyasada okunan ve -mülgâ saltanat devrinin harem ağaları gibi- ekserisi birbirine benzeyen Hicâzkar şarkılardan herkese gınâ geldiği için (Yok hilâfım...), (Şeb-tâ seher...) gibi şarkıları sâmi'în büyük bir

7 "(Tanbûrî Emin Ağa)'nın peşrevi -bestekârının zamanından beri piyasada uğradığı bin türlü tahrîfâtan âzâde olarak-çalındı ve mûsikîmiz Üçüncü Selim asrında hâiz olduğu 'sâdelik içinde asâlet ve metânet' üslûbu hakkında dinleyenlere bir fikir verdi. (Dârülelhan) üstâdlarının âsâr-ı eslâfa gösterdikleri bu hürmetkârlık şâyân-ı teşekkürdür." Bkz. Hüseyin Özdemir, "Rauf Yekta Bey'in, Resimli Gazete, Yeni Ses ve Vakit Gazetelerinde Mûsikî ile İlgili Makalelerinin İncelenmesi", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi SBE, 2010, s. 125.

alâka ile dinlediler” (Özdemir 2010, 116). Piyasada okunan Hicazkâr şarkıların birbirine benzerliğini saltanat devrinin harem ağalarının birbirine benzemesiyle teşbih eden Rauf Yektâ Bey, bu nedenle konserdeki özgün Hicazkâr parçaların dinleyenler tarafından beğenildiğini belirtmiştir. Lakin burada kendisinin övgüyle bahsettiği Âsâriye Camii İmamı İbrahim Efendi⁸ (ö. 1880?)’ye ait “Yok hilafım hem müdârâ bir yana” isimli Ağır Aksak şarkı ve “Şeb-tâ seher akar su gibi çağlar ağlarım”

isimli Devrihindi usûlündeki Haşim Bey’in (1815-1868) şarkısı, klasik döneme değil 19. yüzyıla ait eserlerdir.⁹ Eserler yazarın benimsediği “sadelik ve metanet üslubu” içerisinde icra edilmiş olduğu için muhtemelen dikkate değer görülmüştür. Fakat her halükârda Ağır Aksak şarkıların fasılın ilk sırasını alıp Beste’ye galip geldiği açıktır. 19. yüzyıldan 1950’lere değin uzanan süreçte nadiren klasik fasıl formları beselenmiştir ancak bu süreç direklerarası fasılın en verimli çağı olmuştur.¹⁰

HÜZZAM ŞARKI

Dede Efendi

Nota 1. İsmail Dede Efendi’ye atfedilen Hüzam Şarkı’dan kesit.

Tıpkı klasik fasıl (takım) repertuarında formların belli bir standarda oturmuş olması gibi direklerarası fasıl da belli bir usûl sırasını ve icra adabını takip eder. Tablo 1’de görüldüğü üzere bu usûl terimleri içinde şarkı formlarının değişkenliği söz konusudur. Ancak örneklerdeki bütün terkiplerde, ilk üç sırayı paylaşan Peşrev, Ağır Aksak ve Sengin Semai usûlü ve formunun ittifakla kabul edildiği görülmektedir. Bu noktada çalışmada, bu üç form ele alınarak örneklendirilmiş ve fasıl icrası açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmada ele alınan örnek fasıllarda, hemen bütün fasıllarda olduğu gibi en az iki adet mızraplı saz (kanun, ud ya da tanbur) bulunduğu gözlemlenmiştir. Bu sebeple toplu icra içinde sazların mün-

9 İsmail Dede Efendi’ye nispet edilen Ağır Aksak usûlündeki Hüzam şarkı “Derdimin dermanı sensin ey peri” (bkz. Nota 1), 9/4 usûlünün o dönemde de var olduğunu düşündürülebilir fakat bu şarkının Dede Efendi’ye sonradan atfedilmiş olma ihtimali daha kuvvetlidir. Yine Numan Ağa’ya atfedilen aynı usûldeki Nihavend şarkı “Âkıbet viran edip gönüm felek” ve Hacı Sadullah Ağa’ya atfedilen Hicazkâr şarkı “Gel seninle yarın ey serv-i revân” için de tahminimiz bu yöndedir. Hacı Sadullah Ağa’nın eserinin Ağır Aksak usûlünün ilk mahsullerinden olduğunu kabul eden bir çalışma için bkz. Feridun Öney, “Lenkfahte Bestelerin Ayrıncı Özellikleri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 1993, s. 5. Bu bestelerin rivayet edildiği bestecilerin doğru olduğu kabul edildiği takdirde şarkı formunun kendisinden sonra yaygınlaştığı vurgulanan Hacı Arif Bey dönemi ile değişimi açıklamak formülü de bir bakıma yanlışlanmaktadır. Fasıldaki üslup değişimini Hacı Arif Bey’le ilişkilendiren bir çalışma için bkz. Osman Nuri Özpekel, “Türk Müsikisinde Fasıl ve İcra”, Yeni Türkiye, 2014, s. 1132.

10 Şarkı formunun yükselişi Hacı Arif Bey (1831-1885) ile sembolleştirilse de Tanburî Mustafa Çavuş, İsmail Dede Efendi ve III. Selim gibi bestecilerin verdikleri eserler şarkı formunun daha geçmişe gittiğinin kanıtlarıdır. Lakin bu şarkıların direklerarası fasıldaki gibi bir gelenekle icra edildiği bilgisine sahip değiliz. Ancak Hacı Arif Bey’den bu yana özellikle direklerarası faslına uygun eserler veren bestecilerden Kemanî Tatyos Efendi, Bimen Şen (1873-1943), Udî Selanikli Ahmed Bey, Sermüezzin Rifat Bey (1820-1888), Leon Hancıyan (ö. 1947), Lemi’ Atlı, İsmail Hakkı Bey (1866-1927) gibi isimler zikredilebilir.

8 Detaylı bilgi için bkz. Yılmaz Öztuna, “İbrahim Efendi [Âsâriye Hatîbi]”, içinde Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969, c. 1, s. 292.

ferit olarak seçilmesi ve notaya alınması büyük zorluk yaratmaktadır. Notaya alınırken kabul edilen referans yalnızca bir enstrümanın yaptığı süslemelerin değil saz heyetindeki bütün enstrümanların yaptığı süslemelerin ortalamasını yaz-

mak veya baskın duyulan melodi çizgisini notalamak şeklinde olmuştur. Notalarda görüleceği üzere farklılıkları belirtmek adına ilk satırda eserin notası, ikinci satırda fasıl icrası ve en alt satırda ritim notası¹¹ yer almaktadır.

Tablo 1. Hakkı Derman, Emin Ongan ve Ergin Kızılay tarafından tertip edilmiş ikişer fasıl ve dahil edilen formlar.

Hakkı Derman		Emin Ongan		Ergin Kızılay	
<i>Hicaz</i>	<i>Hüzzam</i>	<i>Hüzzam</i>	<i>Tâhribuselik</i>	<i>Kürdilihicazkâr</i>	<i>Hüzzam</i>
Peşrev	Peşrev	Peşrev	Peşrev	Peşrev	Peşrev
Ağır Aksak	Ağır Aksak	Ağır Aksak	Ağır Aksak	Ağır Aksak	Ağır Aksak
Ağır Aksak	Ağır Aksak	Ağır Aksak	Sengin Semaî	Ağır Aksak	Sengin Semaî
Sengin Semaî	Ağır Aksak	Devr-i Hindî	Türk Aksağı	Sengin Semaî	Düyek
Ara Taksim	Ara Taksim	Ara Taksim	Ara Taksim	Ara Taksim	Ara Taksim
Ağır Aksak	Sofya	Aksak	Müsemmen	Curcuna	Curcuna
Sengin Semaî	Aksak	Aksak	Curcuna	Yürük Semaî	Aksak
Aksak	Curcuna	Aksak Semaî	Aksak Semaî	Aksak	Aksak
	Sofyan			Aksak	
				Sofyan	

İcracılar

Klasik ve fasıl icraları devam ederken 20. yüzyıl modernizminde müzikal kimliklerin mahiyeti değişmiş ve müzik türlerinin iç içe geçtiği modern bireysel terkipler öne çıkmıştır. Bununla birlikte bu dönemde tek yönlü bir müzisyen karakterine sık rastlanmaz. Sözelimi fasıl icrasında ustalaşmış bir müzisyen, dinî müziklerde de varlık gösterebilir yahut

bireysel modern duyularını önceleyen bir sazende fasıl icra edebilir. Bireysel, modern bir terkinin peşinde olan son dönem kemençe sanatçılarından Derya Türkan'ın fasıl icra etmesi yahut geleneksel üslubu benimseyen tanbur sanatçısı Özer Özel'in deneysel çalışmalarda da yer alması buna örnek gösterilebilir. Türk müziği icracılarındaki bütün bu üslup karmaşasına ve günden güne icra alanını kaybetmesine rağmen direklerarası fasıl geleneğindeki icra üslubunun önemli bir değişikliğe maruz kalmadan

11 Makalenin genelinde kullanılan ritim notasyonu, geleneksel çift çizgili gösterimden farklı olarak tek çizgi üzerinde gösterilmiştir. Bu gösterime göre sapı yukarı yönlü olan notalar bas sesi (düm), aşağı yönlü olanlar ise tiz sesi (tek, te, ke, kâ) belirtmektedir.

halen devam ettiği söylenebilir.¹²

20. yüzyılda Ahmet Yatman (1897-1973), Şerif İçli (1899-1956), Yorgo Bacanos (1900-1977), Şükrü Tunar (1907-1962), Hakkı Derman (1907-1972), Kadri Şençalar (1912-1989), İsmail Şençalar (1917-1992), Fahrettin Çimenli (1934-2018), Ergin Kızılay, Ahmet Meter gibi isimler direklerarası fasıl icrasının en büyük saz zendeleri arasındadır. Tıpkı melodik saz icracılarında olduğu gibi, ritim çalgısı da Güngör Hoşses (1938-2014), Atilla Mayda (1936-2019), Seyhun Çelik, Ahmet Kulik gibi isimlerin icraları dikkate alındığında klasik üsluba nazaran meşruiyetini ilân etmiş ve ritim icracısının özgün tavrından etkilenmeye başlamıştır. Modernizme karşın geleneği bünyesinde muhafaza eden direklerarası fasıl müziğinde, haneliğinin yanında elindeki tef ile aynı zamanda bir sazende olan serhânenelik olgusu da süregelmektedir. Bu geleneğin temsilcileri arasında Kemal Gürses (1913-1991), Kasım İnaltekin (1925-2005), Sami Özkanlı (1926-1994), Nurettin Çelik, Mustafa Keser, Mehmet Güntekin, Mustafa Doğan Dikmen gibi isimler zikredilebilir.

Melodik İcra Üslubu

Türk müziğinin, eser icrasında nağme grafiğinden sapma eşiğinin 19. yüzyılda daha da esnetildiği anlaşılmaktadır. Judetz'in ifadesiyle artık bu dönemde adeta "icracılar ve besteci arasındaki rekabet ruhu" çok daha belirgin olmaya başlar. Öyle ki, fasılın öteden beri ismi ve

12 Bugünün içkili eğlence mekanlarında icra edilen, farklı müzik türlerinin repertuarlarının icra edildiği ve Türk müziği ile kurulabilecek tek ilişkisi ud, kanun, darbuka gibi geleneksel sazlar ile çalınması olan ve eski bir isimlendirmeden miras olarak "fasıl" olarak anılan müzik, bu makalenin sınırları içinde değildir. İstanbul eğlence müzikleri bağlamında söz konusu güncel fasılların da ele alındığı bir çalışma için bkz. Fikret Merve Eken, "19. Yüzyıldan Günümüze İstanbul Eğlence Hayatında Fasıl" (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 2007).

fonksiyonu değişmeyen tek unsuru olan Peşrev'in bol süslü icrası, klasiizm tarafgiri Rauf Yekta Bey'in çıkışlarına sebep olmuştur. İtirazlarına geçmişten örnek vermesi şaşırtıcı değildir; Rauf Yekta Bey, Tanburî Büyük Osman için şu rivayeti dile getirir:

"Eserlerini tahrif edenlere karşı pek ziyâde canı sıkıldığı meşhur olup bir kıraathanede 'uşşak' pîşrevinin teslimine geçilecek mahalline bir parça ilâve eden bir kanûnîyi dövmeğe bile kalkıştığı mervîdir. Şu rivâyete nazaran müşârünileyhin bugün îade-i hayât etmesi kâbil olsa pîşrevlerinin uğradığı tahrifat gûnâ-güne ne suretle mukâbele edeceği câ-yısuâldır." (Öncel 2010, 119)

Rauf Yekta Bey'in bayağı bulduğu peşrev icrasındaki canlılığın, dönemin ses kayıt yıldızı Tanburî Cemil Bey'in icralarında görülebileceği malumdur. Klasik eserlerin sade icra edilmesi yönünde Rauf Yekta Bey'in sözünü ettiği yol da devam edegelmiştir.¹³ Ayrıca belirtilmelidir ki esasen klasik ve fasıl icrası birbirinin tam zıddı değildir; benzer süsleme araçları her iki tarzda yaklaşık olarak aynıdır. Farklılaşan durum, bu süslemelerin sunum şekliyle alakalıdır; bestenin önüne geçmekte müteredit olan klasik icrada eklemeler çekingen ve mümkün mertebe sessiz olurken fasıl icrasında ise süslemeler -özellikle mızraplı sazlar da alabildiğine vurgulu çalınır. Mesud Cemil

13 Örneklerde işleyeceğimiz fasıl şarkılarından "Yıllar ne çabuk geçti" isimli Sengin Semai usûlündeki Hicaz şarkının (beste: Bimen Şen) önünde ve sonunda başka şarkı olmaksızın münferiden ve fasıl tavrı dışında yorumlanmış örnekleri için bkz. Münip Utandı, Yıllar ne çabuk geçti, CD, Aynalıkavak'tan Kalamış'a (Kalan Ses Görüntü, 1995), <https://open.spotify.com/track/4BRQHAtQH918OEFKdwhBlD>; Nesrin Körükçü, Yıllar ne çabuk geçti o günler arasından, CD, Bir Şarkıdır Yaşamak Box Set (Bonus Müzik Prod., 2013), <https://open.spotify.com/track/4Kw20WvCD6jzek02oDnNf>;

Bey'in (1902-1963), klasik tanbur tavrına yakın bir üslupla solo olarak icra ettiği Kemeñeci Vasil'in (1845-1907) Kürdilihiczkar Peşrevi'nde¹⁴ temkinli süsle-

meler ve uzun sessizliklere ayrılan cesur sadeleştirmeler açıkça görülmektedir (bkz. Nota 2).

Kürdilihiczkar Peşrev
Mesud Cemil'in icrasından kesit *Kemeñeci Vasil*

Usûl: Ağır Düyek

Nota 2. Kemeñeci Vasil'in Kürdilihiczkar Peşrevinin Mesud Cemil tarafından tanburla solo icrasından kesit.

Bestekârla yarışmasına icra ise bugüne uzanan bir üslup olarak devam eder. Örneğin Kemeñeci Vasilâki'nin mezkûr peşrevi, 1950'lerde Kemal Gürses yönetimindeki bir Kürdilihiczkar faslı içinde çalınırken daha hareketli bir formata rûnür.¹⁵ Mızraplı sazların bir vuruş ve iki vuruş hatta bazen yarım vuruş nispetindeki notaları onaltılık ve otuzikilik parçacıklara bölerek çaldığı görülmektedir.¹⁶ Bu tür bölünmelerin en basit şekli bir notayı kendi cinsinden notaya bölmek, yani çiftlemek şeklinde olanıdır.¹⁷ Bölünmeler daha ziyade, melodilerde yapılan oyunlarla çeşitlendirilir. Örneğin inici melo-

di grafiğinde Türk müziği icra çeşitlerinin (dinî, klasik, fasıl, artistik icra vb.) birçoğunda yapılan çarpmaların nota gibi duyurulması bunlardan biridir. Sesli çarpma da denilen bu hareket, bilindiği gibi her bir nota arasına bir sonraki notanın eklenmesiyle yapılır.¹⁸ Direklerarası fasıl geleneğinin temel farkı ise daha önce de belirtildiği gibi bunların vurgulu olarak icra edilmesidir. Nota 3'te üçüncü ölçü ile dördüncü ölçü arasında kalan, altı çizili olarak işaret edilen bölümde, bir mızraplı sazın (ud) yaklaşık yedi vuruşluk bir süre içinde onaltılıktan daha büyük nota çalmadığı görülecektir. Yine aynı bölümde, nağmenin üst ve alt seslerine sapmalar, uzun notalarda arpej, inici notalarda sesli çarpmalar ve benzeri süslemelerin bir arada bulunması, fasıl icrasındaki ritmik sürekliliği sağlayan karakteristik araçlardır.

14 <https://open.spotify.com/track/400cHfTRnBw0gzlhPKm9LH?si=3f308684616c4f06>

15 Bkz. Kemal Gürses, Kürdilihiczkar Peşrevi, CD, Kürdilihiczkar Faslı Hüzzam Faslı (Uluçınar Müzik, 1994), <https://open.spotify.com/track/3TVSog8EdjYL1LymDDpaqU>.

16 Bkz. Nota 3.

17 Bkz. Nota 3, Bölüm a.

18 Bkz. Nota 3, Bölüm b.

Kürdilihiczazkar Peşrev

Kemal Gürses yönetimindeki fasıl icrasından

Usül: Ağır Düyek

Kemençeci Vasil

The musical score is presented in four systems. Each system consists of three staves: a top melodic staff, a middle piano accompaniment staff, and a bottom drum staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 8/4. The first system includes a section labeled 'a)' with a triplet. The second system includes a section labeled 'b)' with a triplet. The third system is marked with a '3' above the first measure. The fourth system is marked with a '4' above the first measure.

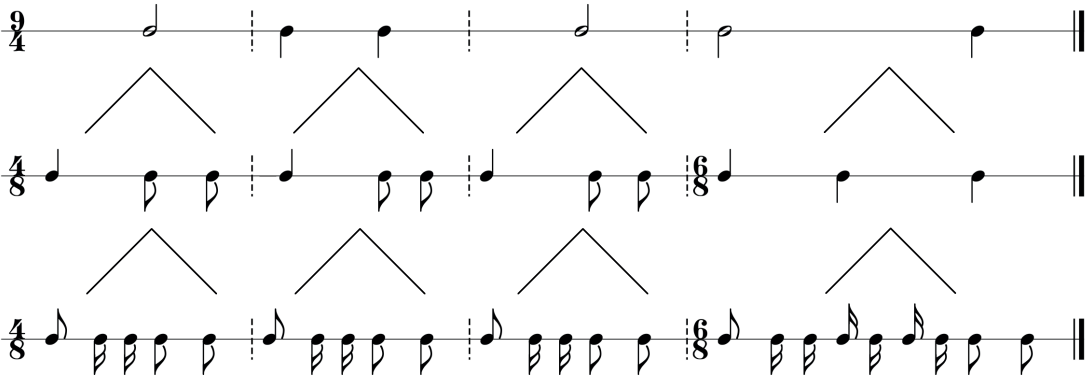
Nota 3. Kemençeci Vasil'in Kürdilihiczazkar Peşrevinin Kemal Gürses yönetimindeki Kürdilihiczazkar Fasıl icrasından.

İncelenen örnekteki üslup sadece bu eseri çalan heyete özel bir yorum olmakla beraber, genel olarak fasıl, başından sonuna bir bütünlük içinde çalınır.

Dolayısıyla peşrevlerin icrasındaki bu hareketlilik, fasılın diğer formlarının icrasında da geçerlidir. Nota 3'te gösterilen örnekleri, aynı eseri icra eden farklı bir

saz heyetinin farklı bir dönemdeki icrasında da bulunabilmektedir. 1993 yılında Ergin Kızılay yönetimindeki heyetin icra ettiği Hüzzam faslın peşrevinden (Tanburî Büyük Osman Bey) teslim bölümü¹⁹ ve Ağır Aksak şarkının²⁰ (Sabrımı gamzelerin sihr ile târâc edeli) icradaki zemin bölümü; 2019 yılında Mehmet Güntekin yönetimindeki İstanbul Fasıl Topluluğu tarafından icra edilmiş bir Hicaz faslındaki²¹ Sengin Semai için ise “Yıllar ne çabuk geçti” isimli şarkının nakarat bö-

lümünün notaları Nota 4, 5, 6 ve 7’de görülebilir. Bu eserlerde de yine peşrevde görüldüğü gibi melodi grafiğinin temel çizgisinden kopmadan ahenk seslerin duyurulduğu küçük bölünmeler,²² çiftlemeler,²³ inici nağmelerde üst ve alt seslere sapmalar,²⁴ uzun notalarda arpejler²⁵ vardır. Ayrıca notayı bir noktadan başka bir noktaya götüren köprü melodiler²⁶ ve uzun soluklu notalarda küçük motifler oluşturma geleneğinden örnekler²⁷ de işaret edilebilir.



Şekil 1. 9/4'lük Ağır Aksak Usûlünün Meşk Aktarımındaki Gösterimi.

19 Bkz. Ergin Kızılay, Hüzzam Peşrevi, CD, Süper Fasıl Vol. 2 (Kalite Ticaret Plak, 1993), <https://open.spotify.com/track/3p6KUh8X8q9Wm0XuSawRA7>.

20 Bkz. Ergin Kızılay, Hüzzam Peşrevi, CD, Süper Fasıl Vol. 2 (Kalite Ticaret Plak, 1993), <https://open.spotify.com/track/6kDg5RQYMjmc35BqQA8C6a>.

21 Bkz. Hicaz - İstanbul Fasıl Topluluğu - TURİNG - 16.04.2019, (TURİNG KÜLTÜR SANAT Youtube kanalı, 24.04.2019), <https://youtu.be/s7jtEZiT28Y?t=937>, erişim tarihi: 24.11.2020.

22 Bkz. Nota 5, Bölüm e; Nota 6, Bölüm d; Nota 7, Bölüm d.

23 Bkz. Nota 5, Bölüm b, c, e; Nota 7, Bölüm d.

24 Bkz. Nota 4, Bölüm a, b; Nota 6, Bölüm a.

25 Bkz. Nota 6 Ölçü 4.

26 Bkz. Nota 5, Bölüm d; Nota 6, Bölüm e.

27 Bkz. Nota 6, Bölüm c; Nota 7, Bölüm c.

Hüzzam Peşrev

Ergin Kızılay yönetiminde Hüzzam Fasıl İcrasından

Usûl: Devr-i Kebir

Osman Bey

The musical score is presented in four systems, each with three staves. The top staff is the vocal line, the middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is the drum line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Specific sections are marked with 'a)' and 'b)' in boxes. The first system starts with a '28' measure marker. The second system has a '3' measure marker. The third system has a '5' measure marker. The fourth system has a '6' measure marker and a box labeled 'Ağır Aksak şarkıya bağlantı sazı'.

Nota 4. Ergin Kızılay yönetimindeki fasıl heyetinin icrasından Osman Bey'in Hüzzam Peşrevinin Mülazime bölümü.

Sabrımı Gamzelerin Sihir ile Tarac Edeli

Ergin Kızılay yönetiminde Hüzam Faslı icrasından

Usûl: Ağır Aksak

Beste: Bimen Şen

The musical score is written for a piano and a drum (davul) in 9/4 time. It consists of five systems of music. The key signature is one sharp (F#). The first system includes three boxed sections labeled a), b), and c). The second system is a continuous piece. The third system includes two boxed sections labeled d) and e). The fourth system features a triplet in the piano line. The fifth system concludes the piece with a double bar line.

Nota 5. Ergin Kızılay yönetimindeki fasıl heyetinin icrasından "Sabrımı gamzelerin sihir ile tarac edeli" şarkısı zemini.

Ritmik İcra Üslubu

Türk müziğinin temel öğelerinden olan usûl olgusu, fasıl icralarında çeşitli değişimlere uğramış ve fasıl musikisinde müstakil bir tavır hâlini almıştır. 20. yüzyıldaki ulaşılabilen kayıtlar incelendiğinde, fasıl içerisindeki ritmik yapının velvele ve süsleme ağırlıklı icra edildiği görülmektedir. Bu çalışma bağlamında fasıl musikişi içerisinde incelenen Peşrev, Ağır Aksak ve Sengin Semai eserlerinin icralarına bakıldığında bu özgünlük daha da belirgin olmaktadır.

Gelişimi itibariyle günümüzde icra edilen fasıl musikişi -istisnai durumlar hâricinde- büyük usûllerden ayrılmış ve bu usûllerle olan ilişkisini koparmıştır. Tanburî Cemil Bey'in 1900 tarihli bir yazısındaki ifadelerinden yola çıkarak bu konudaki tartışmaların geçtiğimiz yüzyılın başında da var olduğu anlaşılmaktadır. Bahsi geçen yazısında Cemil Bey, büyük usûller yerine dörtlük cinsinden usûllerin kullanılması gerekliliğinden bahisle şu sözleri sarf eder (Kıyık 2017, 34-5):

“Düm, tek, tekâ, tâ hek darabât-ı müteselsile ve met'abesine uydu- rulmasından dolayı, makamâtımızın güzelliğine râci bir tesir-i ruhaniden başka, sanat-ı musikiyyeye temas eder yeri olmayan büyük usûllü âsâr-ı musikiyyedeki vezn-i münharif ile, bunların dört dörtlük ile çalınırken arz ettikleri tevâzun-i tam arasında kabil-i inkâr olamayacak bir fark mevcuttur. Bir taraftan notanın kabul ve istimalini, diğer taraftan da büyük usûllerin tedavülünü istedikleri halde bunlara ait olması lazım gelen 92/4, 86/4, 126/4 gibi yalnız Avrupalılarca değil bizce de gülünç ve calib-i istihza olacağı şüphesiz olan âdâd-ı kesriyyeyi kullanamayacakları, binaenaleyh

yine düyekten başka bir şey olmayan dört dörtlük haricine çıkamayacakları tabiidir.”

Cemil Bey'in önerdiği değişimin, Türk müziğinde büyük usûl olgusunun kaldırılmasına yönelik, bir modernleşme hareketi olduğunu söylemek mümkündür. Cemil Bey her ne kadar fasıl müziğini düşünerek bu çıkarımda bulunmamışsa da, özellikle direklerarası fasılda Devrikebir (28/4), Fahte (20/4), Çember (24/4) gibi büyük usûllerde bestelenen peşrevlerin, Tanburî Cemil Bey'in deyimiyle “düyekten başka bir şey olmayan dört dörtlük” Sofyan usûlü ve bu usûlün farklı şekillerde süslenmesi ile icra edilmesi söz konusudur (bkz. Nota 4).

Peşrev icralarında bir başka önemli husus ise, mülazime ve fasılın ilk sözlü eseri olan Ağır Aksak Şarkı arasındaki geçiştir. Ağır Aksak usûlü, 9 zamanlı olmakla beraber 9/8'lik Aksak usûlünün daha ağır bir mertebesidir. Fasıl icralarında kullanılan Ağır Aksak şarkılar, Nota 5'te görüldüğü gibi 2,5 zamanlı bir sus notası ile başlar. Ancak fasıl musikişi geleneği gereği bu sus notası, peşrevin mülazimesinin son ölçüsünden başlayan ve bağlantı sazı adı verilen melodiler bütünü ile doldurulur. Nota 4 ve 5'te görülebileceği üzere bu son ölçü, Ağır Aksak usûlüne bağlantıyı kolaylaştırmak için 3+2 şeklinde kurgulanır. Buradaki 3 vuruş Ağır Aksak usûlünün son 3 darbını, 2 vuruş ise aynı usûlün ilk 2 darbını temsil eder. Böylelikle ritmik bir yapı bozuma uğratılan peşrevin usûlü ile Ağır Aksak usûlü arasında homojen bir geçişkenlik sağlanmış olur.

İncelenen örnekler içerisinde direklerarası fasıl musikisinin bir geleneği hâlini almış süslü ve velveleli icra tekniğinin yanında ritim ve melodik sazlar arasın-

daki paralellik de göze çarpmaktadır. Tıpkı bir üst başlıkta anlatıldığı gibi, Vasilâki'nin Kürdilihicazkâr Peşrevi'nde tef sazı ile yaratılan ritmik kalıplar fasıl icrasındaki melodik icra ile bir birlikte-

lik özelliği taşımaktadır. Ağırlıklı olarak 16'lık vuruşların kullanıldığı bu icrada melodi ve ritim sazlarının vuruşlarının denkleştiği Nota 3'te açıkça görülmektedir.

Yıllar Ne Çabuk Geçti O Günler Arasından
Istanbul Fasıl Topluluğu Hicaz Fasıl icrasından

Usûl: Sengin Semai Beste: Bimen Şen

2

3

4

Nota 6. İstanbul Fasıl Topluluğu icrasından “Yıllar ne çabuk geçti” şarkısının nakaratı 1/2.

Yıllar ne çabuk geçti -2-

The image displays a musical score for the piece "Yıllar ne çabuk geçti -2-". It consists of four systems of music, each with a piano (piano) part on the top staff and a bassoon part on the bottom staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/2. The score is numbered 5, 6, 7, and 8 at the beginning of each system. Technical annotations are provided for specific passages:

- a)** Located in the first system, it highlights a triplet of eighth notes in the piano part.
- b)** Located in the second system, it highlights a triplet of eighth notes in the piano part.
- c)** Located in the second system, it highlights a complex rhythmic passage in the piano part.
- d)** Located in the fourth system, it highlights a complex rhythmic passage in the piano part.

Nota 7. İstanbul Fasil Topluluğu icrasından "Yıllar ne çabuk geçti" şarkısının nakarati 2/2.

İcrası itibarıyla büyük usûl gibi görünen Ağır Aksak, ritim icracıları için kavranması zor bir pratik olarak karşımıza çıkar. Teoride oldukça basit gibi görünen bu usûle ait eserlerin icrası, auktaktlı girişleri sebebiyle usta icracılar arasında bir yetkinlik olarak görülür. Meşk usûlündeki aktarımında “4 Sofyan ve 1 Sengin Semai” (bkz. Şekil 1) şeklinde anlatılan bu usûl²⁸ fasıl icracıları tarafından 8’lik notlara bölünerek icra edilir²⁹. Bu çalışmanın kapsamında incelenen Ağır Aksak icrasında, usûlün kuvvetli-zayıf zamanları temel usûle sadık kalınmayarak değiştirilmiş; velvelesine de aykırı olarak, özellikle sus notalarına ve güfte hecelerinin başlangıcına kuvvetli zaman darbu yerleştirilmiştir. Nota 5, bölüm b ve bölüm d örneklerinde ritim çalgısı tarafından melodi sazlar ile kurulmaya çalışılan birliktelik gerek kuvvetli zamanların denkleştirilmesi gerekse merdiven tırmanışında aynı nota değerlerinin kullanılması ile yaratılmıştır.

Fasıl sıralamasında genellikle Ağır Aksak şarkının ardından gelen Sengin Semai usûlündeki eserlerin ritim icrasında da icracının özgünlüğü göze çarpmaktadır. Serhânende Mehmet Güntekin tarafından tef ile gerçekleştirilmiş olan Nota 6’daki örnek icrada, tıpkı yukarıda incelediğimiz Ağır Aksak icrasında olduğu gibi, usûlün kuvvetli-zayıf zamanlarının farklı kurgulandığı görülmektedir. Ayrıca ritim sazının bir serhânende tarafından icra edilmesinden kaynaklı olarak bu örnekte, güfteli bölümlerde sade bir icra anlayışı izlenirken saz partilerinde ise bol süslü bir icra anlayışı izlenmiştir. Ancak yine de melodi ve ritim arasında bir beraberlik kurulmaya çalışılmış; ritim sazı, önceki örneklerde de ifade edildiği

28 Seyhun Çelik, Fasıl Ritimleri konulu görüşme, İstanbul, 21 Mayıs 2021.

29 Bkz. Nota 5, Bölüm a.

gibi, melodi sazlarla aynı nota değerlerini kullanmıştır³⁰. Nota 7’de ise bölüm a ve bölüm b’de trioleler ile, bölüm d’de ise 16’lık değerler ile melodi ve ritim icrası arasındaki paralellik oldukça belirgin bir şekilde sağlanmıştır.

Sonuç ve Öneriler

Fasıl, icra alanı ve onu himaye edecek kurumlardan “yoksun” olan Türk müziğinin, bugünkü durumunda dahi yaşayan en canlı uzuvlarından biridir. Türk müziğinin klasik döneminin (III. Selim) fasılları ile daha çok halk arasında olduğu anlaşılan eğlence musikisi diyebileceğimiz direklerarası fasıla geçiş süreci oldukça önemli ve ilgi çekici bir konudur. Hacı Arif Bey’in bestelediği şarkılardan itibaren bu değişimi başlatmak, bir bestecinin şahsî irâdıyla büyük değişimlere izah getirmek olası değildir. Bu şarkıların, bestelendiği cemiyette karşılık bulması, asıl peşine düşülmesi gereken meseledir. Tarihsel veriler, her ne kadar bu süreci açıkça ortaya koymaya yeterli değilse de her dönemde sosyal hayatın bir parçası olan müziğin son iki yüzyıldaki değişimini görmek için sosyal dokudaki genel değişimi takip etmek son derecede kıymetlidir.

Bir başka aşama olarak, fasılın aldığı şekli; repertuar, form, ritm ve genel üslup hakkında analizler takip etmelidir. Bütün icra üslupları için notanın yalnızca bir versiyonundan yararlanıldığına göre DF söz konusu olduğunda notanın nasıl deşifre edileceği doğru aktarılmalıdır. Modern Türk müziği eğitiminde meşkin muadili olarak görülen birebir enstrüman eğitiminde, solist sazende yetiştirmekten öte fasıl icracısı olarak yetkinliğini artırmak adına çalışmalar yapılmalı, sözlü eserler müfredata eklenmeli ve farklı tavırlarda icra ederken yapılması gerekli deşifraj

30 Bkz. Nota 5, Bölüm a ve Bölüm b.

yöntemi öğrenciye verilmelidir. Bu anlamda, çalışmamızın sınırları kapsamında örnekleri verilen fasıl analizleri gibi geleneksel aktarım silsilesinin son halkaları olan fasıl heyetlerinin bütün kayıtları incelenmeli, her enstrüman grubu için bu analizlerin sayısı artırılmalıdır.

Çalışmada yapılan analizler göstermiştir ki ritim sazlardaki canlılık özellikle mızraplı enstrümanların üslubunu etkilemiştir. Yahut durağan sesleri küçük parçalara ayırmak suretiyle yapılan melodik hareketlilik, ritmin üslubuna tesir etmiştir. Çıkış noktasından ziyade mızraplı sazlar ile perküsyon sazları arasında homojen bir unison üslubun gelişmişliği açıkça görülmektedir.

Nazariyat kitaplarında ana darp ve velvele olmak üzere iki şekilde gösterilen usûllerin çeşitliliği, müziğin yaşadığı mekânsal değişimlerin sonucunda artmış ve darbuka ve tef gibi daha serbest icrayı mümkün kılan vurmali çalgılar ile son raddesine ulaşmıştır.

Çalışmamızın konusunu oluşturan fasıl geleneğine bakıldığında ise ritim sazların, büyük usûlleri yapı bozuma uğratarak daha velveleli, melodik ve kıvrak icralarda bulunduğu gözlenmiştir. Öyle ki 28/4, 32/4 gibi büyük usûller parçalanarak 4/4'lük Sofyan usûlüne indirgenmiş ve bu şekilde icra edilmiştir. Ayrıca iki eser arasındaki bağlantı sazlarında da bu yapı bozumun uygulandığı ve usûl ölçüsünün dışına çıkıldığı belirlenmiştir.

Yine ritim sazların bu gelenek içerisinde en belirgin özelliği, mızraplı sazlar ile sağladığı ahenk ile triole gibi Türk müziğinde melodiye özgü kabul edilen motiflerin ortaklaşa kullanılıyor olduğu saptanmıştır. Mızraplı sazlar ve ritim

sazların ortak nota değerlerinde buluşarak gerçekleştirdikleri icra, direklerarası fasılın yapısına uygun olan bol velveleli ve kalabalık icrayı görünür hâle getirmiş, bu geleneğin olmazsa olmaz bir parçası olmuştur.

Yazarların Biyografileri



Bekir Şahin Baloğlu

1985 yılında Kayseri’de doğdu. Amatör olarak bağlamayla meşgul olan babası Osman Baloğlu’ndan musiki zevki terennüm etti. İlk ciddi musiki eğitimi Kayseri’de İsmail Ediz’den aldığı ud, nota ve nazariyat dersleriyle başladı (1996). Kayseri Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi’ni (2003) ardından İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarını bitirdi (2008). Aynı üniversitede yüksek lisans eğitimini (2014) [Dinî Türk Müziği Beste Türlerinden Durak], Marmara Üniversitesi İslam Tarihi ve Sanatları alanında doktorasını tamamladı (2020) [Osmanlı Müzik Yaşamının Değişim Sürecinde Gelenek İcadı ve Artistik İcranın

Temsilcisi Olarak Tanburî Cemil Bey]. Müzik anlayışının olgunlaşmasında Mahmut Nedim Aysoy, İsmail Ediz, Ali Atay, Ahmet Tolga Özdemir, Mehmet Bitmez, Fahrettin Çimenli, Ş. Ünal Ensari gibi isimlerle yaptığı meşkler etkili oldu. Halen müzik çalışmalarına devam etmekte, Perdesiz Bağımsız Türk Müziği Dergisinde yazılar yazmakta Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi’nde öğretim görevlisi olarak görev yapmaktadır.

Tel: +90 530 363 31 87



Bedirhan Büyükduman

1993 yılında İstanbul’da doğdu. Lisans eğitimini 2016 yılında İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü’nde tamamladı. 2020 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü’nde yüksek lisans eğitimini tamamladı. Şu anda yine aynı kurumda doktarasına devam etmekte ve İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Müzik Öğretmenliği Bölümü’nde araştırma görevlisi olarak görev yapmaktadır.

Küçük yaşta TRT İstanbul Radyosu Saz Sanatçıları Kanunî Şener Altınbaş ve Udî Caner Altınbaş ile müzik eğitimi ve çalışmalarına başladı. 2009 yılında yine TRT İstanbul Radyosu Saz Sanatçısı Seyhun Çelik ile perküsyon çalışmalarına başladı. Mustafa Doğan Dikmen yönetimindeki TRT İstanbul Radyosu Türk Sanat Müziği Gençlik Korosu’nda (2016-...), N. Özgül Turgay yönetiminde YTÜ Cumhuriyet Korosu’nda (2018-2020), Elif Ahıs yönetimindeki Üniversite Korosu’nda (2018-...) perküsyonist olarak çalışmaya başladı ve konserlere eşlik etti. Birçok üniversite kuruluşunun projelerinde perküsyonist olarak yer aldı.

Tel: +90 531 265 31 65

Kaynakça

Büyükduman, Bedirhan. 2020. “Demokrat Parti Döneminde Uygulanan Kültür Politikalarının Türk Makam Müziğine Yansımaları”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çelik, Seyhun. 21.05.2021. “Fasıl Ritimleri konulu görüşme”.

Çokuğraş, Işıl. 2016. Bekâr Odaları ve Meyhaneler: Osmanlı İstanbulu’nda Marjinalite ve Mekân. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.

Mimaroğlu, Reşad. 1971. “Fevziye Kıraathanesi”. İstanbul Ansiklopedisi: 5727.

Öncel, Mehmet. 2010. “Rauf Yektâ Bey’in Atı, Yeni Mecmûa, Resimli Kitap ve Şehbâl Adlı Mecmûalarda Mûsikî ile İlgili Makalelerinin İncelenmesi”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi SBE.

Özpekel, Osman Nuri. 2014. “Türk Mûsikîsinde Fasıl ve İcra”. Yeni Türkiye (57).

Pekin, Ersu. 2015. “İstanbul’un Sesleri: Osmanlı Döneminde İstanbul’daki Müzikler”. İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Kültür a.ş Yayınları: 55.

Popescu-Judetz, Eugenia. 1999. “Osmanlı’da Fasıl”. Osmanlı 10.

Tosun, Bekir. 1994. “Direklerarası”. DİA.

Turan, Namık Sinan. 2016b. “Osmanlı Barok Çağının Şairi Nedim ve Değişen Zihniyet Dünyası”. Evrensel Kültür Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi (296).

2017. Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey. Haz. Hüseyin Kıyak. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Zat, Vefa. 1971. “Gazinolar”. Düden Bugüne İstanbul: 379.

Elektronik Kaynaklar

Gürses, Kemal. 1994 Kürdilihicazkar Peşrevi - Kürdilihicazkar Faslı, Uluçınar Müzik. <https://open.spotify.com/track/3TVSog8EdjYL1LymDDpaqU>.

Hicaz - İstanbul Fasıl Topluluğu - TURİNG - 16.04.2019. TURİNG KÜLTÜR SANAT. <https://youtu.be/s7jtEZiT28Y?t=937>, erişim tarihi: 24.11.2020

Kızılay, Ergin. 1993. Hüzzam Peşrevi - Süper Fasıl Vol. 2. Kalite Ticaret Plak. <https://open.spotify.com/track/14zRD8SjzMSRu6CNrWMnX?si=B4PT-kXQyQACdLAYTs1yOow>

Körükçü, Nesrin. 2013. Yıllar ne çabuk geçti o günler arasından - Bir Şarkıdır Yaşamak Box Set. Bonus Müzik Prod. <https://open.spotify.com/track/4Kw20WvCD6jzektO2oDnNf>

Mesud Cemil. 2000. Kürdilihicazkar Peşrevi. Mesud Cemil (1902-1962) Volume I. Golden Horn Productions. <https://open.spotify.com/track/400cHfTRnBw0gzlhPKm9LH?si=3f308684616c4f06>

Utandı, Münip. 1995. Yıllar ne çabuk geçti - Aynalıkavak’tan Kalamış’a. Kalan Müzik. <https://open.spotify.com/track/4BRQHAtQH9l8OEFKdwhBlD>

Transformation in the history of the fasıl and the accompaniment traditions in direklerarası fasıl

Extended Abstract

One of the Turkish music performance traditions from the last times of the Ottoman Empire to the present, “fasıl” constitutes a special place. In addition to the special meaning of performing several pieces in the same maqam with a specific sequence from slow to moving, fasıl has also been used to explain any musical performance and has a broad meaning. The differences between the “classical fasıl” that appeared at the beginning of the nineteenth century and the “direklerarası fasıl” at the end of the same century, in terms of content and presentation necessitates an explanation of this dramatic transformation in the light of the data. The repertoire, the performers, and the performance style formed in this culture are far from the simplicity dictated by the European notation, which has been widely used for the last hundred years. It is clear that the style with velvele of rhythm instruments used in the fasıl have a relationship with the additional notes made by the plectrum instruments in long sounds. In this study, the historical traces of the transformation in fasıl styles will be traced, and the effects of plectrum and rhythm instruments on fasıl music in the direklerarası fasıl tradition will be examined.

In this study, in which the data analysis method, one of the qualitative research methods, is used, the transition from the classical fasıl to the direklerarası fasıl is explained by associating it with political changes. Because, with the modernism that gradually took over the social life, in the last century of the Ottoman Empire, daily life became active, and partnerships were seen between the palace bureaucrats and the city as never before. The traces of the common musical taste in the last period of the Ottoman Empire were traced in the memories of the performers and the audience in places such as coffee houses, taverns, and casinos, and information about the repertoires and performers of direklerarası fasıl after the Republic was given. To show the direklerarası fasıl style, four different pieces, which are definitely used in fasıl repertoires, have been analyzed on musical notes. Two of them are “Peşrev” in “Ağır Düyek” and “Devr-i Kebir”; the other two are songs in the “Ağır Aksak” and “Sengin Semâi” styles. Performance samples were selected from the performances of three different musical groups. The analyzes are shown on the note with the original score of the piece, the additions of the plectrums, and the velvele of the percussion instruments in three separate parts. As a result, it has been understood that despite the changes in the political conjuncture that affects the functioning of music, the tradition of direklerarası fasıl still continues. Today, instrumentalists are widely trained to become soloists. However, for the continuation of the direklerarası fasıl tradition, which continues to come to life by chance in the modern world, the ornamental forms created by the fasıl style should be utilized to the maximum extent in instrument education. The unity of rhythm and plectrum instruments should also be dictated during the education process.

Keywords: *fasıl, difference of interpretation and note, plectrum duate, accompany, ağır aksak*

Yeni kaynaklar ışığında yeni bir Rauf Yekta Bey biyografisi

Duygu Taşdelen*

Nilgün Doğrusöz**

Sorumlu Yazar, *Dr., Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, e-Mail:duygutasdelen@anadolu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-5296-2701>

**Prof. Dr., İTÜ, TMDK, Müzik Teorisi Bölümü, İstanbul, Türkiye, e-Mail:dogrusozn@itu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-4818-4075>

DOI 10.12975/rastmd.2021926 Submitted June 25, 2021 Accepted October 18, 2021

Özet

Rauf Yekta Bey, geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet döneminin müzik bilimcisi, teorisyeni ve arşivcisi olarak Osmanlı/Türk müziği tarihinde önemli bir konumdadır. Rauf Yekta Bey'in biyografisi ile ilgili -makalemize de öncül olmuş- çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Rauf Yekta Bey'in vefatından sonra, 80 yıldan fazla bir süre araştırmacılara kapalı olan arşivinin açılması ile hem çalışma yaşamına hem de kişisel hayatına dair bilinmeyen yeni veriler ortaya çıkmıştır. Kişisel arşivinin çalışılmasının ardından çıkan belgeler incelendiğinde, Rauf Yekta Bey'in biyografisine eklemeler yapılması ve kendisi ile ilgili bazı anlatıların gözden geçirilerek biyografi inşasına gereksinim duyulmuştur. Bununla birlikte Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan belgeler, dönemin gazetelerinin taranması ve son dönemde yapılan araştırmalar Rauf Yekta Bey'in biyografisinin yeniden yazımını gerekli kılmıştır. Bu makalede, tüm yeni belgeler doğrultusunda Rauf Yekta Bey'in biyografisi yeniden ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler

rauf yekta bey, biyografi, arşiv çalışması

Giriş

Osmanlı/Türk müzik tarihinde önemli bir yere sahip olan Rauf Yekta Bey'in biyografisi ile ilgili öncül çalışmalar bulunmaktadır. Rauf Yekta Bey, Paris Konservatuvarı profesörlerinden Albert Lavignac'ın (1846-1916) yönetiminde bir kurul tarafından hazırlanan Encyclopédie de la Musique'in beşinci cildine, Fransızca olarak "Türk Musikisi" maddesini kaleme almış ve yazı 1922 yılında yayımlanmıştır. Bu ansiklopedi maddesinin, Orhan Nasuhioğlu tarafından Türkçe çevirisini içeren ve Türk Mûsikîsi başlığıyla yayımlanan kitabın girişinde, Murat Bardakçı tarafından kaleme alınan "Rauf Yektâ Bey'in Hayatı ve Eserleri" bölümü, Rauf Yekta Bey ile ilgili ilk ciddi biyografik çalışmadır. Kitap 1986

yılında basılmış olup¹; Bardakçı kaleme aldığı bölümde, ulaştığı arşiv belgeleri ve kaynaklar doğrultusunda Rauf Yekta Bey'in biyografisini hazırlamıştır.

Rauf Yekta Bey'in biyografisi ile ilgili çalışan bir başka araştırmacı ise Süleyman Erguner'dir. Erguner, Rauf Yekta Bey ve Türk Musikisi Üzerindeki Çalışmaları başlıklı doktora tezi ve Rauf Yekta Bey Neyzen-Müzikolog-Bestekâr başlıklı kitabında Rauf Yekta Bey'in teori çalışmaları ve eserlerine yoğunlaşırken biyografisi ile ilgili bir bölüm de hazırlamıştır.

1965 yılında, Musiki Mecmuası dergisinin 203 nolu Ocak sayısı 'Rauf Yektâ Özel

1 Bardakçı, M. (1986). Rauf Yektâ Bey'in Hayatı ve Eserleri, Türk Mûsikîsi, Rauf Yektâ, (Çev. Orhan Nasuhioğlu), İstanbul: Pan Yayıncılık.

Sayısı' olarak yayımlanmıştır. Derginin bu sayısındaki yazılar Rauf Yekta Bey'in hayatı ve eserlerine odaklanmıştır.

Bu üç çalışma dışında, Rauf Yekta Bey'in yazılarının Latin alfabesine çevirisini içeren tezler, müzik teorisi hakkında yazılar kaleme alınmış; ancak bu çalışmalarda biyografik bilgiler büyük oranda yukarıda bahsedilen üç kaynak üzerinden şekillenmiştir.

Biyografi çalışmalarında en önemli kaynaklar şüphesiz ki çalışılan kişinin kişisel arşivi ve arşivindeki belgeler, mektuplar, fotoğraflar gibi verilerdir. Ancak, Rauf Yekta Bey'in biyografisi ile ilgili önemli bilgileri içermesi öngörülen kişisel arşivi ise uzun yıllar boyunca araştırmacılara kapalı kalmıştır. Rauf Yekta Bey'in koleksiyonu, az sayıda araştırmacının -kısa süreli olarak- görebilme fırsatı bulabildiği ancak muhteviyatı ile ilgili sınırlı bilginin olduğu bir arşivdi. Arşivin içerisindeki Rauf Yekta Bey'in kişisel bilgilerini içeren belgeler ile ilgili ise hiçbir çalışma yapılamamıştı. 2018 yılında, Nilgün Doğrusöz editörlüğünde yayınlanan Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları kitabı ile Osmanlı/Türk müziği tarihi bakımından büyük önem taşıyan bu arşiv araştırmacı ve ilgilileri için aydınlanmıştır. Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları, arşivin seçme kataloğu ve seçilen kataloğun içerikleri hüviyetindedir. Arşivde bulunan belgeler ile Rauf Yekta Bey'in biyografisi, çalışma hayatı ile ilgili önemli bilgiler de açığa kavuşmaktadır.

Kültür Çevresi, Ailesi ve Çocukluğu
Rauf Yekta Bey, doğum adıyla Mehmed Rauf, Sicill-i Ahvâl kaydına² (Ek-1) göre, “bin iki yüz seksen sekiz senesi muharremü'l-harâmının beşinde Dersaadet'te”, başka bir deyişle 27 Mart 1871 tarihinde İstanbul'da

2 BOA. DH.SAİDd. 46-285.

doğmuştur. Rauf Yekta Bey'in biyografisi üzerine yapılan çalışmalarda kendisinin Aksaray, Karagöz Mahallesi'ndeki konakta dünyaya geldiği belirtilmektedir. Rauf Yekta Bey'in çocukluk anılarını aktardığı ve ilk bölümleri eksik olan belgede (Ek-2), 1294 (1877/1878) yılında yaşanan bir yangın olayı sonrası evlerinin müstemilatı ile birlikte yanması nedeniyle “yine Aksaray'da”, “1293'te (1876) emlak edilen köşk”e taşındıklarından bahsedilmektedir. 1294 yılının Zilhicce ayında (Aralık 1877/ Ocak 1878) ise babasının isteği üzerine, belgede “me'vâ-yı kadîmimiz” (eski yurdumuz) olarak bahsettiği Sarıyer'e taşınmışlardır (Doğrusöz, 2018, 159).

“Harbiye Nezareti Mektubî-i Seraskerî Kalemi birinci mümeyyizi olan babası Ahmed Arif Bey , ilmiye sınıfından Mehmed Emin Efendi'nin, Mehmed Emin Efendi de, Reis'ül küttab vekili Hüseyin Hüsnü Bey'in oğludur. Dergâh-ı muallâ kapıcıbaşlarından Abdullah Bey'in oğlu olan Hüseyin Hüsnü Bey'in görevi nedeniyle, Rauf Yekta Bey'in ailesi, eski İstanbul muhitinde Reisülküttabzâdeler şeklinde anılmıştır.

Kapıcıbaşı Abdullah Bey'in babası ise, Yeniçeri Ağalığı'ndan 11 Şaban 1178'de (3 Şubat 1765) Kapdan-ı Deryalığa getirilen ve bir yıl sonra azledilen Ağa Hüseyin Hüsnü Paşa'dır.” (Bardakçı, 1986, 8)

Annesini 3-4 yaşlarındaiken yaylı arabanın okunun göğsüne girmesi ile babasını ise yedi³ yaşında çiçek

3 Erguner, Rauf Yekta Bey'in babasının ölüm tarihini 1888 yılı olarak vermiştir ancak bu bilgi babasını 7 yaşındaiken kaybettiği bilgisi ile çelişmektedir. Yapılan araştırma sonucunda Ahmed Arif Bey'in ölüm tarihine ulaşılamamıştır. Bununla birlikte 1878 yılına ait çocukluk anılarında babasının hayatta olduğu anlaşılmaktadır. Ölüm nedeni olarak bilinen çiçek hastalığının İstanbul'daki salgınları araştırıldığında ise dönemdeki en

hastalığından kaybetmiştir (Erguner, 2003,15; Bardakçı,1986, 8). Küçük yaşta ailesini kaybetmesiyle vasiliğini o dönem İstanbul'unun önemli zengin ailelerinde biri olan Altunizade ailesi üstlenmiştir. Buzpınar ve Baltacıoğlu, Altunizade ailesi için altın işiyle uğraşan, mahlasları II. Mahmut (1785-1839) tarafından verilmiş ve o dönemde yaptıkları hayır işleriyle de anılan bir aile olduğu bilgisini vermektedir (Buzpınar, 2006, 488; Baltacıoğlu, 2000, 8). Kaynaklarda verilen bilgiler doğrultusunda, Rauf Yekta Bey'in hem doğup büyüdüğü ailesinin hem de vasiliğini üstlenen ailenin maddi açıdan varlıklı, saraya yakın ve yer yer bürokrasinin içinde aileler olduğu sonucuna varabiliriz.

Eğitimi ve Divan-ı Hümâyun Dönemi

Rauf Yekta Bey'in arşivinde bulunan ve 6-7 yaşlarında iken hatıralarını kaydettiği metindeki 1877 yılındaki anıları, o dönemde okuduğu okulla ilgili bazı bilgiler içermektedir⁴. Arşivde metnin tamamı bulunmadığı, 8-13. sayfaları bulunabildiği için ilk bahsettiği okulun adı belirsizdir. Okulundan 'müfiz-i aziz' olarak bahseden Yekta, Aksaray'dan Sarıyer'e taşındıktan sonra da bu okula devam ettiğini ve bu iki bölge arasındaki mesafenin uzaklığından dolayı yaşadığı zorluğu anılarında "... mekteb-i mezkura devam ediyor idi isem de her gün Aksaray gibi bir mahalden Boğaziçi'nin müntehası olan mahalle gidebilmek için büyük müşkülata uğruyor idim." (Doğrusöz, 2018, 159) şeklinde aktarmaktadır. Bu okulda birlikte okuduğu ve on dört-on beş yıl sonra karşılaştığı arkadaşlarının

isimleri anılarında Numune-i Terakki muallimlerinden Hafız Cemal Efendi, üçüncü Daire ketebesinden Galip Efendi, Mekteb-i Mülkiye mezunlarından Ali Efendi, Tarik-i Aliye'den Tahsin Efendi, Bahriye zabıtlarından Baki Efendi ve Udi Asaf Efendi olarak sıralamıştır. Bu okulun ismi, anılarında yer almasa da Aksaray civarında, Rauf Yekta Bey'e feyz veren bir okul olduğu açıktır. Bu okuldaki derslerinin uzaması nedeniyle, eve geç kalınca babasının kendisini bu okuldan aldığı da yine çocukluk anılarında aktarılmaktadır. Okuldan alınması ile üzüntüsünü şu sözlerle aktarmıştır:

"Bu söz üzerine asabım gevşeyip düşmek derecelerine geldim ki bu benim için pek tabii idi. Çünkü, bir defa sınıfımın birincisi olup hocalarım evlatları gibi severler idi. Sâniyen çocuklukla beraber arkadaşlarımın teveccüh ve muhabbetlerine mazhar idim. Sâlisen imtihanında mükafat almış olup esna-yı harikte muhrak olan saat bana en büyük bir burhan-ı şeref olduğundan imtihanında yine mükafata nail olmak ümidi şevk-bahş ihtar olmuş idi. Rabien söz almakta olduğumuz iki yüz kuruşla beraber sultan efendimiz hazretlerinin nail-i iltifatı olmak arzusuna tamamen mağlup idim. Hâmisen ilahici başı olduğumuzdan eâlîye mahsus mektep cemiyetleri için sokakta ve mektepte arkadaşlara bir şevk-i tabii ile kumanda etmeyi pek severdim. Pederimin 'Artık mektebe gitmeyeceksin' sözü üzerine işte bunların cümlesinden mahrum olacağım için değil titremek başımı yerden yere vursam izale-i ye's edemeyecek idim."

büyük salgının 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı'ndan kaçıp İstanbul'a gelenler nedeniyle başladığı öğrenilmektedir. 4 Bahsi geçen anıların 2 sayfası *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* kitabında yayımlanmıştır. Anıların tamamı arşiv çalışması esnasında Celal Volkan Kaya tarafından çevrilmiştir.

Üzüntüsünü anlatmak için yazılan bu cümlelerde okul hayatı ile ilgili bilgiler de saklıdır. Sınıf birincisi olduğu, hatta bu başarısının ödüllendirildiği, hocaları

ve arkadaşları tarafından çok sevildiği, bu yıllarda ilahicibaşı olduğu ve bu görevi mutlulukla sürdürdüğü anlaşılmaktadır.

Bu okulun ardından babasının isteği ile Fransızca ve Ermenice öğrenmek üzere “doksan beş senesi cemazeyilevvelinde” (Mayıs, 1878 tarihinde) Büyükdere’deki Ermeni mektebine kaydolmuştur. Çocukluk anılarından, Fransızca’yı daha zor bulduğu ve çocukça bir hevesle, arkadaşları ile sosyalleşebilmek için Ermeniceye meyl ettiği anlaşılmaktadır. -O dönemdeki ismiyle- Mehmed Rauf’un okul arkadaşlarının hemen hemen hepsi Ermeni olduğundan tatil zamanlarında onlarla anlaşabilmek için bu lisana daha hevesli çalıştığı ve Ermenicedeki başarısının Ermeni arkadaşları tarafından bile kıskanıldığı anılarında aktarılmaktadır. Altı ayda Ermeniceyi Ermeniler kadar iyi konuştuğunu aktaran Yekta, bu dildeki başarısı ile ‘baryo’ [zıkr-i cemil/başarı belgesi] almaya hak kazanmış ve babası bu başarısını büyük bir sevinçle karşılamıştır. Rauf Yekta Bey babasının yaşadığı mutluluğu şöyle aktarmıştır:

Gelelim pedere: Eve baryoyu getirdiğim zaman sevincinden hüngür hüngür ağlıyor ve bana karşı: “Oğlum! Sen benim ahir zamanıma yetiştin. Sana hiçbir mükafat edemedim. Söyle! Çocukluğunla beraber ne istersen onu söyle! İfa edeyim” diyerek muttasıl söyleniyor idi. Pederimin bu kelamına mukabil ben de mecmuu yirmi yedi kıtadan ibaret olan kitaplarımın teclid edilmesini rica ettim. Ertesi gün peder kitapları İstanbul’a götürdü. Haftasına cümlesi yaldızlı, cicili bicili yapılmış olarak geldi. (Doğrusöz, 2018, XIV-XV)

Mehmed Rauf’un bu isteğinden, kitaplara olan merakının çocukluk

yıllarına uzandığını da söyleyebiliriz. Ermenicedeki başarısı arkadaşlarının yanı sıra Büyükdere’de yaşayan Ermenilerin de takdirini toplamıştır. Bu durumla ilgili “İşte o zamanlar Büyükdere ahalisi ve esnafı nezdinde şöretim Ermenice bilmekliğimden ve Sarıyer ahalisi indindeki mergubiyetim [kıymetim] dahi güzel sesimden hasıl olmuştu.” yazmıştır. Anılarında sesi ile ilgili “güzel, tiz, muharrık [yakan]” olduğu bilgisini vermiştir.

Rauf Yekta Bey’in bu anıları, çocukluğunun çokkültürlü ve birden fazla dilin konuşulduğu bir sosyalleşme alanında geçtiğini göstermektedir. Anılarından öğrenmeye meraklı, farklı dilleri ve kültürleri bilmeye hevesli, başarılı, liderlik yapmayı seven, disiplinli, özverili ve takdir gördükçe daha fazla çalışan bir çocuk olduğu anlaşılmaktadır.

Rauf Yekta Bey’in Murat Bardakçı tarafından hazırlanmış biyografisine göre ise Rauf Yekta Bey, Simkeşhâne İbtidâisi bitirmiştir. Sicill-i Ahval kaydına göre “Mahmûdiye Rüşdiyesiyle lisân mektebinde müretteb dersleri tahsîl ve ikmâl ederek iki kıt’a şehâdetnâme almıştır” Bardakçı, Rüşdiye’yi bitirdiği tarihi 15 Temmuz 1300 (28 Temmuz 1884) olarak aktarmıştır. Sicill-i Ahval kaydına göre Mahmudiye Rüşdiyesi’ni bitirdikten sonra, “Bin üç yüz bir senesi şevvalinin on üçünde [6 Ağustos 1884] pederinden müntakil on iki bin beş yüz kuruş bedelli ze’âmetle Divan-ı Hümâyun kalemine” girmiştir. Rauf Yekta Bey’in biyografisini anlatan çalışmalarda 12.500 kuruşluk gelirin ‘dedesinden’ geldiği belirtilmektedir. Ancak Sicill-i Ahval kaydına göre iş, babasından kendisine intikal etmiştir. Babasının ve dedesinin bilgileri incelendiğinde de dedesinin ilmiye, babasının ise kalemiye sınıfından

olduğu görülmektedir. Bu nedenle Divan-ı Hümâyun'daki işi, babasının işinin devamı niteliğinde olduğundan, kendisine dedesinden değil babasından geçmiş olduğu düşünülebilir. İlk görevi, kâtip yardımcılığıdır.⁵ Fransızca öğrenimi için Lisan Mekteb-i Âlîsi'ne de kaydolarak, çok iyi derecede Fransızca öğrenir ve dört yıl sonra diploma alır. Arşivinde bulunan Fransızca diploması 1899 tarihlidir (Doğrusöz, 2018, 157). Çocukluk yıllarından itibaren aldığı Fransızca eğitiminin süreklilik gösterdiği açıktır.

1894 yılında, Hasan Paşa isminde Halep'teki bir yönetici tarafından kitabet ve yazısının beğenilmesi sebebiyle Halep'e çağrılır ve 14 Temmuz 1984 tarihinde gemi ile İstanbul'dan ayrılır.⁶

Halep'te hattatlık da öğrenir ancak çok kısa bir süre sonra geri dönerek, Divan-ı Hümâyun'daki görevine devam eder. Hattatlığı nedeni ile 'Yekta' mahlasını almıştır. 1885 yılından 1922 yılına kadar Divan-ı Hümâyun'da çeşitli görevlerde bulunur ve 1922 yılında buradan emekli olur.

Divan-ı Hümâyun'da çalıştığı yıllarda resmî izinler ile müzik alanında çalışmalar sürdürdüğü; 29 Haziran 1914 tarihinde İstılahat Encümeni'nde musiki ıstılahatı, 2 Haziran 1917 tarihinde mehterhane ve askeri bandolardaki incesaz takımları ile ilgili olarak görevlendirilmiş olduğu arşivinden çıkan belgelerden anlaşılmaktadır (Doğrusöz, 2018, 160-161). Bununla birlikte, 1901 yılında, ünlü bir Benedikten papazının evini ziyareti

⁵ Divan-ı Hümâyun'daki görevleri için bkz: Sicill-i Ahval Defter Kaydı. Rauf Yekta Bey'in hayatının kronolojik listesi için bkz: Ek-3.

⁶ Halep'e gitmek üzere bindiği gemide yazdığı, gemide ve İzmir'de yaşadıklarını anlattıkları günlüğün çevirisi için bkz. Paçacı, G. (2012). Rauf Yekta Bey'in Gezi Günlüğünün Tıpkıbasımı ve Çevrimyazısı, *Musikişinası*, 12, 18-40.

sırasında kütüphanesinden etkilenmesini "Bunları görenler bu memlekette bir konservatuar var da siz de onun müdürü bulunuyorsunuz zanneder! Halbuki o zaman memleketim beni Bâb-ı Âli'de hükümet fermanlarının yazıldığı kalemde çalıştırıyordu." (Sürelsan, 1970, 4) şeklinde anlatır. Dolayısıyla, Divan-ı Hümâyun'da çalıştığı dönemde de Türk müziği ile ilgili çalışmalarını sürdürdüğü ve bu alanda bir resmî görev ve simgesel sermaye sahibi olma isteği içinde olduğu anlaşılmaktadır. Bu yıllarda Yekta, resmî görevle müzik alanında bir kurumda çalışmasa da; İkbâl, Şehbâl, Âtî Gazetesi gibi dönemin süreli yayınlarında müzik ile ilgili biyografi, müzik tarihi ve müzik teorisi gibi konularda yazılar yazmaktaydı.

Bu süreli yayınlardaki yazılarının yanı sıra en önemli yazılarından biri olan *Encyclopédie de la Musique*'in beşinci cildinde yayımlanan "Türk Musiki" maddesini de bu yıllarda yazmıştır. Nasuhioğlu, çevirisini yaptığı maddenin önsözünde, Rauf Yekta Bey'in bu maddeyi 1913 tarihinde kaleme aldığını aktarmaktadır (Yekta, 1986, 7). Ancak Rauf Yekta Bey'in arşivinde bulunan A. Lavignac ile mektuplaşmaları 1909 yılına dayanmaktadır (Doğrusöz, 2018, 171-172). 22 Aralık 1909 tarihli mektupta, A. Lavignac yazılacak yazının detayları hakkında bilgi vermiş; 23 Mayıs 1910 tarihli mektupta ise yazının son gönderilme tarihinin 1 Temmuz olduğunu hatırlatıp, yaşanacak bir gecikmenin kendilerini zor duruma düşüreceğini aktarmıştır. Bu mektuba Rauf Yekta Bey tarafından, cevaben yazılan müsvedde mektupta, o dönemde İstanbul'da yaşanan kıyamık salgını nedeniyle kendisinin, eşinin ve iki çocuğunun kıyamığa yakalandığı, bu nedenle de istenilen tarihte yazıyı yetiştiremeyeceği için 1 Eylül'e

kadar süre talep ettiği yazılmıştır. Bu mektubu yazdığı dönemde halen Divan-ı Hümâyun'da çalışan Yekta, -hastalığın yanı sıra- bürodaki işlerinin zamanının çoğunu aldığından, hatta yazısını yazmak için yirmi dört saat içinden ancak yarım saat zaman bulabildiğinden yakınmıştır. Bu denli zor şartlar altında yazılan "Türk Musikisi" maddesi, Türk müziği tarihi ve teorisini, Batılılara anlatmayı hedefleyen bir yayındır. "Türk Musikisi" maddesi hem Batılı anlamda bilimsel bir anlatım sunması hem de Rauf Yekta Bey'in uluslararası temsiliyeti bakımından önem arz etmektedir.

Müzik alanında Zekai Dede, Şeyh Ataullah Efendi, Şeyh Celaleddin Efendi, Ali Efendi, Neyzen Cemal Dede gibi isimlerle çalışmıştır⁷ (Erguner, 2003, 22).

Darülelhan Dönemi

Çeşitli yazılı kaynaklarda Rauf Yekta Bey'in, ilk dönemdeki kurumsal yapı içinde yer aldığı bilgisi tekrarlanmaktadır. Ancak, bilgiler ışığında, Rauf Yekta Bey, 1922 yılına kadar Divan-ı Hümâyun'da çeşitli görevlerde bulunmuş ve buradan emekli olmasının ardından, Darülelhan'ın ikinci dönemi olarak nitelendirilebilecek yapılanmasında bu kurumda ders vermeye başlamıştır. Darülelhan'ın ilk dönemi ile ilgili yazdığı yazıların Darülelhan'a dışarıdan bir bakışla ve eleştirel olarak yazıldığı görülmektedir.

Rauf Yekta Bey, kurumun ikinci yapılanma döneminde Şark Musikisi Nazariyat ve Tarihi derslerinin yürütücüsü olarak kadroya dahil olmuştur. Aynı zamanda Darülelhan

Mecmuası'nda yazıları yayımlanan Yekta, bu dergide kurumun bu dönemi ile ilgili olumlu görüşlerini bildirmiştir.

1926 yılında, Darülelhan'da Şark musikisi şubesi kapatılmış ve Türk müziği, talimatname ile çalışma koşulları belirlenen 'Tasnif ve Tespit Heyeti'nin faaliyetleri ile sınırlandırılmıştır. Tasnif ve Tespit Heyeti'nin reisi olarak da Rauf Yekta Bey görevlendirilmiştir.

Rauf Yekta Bey'in arşivinde, kurumdan Türk müziği eğitiminin kaldırılması üzerine, Mustafa Kemal Atatürk'e hitaben yazılan ve alınan bu karardan bir an önce vazgeçilmesi gerekliliği vurgulayan bir mektup müsveddesine rastlanmıştır. Mektupta;

" Türkiye Reis-i Cumhuri Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretleri'ne

Türk milletinin yetiştirdiği Farabi ve İbn-i Sina gibi hukema tarafından nazari temelleri kurulan ve garbin vakıf-ı ahval musiki alimleri nezdinde ciddi bir kıymet-i aliyye ve tarihiyyesi olan Türk musikisinin Darülelhan'da tedris edilmemesi hakkında mahza şahsi ihtiraslar sevkıyla (sabık müdür Süreyya Bey tarafından) Sanayi-i Nefise encümenince ittihaz ettirmek istenilen verilen kararın beynelmilel musiki tarihlerinde şiddetle tenkit edilecek bir hadise olacağını kemal-i ihlas ile temin eder ve (asri prensipleri almak suretiyle her türlü tekemmülata müstaid ve milli harsımızın tarihinde aleyhimize tarihi kalacak böyle bir kararın) Maarif Vekaleti'nce mevkii-i icraya konulmaması için her hususta milletimize doğru yolu gösteren büyük ve mukaddes Gazimizin atabe-i şevketine ilticaya mecburiyet

7 Rauf Yekta Bey'in bestecilik alanındaki çalışmaları için bkz: Taşdelen, D. Doğrusöz N. Ergur, E. (2021). Gelenek, Değişme, Arayış: Rauf Yekta Bey'in Besteciliğinde Geleneği Sahipleniş ve Deneysel Yönelim. Osmanlı-Türk Müziğine Bakışlar: Tarih, Teori ve İcra. Ed: Fikret Karakaya. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

gördüğümüzü arz ile beraber bu hususta şerefsadır olacak irade-i celileleriyle kuvve-i maneviyeleri kırılmış olan muallim ve talebe kullarının ihya ve tebşir buyurulmasını bilhassa istirhama mübasaret eyleriz ferman.

Darülelhan Türk Musikisi Muallimleri Namına” (Doğrusöz, 2018, 185) yazmaktadır.

Rauf Yekta Bey, Vakit'te yazdığı “Nâmık İsmail Bey'e Cevap” yazısında ve Yenises Gazetesi'nde yayınlanan “Garpcılara Şiddetli Bir Hücûm” mülakatında, Darülelhan'ın Türk müziği şubesinin kapatılması ile ilgili kararın tebliği gerçekleşmemişken, Sanayi-i Nefise Encümeni üyelerinin Türk müziği ile ilgili fikirlerine sert açıklamalarla cevap vermiştir.

Belirtilen talimatnamenin üzerindeki tarih 9 Aralık 1926'dır. Rauf Yekta'nın Vakit'te yazdığı “Nâmık İsmail Bey'e Cevap” yazısının tarihi 9 Ekim 1926, verdiği mülakatın yayın tarihi ise 3 Ekim 1926'dır. Sanayi-i Nefise Encümeni üyeleri ile bu tartışmaların başladığı süreçte Rauf Yekta Bey kurumla ilgili sıkıntılarını öngörmüş olacak ki Mısır'da bulunan Kahire Doğu Müzikleri Araştırmaları Enstitüsü'ne hocalık başvurusunda bulunmuştur. Yazışmalar 6 Ekim 1926 tarihinde başlamış, 1927 yılında da devam etmiş ancak yapılan yazışmanın sonucu hakkında arşivde herhangi bir belgeye ulaşılamamıştır (BOA, HR.İM.205.43; Karaduman, 2013, 476).

Darülelhan Sonrası Çabalar: Görev Aldığı Cemiyetler, Kurullar

Darülelhan'ın, -daha önce belirtilen- 9 Aralık 1926 tarihinde Şark musikisi şubesinin kapanmasının ardından, Rauf Yekta Bey, Muallim İsmail Hakkı ve Zekâizade Hafız Ahmet ile birlikte Tasnif

ve Tespit Heyeti'nde Türk müziğini kayıt altına alma misyonunu üstlenmişlerdir. Bu görevin yanı sıra, 1926 yılı sonrasında kitap yazma ve istinsah çalışmalarının hızlandığı da görülmektedir. Ayrıca Türk Ocağı'nda konser çalışmaları sürdürdükleri de bilinmektedir.

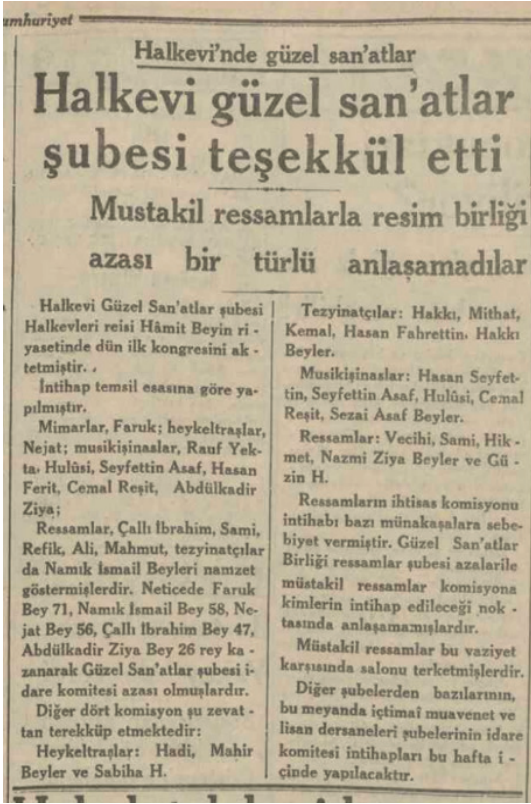
Yapılan arşiv çalışması ile Rauf Yekta Bey'in farklı görev ve çalışmalarının bulunduğu görülmüştür.

Darülelhan'ın kapatılan Şark musikisi şubesinden bir grup öğrenci tarafından kurulan Halk Musiki Cemiyeti'nin idare heyetinin reisliğini yapmıştır (Bknz. Belge-1). Basında çıkan haberlerde, cemiyetin azalarının serbest meslek sahibi, işlerinde başarılı olmuş gençlerden oluştuğu belirtiliyor. Cemiyet aracılığı ile, Halk müziği eserlerinin ağırlıklı olduğu konserler düzenlendiği ve yıllık cemiyet toplantısı düzenlendiği anlaşılmaktadır.



Belge 1. Vakit Gazetesi, 12 Ekim 1931 tarihli Halk Musiki Cemiyeti ile ilgili Haber.

1932 yılında Halkevi güzel sanatlar şubesinin müzik komisyonunda yer almıştır (Bknz. Belge 2). 19 Şubat 1932 tarihli Vakit gazetesinde, o gün Türkiye'nin 19 şehrinde birden Halkevlerinin açılacağı bilgisi verilmiştir. 5 Mart tarihinde de Halkevlerinin güzel sanatlar şubesi ile ilgili bir toplantı düzenlenmiştir. Bu toplantıda müzik şubesinin üyesi olarak yer alan Rauf Yekta Bey, komisyonda Seyfettin Asaf, Cemal Reşit, Hasan Ferid⁸ gibi isimlerle birlikte çalışmış ve diğer sanat dallarından önemli sanatçıların bir araya geldikleri komisyonlarla birlikte Halkevlerinin güzel sanatlar alanındaki eğitimi ve gelişimi ile ilgili fikir vermişlerdir.



Belge 2. Halkevleri ile ilgili Haber

8 Ayr. bilgi için bknz: Berkman, E. Taşdelen, D. (Yay. Haz.) (2021). 40. Vefat Yılında Hasan Ferid Alnar. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

21 Kasım 1932 tarihli Vakit Gazetesinde, Türk Dili Tetkik Cemiyeti'nin pek çok bilim alanında terminoloji oluşturabilmek için heyetler oluşturduğu görülmektedir. Rauf Yekta Bey, bediiyat ve güzel sanatlar alanının musiki ve raks şubesi için Ali Rifat Çağatay, Ekrem Zeki Üngör, Mesut Cemil Bey, Mahmut Ragıp Gazimihal ve Muallim İsmail Hakkı Bey gibi isimlerle birlikte seçilmiştir⁹.

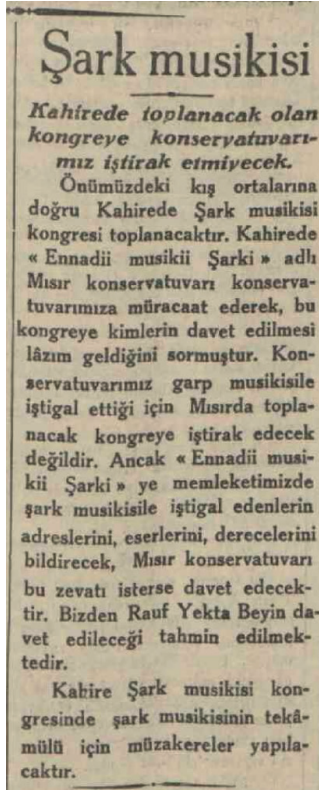
Beylerbeyi Musiki Cemiyeti'ni çalıştırdığı, 1931 yılında düzenlenen Türkiye Bülbülü isimli ses yarışmasında hakem heyetinde bulunduğu ve çeşitli cemiyetlerin kurulmasında da yardımcı olduğu dönemin gazete haberlerinden öğretilmektedir.

Kahire Kongresi

Kahire Kongresi, Rauf Yekta Bey'in uluslararası temsiliyeti bakımından büyük önem taşımaktadır. Kral Fuad'ın isteği ile gerçekleşen kongre, 1932 yılında Kahire'de düzenlenmiştir. Kahire Kongresi ile ilgili haberler, dönemin gazetelerinde de çokça yer almıştır. Bu haberlerden, kongrenin hazırlıklarının 1930 yılında başladığı anlaşılmaktadır (Bknz. Belge 3). 18 Temmuz 1930 tarihli, "Şark Musikisi" başlıklı haberde, bu kongre için konservatuvara davetli listesi ile ilgili bir talepte bulunduğu ancak konservatuvarın Batı müziği ile uğraştığından katılım olmayacağı ve Rauf Yekta Bey'in isminin bildirileceği aktarılmıştır (Vakit, 1930, 5). Bildirilen isimlerden, Mısır konservatuvarının seçtiği kişiler davetli olarak kongreye katılacaklardır. Rauf Yekta Bey, 1931 yılında George Farmer ile mektuplaşmalarında kongreye aldığı

9 Dönemin terminoloji meselesi ile ilgili bknz: Doğrusöz, N. (2018). Hüseyin Sadeddin Arel'in Kaleminden Musiki Terimleri Meselesi, 2017 Arel Sempozyumu Bildirileri. İstanbul: Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

davetten bahsetmekte, Farmer'dan talep edeceği ücret hakkında fikir almaktadır (Katz, 2015,135).



Belge 3. Vakıf Gazetesi,
18 Temmuz 1930, 5.

Rauf Yekta Bey, Türkiye'den seçilen diğer katılımcı Mesud Cemil Bey ile 8 Mart 1932 tarihinde Kahire'ye yola çıkmışlardır¹⁰. Bu kongrede Rauf Yekta Bey'in ismi, üç komisyonda geçmektedir. Bunlardan biri Müzik Eğitimi komisyonu, diğeri Müzik Dizisi (L' échelle Musicale) Komisyonu ve üçüncüsü ritmlerin ve kompozisyonun biçimleri (Modes des Rythmes Et De La Composition) komisyonudur. Üçüncü komisyonda başkanlık görevini üstlenmiştir¹¹.

¹⁰ Yolculuk ve kongre sırasında tuttuğu notların çevirisini İsmail Baha Süreşan tarafından yapılmış; *Musiki ve Nota* Dergisi ve musikidergisi.net sayfasında yayımlanmıştır.

¹¹ Kongredeki komisyonlar ve komisyondaki kişiler için bkz: Katz, I. J. (2015). Henry George Farmer and the First International Congress of Arab Music (Cairo 1932).



Belge 4. Kahire Kongresi'nden Fotoğraflar.¹²

Vefatı

9 Ocak 1935'te Beylerbeyi'ndeki evinde hayatını kaybetmiştir.

¹² Görselin alındığı kaynak için bkz: Katz, I. J. (2015). Henry George Farmer and the First International Congress of Arab Music (Cairo 1932).



Belge 5. Kurun ve Milliyet Gazetelerinin Rauf Yekta Bey'in vefatı ile ilgili yayımladığı haberler.

Sonuç

Döneminin önemli düşün ve yazın aktörlerinden biri olan Rauf Yekta Bey ile ilgili biyografi çalışmaları uzun zaman önce hazırlanmıştır. Şu an eldeki belgeler ve kaynaklar, yapılmış çalışmaların ötesinde bilgileri sunmaktadır. Araştırmacılara açılan Rauf Yekta Bey'in kişisel arşivi, Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan belgeler, dönemin süreli yayınlarının taranması ile Rauf Yekta Bey'in biyografisinin yeniden inşasının gerekliliği doğmuştur. Bu çalışmada elde edilen yeni belgelere odaklanılmış ve bu belgeler doğrultusunda Rauf Yekta Bey'in hayatı incelenmiştir. Kişisel arşivinden çıkan belgeler Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları kitabında görselleri ve içerikleri ile sunulsa da bağlam içinde bir biyografi çalışmasına ilk kez bu makale ile malzeme oluşturmuştur.

Otobiyografik anlatım ile çocukluğu ve büyüdüğü ortam hakkında fikir



Belge 5. Kurun ve Milliyet Gazetelerinin Rauf Yekta Bey'in vefatı ile ilgili yayımladığı haberler.

sahibi olmaktadır. Bu anılardan okulu, çocukluğu ve kültürel çevresi ile ilgili bilgiler edinmekte ve Rauf Yekta Bey'in fikir dünyasının kaynağını da anlamlandırmak için veriler bulmaktayız. 1922 yılına kadar Divan-ı Hümâyün'daki çalışma hayatı ile ilgili detaylar, bu işi sürdürürken aynı zamanda Türk müziği ile ilgili üretimini büyük zorluklarla devam ettirmeye çabalaması içinde olduğunu göstermektedir. Arşivindeki belgelerle en önemli çalışmalarından biri olan "Türk Musiki" maddesinin yazım tarihindeki çelişki giderilmiş, A. Lavignac ile yazışmalarından maddenin yazım tarihi ve süreci ile bilgi sahibi olunmuştur.

Darülelhan'da çalıştığı yıllarda dönemin Şark ve Türk müziği tartışmalarında önemli bir pozisyonda bulunup Türk müziğinin en ateşli savunucularından olsa da yaşanan sürecin ve kurumdaki sorunların kendisini Mısır'daki konservatuvara başvuru yapmaya ittiği görülmektedir.

Rauf Yekta Bey'in Darüelhan sonrası çalışma hayatı ile ilgili Tasnif ve Tespit Heyeti'ndeki görevi ve Türk Ocağı'nda konser çalışmaları ile ilgili bilgiler kaynaklarda yer almaktadır. Bununla birlikte yazma ve istinsah çalışmalarının bu dönemde hızlandığı da görülmektedir. O yılların gazete ve süreli yayınlarının taranması ile Rauf Yekta Bey'in yaşamının bu dönemi ile ilgili de detaylara ulaşılmıştır. 1932 yılında katıldığı Kahire Kongresi ve Rauf Yekta Bey'in bu kongredeki görevleri ile ilgili bilgiler de sunulmuştur.

Öyle anlaşılmaktadır ki, Rauf Yekta Bey'in kişisel arşivinin bütünü araştırmacılara açıldığında ve bu arşivdeki belgeler değerlendirildiğinde Rauf Yekta Bey ile ilgili çok daha detaylı bilgilere ulaşılabilecektir.

Yazarların Biyografileri



Duygu Taşdelen

Duygu Taşdelen, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü'nden mezun oldu. Yüksek Lisans derecesini İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği programından aldı. Doktorasını İstanbul Teknik Üniversitesi'nde Müzikoloji ve Müzik Teorisi programında tamamladı. 2013 yılından bu yana Anadolu Üniversitesi Müzikoloji Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.



Nilgün Doğrusöz

İzmir'de doğdu. 1989 yılında İzmir Ege Üniversitesi Türk Müziği Konservatuarı'ndan mezun oldu. İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ) Sosyal Bilimler Enstitüsü'nden yüksek lisans (1993), sanatta yeterlilik (1997) ve doktora (2008) derecelerini aldı. 2000 yılında New England Conservatory of Music'te (Boston, ABD) Türk vokal müziğinin spektrografik analizini yaptı. 2001 yılında Harvard Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Merkezi'nde (CMES) Osmanlı/Türk müziği dersleri vermek üzere misafir öğretim üyesi olarak görev yaptı. Osmanlı/Türk Müziği'nin nota sistemleri, teorisi ve tarihi konularında kitaplar, makaleler ve bildiriler yayınladı. Halen İTÜ Türk Müziği Konservatuarı müzik teorisi bölümünde profesör olarak görev yapmaktadır.

Kaynakça

BOA. DH.SAİDd. 46-285

BOA, HR.İM.205.43

BOA. DH.SAİDd. 46-285

Baltacıoğlu, T. (2000). Altunizade Köşkü'nün Öyküsü. İstanbul: Mim Matbaacılık.

Bardağcı, M. (1986). Rauf Yektâ Bey'in Hayatı ve Eserleri, Türk Mûsikîsi, Rauf Yektâ, (Çev. Orhan Nasuhioğlu), İstanbul: Pan Yayıncılık.

Berkman, E. Taşdelen, D. (Yay. Haz.) (2021). 40. Vefat Yılında Hasan Ferid Alnar. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Deren, S. (2007). Kültürel Batılılaşma, Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce Cilt III Modernleşme ve Batıcılık, İstanbul: İletişim, s. 382- 402.

Doğrusöz, N. (ed.) (2018). Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Doğrusöz, N. (2018). Hüseyin Sadeddin Arel'in Kaleminden Musiki Terimleri Meselesi. 2017 Arel Sempozyumu Bildirileri. İstanbul: Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Erguner, S. (2003). Rauf Yektâ Bey Neyzen-Müzikolog-Bestekâr. İstanbul: Kitabevi.

Karaduman, İ. (2013). Ra'uf Yekta Bey'e Dâir Bilinmeyen Birkaç Belge. Tarih Okulu Dergisi. sayı 16, s. 471-487.

Katz, I. J. (2015). Henry George Farmer

and the First International Congress of Arab Music (Cairo 1932).

Kurun, 10 Ocak 1935, 3.

Milliyet, 11 Ocak 1935, 3.

Paçacı, G. (2012). Rauf Yekta Bey'in Gezi Günlüğünün Tıpkıbasımı ve Çevrimyazısı. Musikişinas, 12, 18-40.

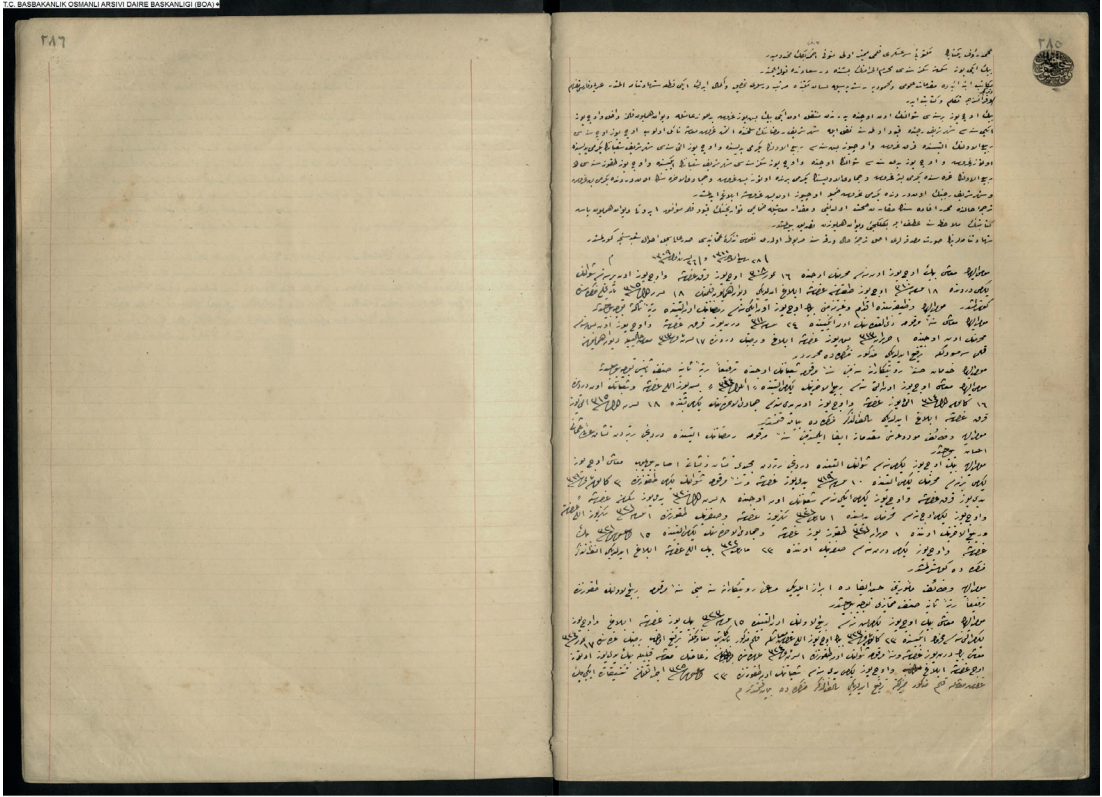
Taşdelen, D. Doğrusöz N. Ergur, E. (2021). Gelenek, Değişme, Arayış: Rauf Yekta Bey'in Besteciliğinde Geleneği Sahiplenmiş ve Deneysel Yönelim. Osmanlı-Türk Müziğine Bakışlar: Tarih, Teori ve İcra. Ed: Fikret Karakaya. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Vakit Gazetesi, 12 Ekim 1931,5.

Vakit Gazetesi, 18 Temmuz 1930, 5.

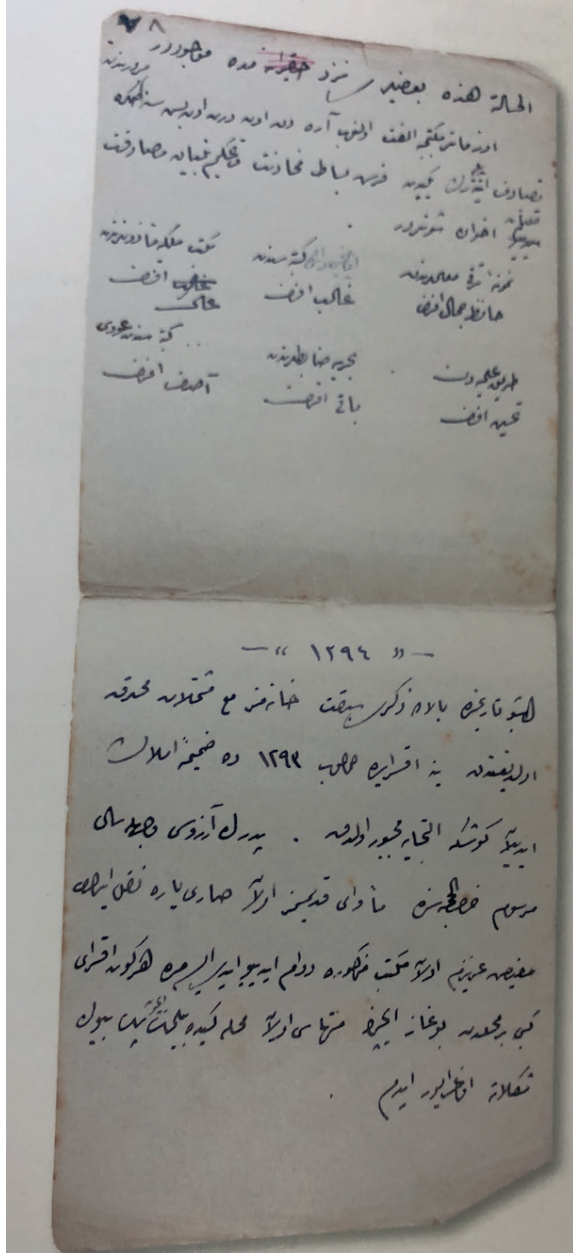
Ekler

Ek-1. Rauf Yekta Bey'in Sicill-i Ahval Defteri Kaydı



DH.SAİM.00046

Ek 2. Rauf Yekta Bey'in çocukluk hatıraları



TARİHLER RAUF YEKTA BEY KRONOLOJİSİ

1871: 27 Mart tarihinde İstanbul'da doğmuştur.

1874: Annesinin vefatı.

1875: Babası Yıldız Hanım'la evlenmiştir.

1877/1878: Aksaray'dan Sarıyer'e taşınmışlardır.

1878: Büyükdere'deki Ermeni mektebine kaydolmuştur. (Mayıs)

1884: Mahmûdiye Rüştiyesini 1.likle bitirmiştir. (28 Temmuz)

Divan-ı Hümâyûn kaleminde kâtip yardımcısı olarak göreve başlamıştır. (6 Ağustos)

1885: Zekai Dede ile çalışmaya başlamıştır. (2 yıl)

Kayıtlar Odasında çalışmaya başlamıştır.

1885 tarihinden önce Hattât Nâsîh Efendi'den hat dersleri almıştır. (Hocanın ölümü 1885.)

1886: Mevlevî tarikatına girdi. Kasımpaşa Mevlevihanesi postnişini Ali Efendi'den sikkepûş olmuştur.

Ney üflemeye başlamıştır.

1887: Şeyh Ataullah Efendi ile çalışmaya başlamıştır. (1 yıl)

Şeyh Celaledin Efendi ile çalışmaya başlamıştır. (2 yıl)

1894: Yazı ve hitâbeti beğenildiği için Halep'e çağırılmış. Halep'e gidip, kısa süre sonra geri dönmüştür.

Şah ney üfleyebilecek düzeyde ney çalmaktadır.

1895: Rütbe-i Salise(binbaşı karşılığı) olarak terfi etmiştir.

1897: Divan-ı Hümâyûn Kalemî Ser-müsevidliğine terfi etmiştir. (Kasım)

Rütbe-i saniyyenin sınıf-ı sânisine (yarybay karşılığı) terfi etmiştir. (Aralık)

1899: Fransızca diploması.

1900: Dördüncü rütbeden nişân-ı Âlî Osmanî 'yi almıştır.

1902: Esâtîz-i Elhan'ın I. Ve II. Cüzlerinin yayımlanmamıştır.

1903: Dördüncü rütbeden nişân-ı mescîdî nişân-ı zîşânı verilmiştir.

1904: Emced Yektay Doğumu.

1906: İkinci rütbeden mümeyyiz (albay karşılığı) getirilmiştir.

1908: Başkâtip muavini olur.

1909: Kalemde mümeyyizliğe getirilmiştir.

Fatma Lamiâ Doğumu.

A. Lavignac ile mektuplaşmaları.

1913: Emine Talia Doğumu.

1914: İstılahat Encümeni'nde musiki ıstılahatı alanında görevlendirilmesi. (Haziran)

1917: Ahmed Arif Yektay Doğumu.

Mehterhane ve askeri bandolardaki incesaz takımları ile ilgili olarak görevlendirilmiştir. (Haziran)

1919: Türk Notası ile Kırâat-ı Mûsikîyye Dersleri.

1922: Beylikçi Muâvini iken emekli olmuştur.

Yenikapı Mevlevihanesi'nde neyzenbaşı olmuştur. (Üç yıl)

Türk Mûsikîsi Monografi'nin yayımlanmıştır.

1923: Darülelhan'da ders vermeye başlamıştır.

Yegah Mevlevi Ayini Yenikapı Mevlevihanesi'nde mukabele edilmiştir.

1924: Türk Mûsikîsi Nazariyatı'nın yayımlanmaya başlamıştır.

1925: Esâtîz-i Elhan'ın III. Cüzünün yayımlanmıştır.

Şark Mûsikîsi Tarihi'nin yayımlanmıştır.

1926: Kahire Doğu Müzikleri Araştırmaları Enstitüsü'ne hocalık başvurusu ile ilgili yazışmalar. (6 Ekim)

Tasnif ve Tespit Heyeti'nde çalışmaya başlamıştır.

1932: Halkevi güzel sanatlar şubesinin müzik komisyonunda yer almıştır.

8 Mart Kahire Kongresi'ne gitmiştir.

Türk Dili Tetkik Cemiyeti'nin terminoloji heyetinde görev almıştır.

1934: Mütâlaât ve Erâe Havle Mu'temeri'l-Mûsikîyyi'l Arabiyye

1935: 8 Ocak vefat etmiştir.

A new biography of Rauf Yekta Bey in the light of new sources

Extended Abstract

Rauf Yekta Bey has an important position in the history of Ottoman/Turkish music as a musicologist, music theorist and archivist of the late Ottoman and early Republican periods. Various studies have been carried out on Rauf Yekta Bey's biography, which was also the precursor to our article. With the opening of the archive of Rauf Yekta Bey, which has been closed to researchers for more than 80 years after his death, new unknown data have emerged regarding both his working life and his personal life. When the documents that came out after the study of his personal archive were examined, it was necessary to make additions to Rauf Yekta Bey's biography and to construct a biography by reviewing some of the narratives. However, the documents in the Prime Ministry Ottoman Archives, the scanning of the newspapers of the period and the recent researches necessitated the rewriting of Rauf Yekta Bey's biography.

The biographical narrative obtained from the archives give us an idea of the environment in which he grew up. These memoirs give information as to his school, family, childhood, and cultural surroundings as well as data to make sense of Rauf Yekta Bey's world of ideas. As can be understood from these memories, Rauf Yekta Bey had a childhood that was keen to learn, eager to know different languages and cultures, successful, loving to lead, disciplined, self-sacrificing and working more as he was appreciated.

Details about his work life in Divan-ı Hümayun until 1922 show that he strived to continue his production in Turkish music despite challenges while continuing his job. It is understood from correspondences that his work at Divan-ı Hümayun was very time consuming and that he tried to continue his research on Turkish music in what little leisure time he had. The Turkish Music chapter of the Encyclopédie de la Musique, which includes his theory studies, was published during this period of his life. The Turkish Music chapter is significant both in that it presents a scientific narrative as perceived in the West and in relation to Rauf Yekta Bey's international representation.

It is observed that even though he had an important position in the discussions on Eastern and Western music during his employment at Darülelhan and was one of the most fervent advocates of Turkish music, the experienced process and issues at the institution have pushed him to applying to the conservatory in Egypt.

It is known that Rauf Yekta Bey assumed a duty on the Classification and Identification Council and gave concerts at Türk Ocağı after his employment at Darülelhan. It is also observed that his efforts on writing and copying gained impetus during the same period. A review of newspapers and periodicals of the era has yielded details about this particular period in Rauf Yekta Bey's life. Information not available in previous resources was used in an attempt to shed light on this period in his life. Information on his participation at the 1932 Cairo Congress which is an important indicator of international representation and his duties there have also been presented.

In this article, the biography of Rauf Yekta Bey has been reconsidered in line with all the new documents.

Keywords

rauf yekta bey, biography, archive

Nebet-i Müretteb'in farklı coğrafyalardaki izleri üzerine bir inceleme

Ali İhsan Alemlî*

Nilgün Doğrusöz**

*Sorumlu Yazar, Öğr. Gör., Kastamonu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Temel Eğitim Bölümü, <https://orcid.org/0000-0003-0974-0876>, e-Mail:aalemlî@kastamonu.edu.tr

**Prof. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzik Teorisi Bölümü, <https://orcid.org/0000-0003-4818-4075>, e-Mail:dogrusozn@itu.edu.tr

DOI 10.12975/rastmd.2021927 Submitted October 22, 2021 Accepted December 5, 2021

Özet

Tarih öncesinden itibaren Türk müzik kültüründe çeşitli değişimler meydana gelmiştir. Müzik kültürü bu süreçte, sürekli dönüşerek günümüzdeki şeklini almıştır. 10. Yüzyılda Farabî, Pisagor'un yüzlerce yıl önce ortaya koyduğu gezegenlerin sesleriyle ilgili düşüncelerini kabul etmeyip sesin meydana gelişini cisimlerin birbirlerine vurulmasıyla açıklayarak Horasan Tamburu üzerinde 17'li ses sistemini geliştirmiştir. Daha sonraları bu ses sistemi, Urmevî'nin de katkılarıyla uzun yıllar etkisini göstererek Abdülkadir Merâgî, Yusuf Kırşehirî, Hızır bin Abdullah, Ahmedoğlu Şükrullah gibi teorisyenlerin edvarlarında karşımıza çıkmıştır. Farklı yüzyıllar ve coğrafyalarda bu sistemi kullanan çeşitli tür ve formlar meydana gelmiştir. Bunlardan biri makam müziğinde yüzyıllar boyunca müzik çevrelerini etkileyen nebet-i mürettebdir. Nebet-i mürettebin uzun bir dönem müzik çevrelerince büyük ilgi görmesine karşın yaklaşık 16. yüzyıl itibarıyla adından söz edilmeyişi bu araştırmanın yapılması gereğini doğurmuştur. Bu araştırma sonucunda nebet-i mürettebin metinlerarası ilişkiler kurularak kültürlerarası etkileşimler neticesinde bir dönüşüme uğradığı tespit edilmiştir. Bu dönüşüm, geniş bir coğrafyaya yayılarak farklı kültürlerde farklı isimlerle karşımıza çıkmaktadır. Nebet-i müretteb; Mağrip ülkelerinde nuba, Türkiye'de fasıl, Suriye ve Mısır'da waslah, İran'da destgâh, Azerbaycan'da mugam, Irak'da makam, Özbekistan ve Tacikistan'da makam (şaşmakom), Malezya'da nobat, Doğu Türkistan'da muqam olarak kendini gösterir. Nebet-i mürettebin çıkış noktası için, bahsi geçen türlerin en eskisi olarak yazılı kaynaklarda 8. ve 9. yüzyıllarda karşılaştığımız nubayı işaret etmek mümkündür.

Anahtar Kelimeler

kültürlerarasılık, metinlerarasılık, nebet-i müretteb, nuba

Giriş

15. yüzyılın önemli müzik türlerinden biri olan nebet-i mürettebden özellikle Abdülkadir Merâgî, eserlerinde sıkça bahsetmiştir. Câmî'ul Elhân adlı eserinde Merâgî'nin nebet-i müretteb hakkında geniş bilgiler vermesine karşın bu türün günümüze ulaşmış bir ezgi örneği bulunmamaktadır. Rağbet gördüğü dönemde müzik

kültüründe derin izler bırakan nebet-i müretteb hakkında, daha sonraları akıbetinin ne olduğu; bir değişime uğrayıp uğramadığı üzerine detaylı bir inceleme yapılmamıştır. Günümüzde bu konuda yapılmış az sayıda çalışma mevcuttur. Bu çalışmalar arasında, 2007 yılında Süreyya Agayeva'nın İslâm Ansiklopedisi'ndeki nebet-i müretteb maddesi ve 2017 yılında

Recep Uslu'nun Türk Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi'nde yayınlanan makalesi "Nevbet-i müretteb: XI-XV. Yüzyılların Gözde Musiki Biçimi Nasıldı?" sayılabilir. Ayrıca bazı ulusal ve uluslararası yayınlarda nevbet-i mürettebin kısmen bahsinin geçtiği söylenebilir. Çalışmada kullanılan bu kaynaklara ek olarak; Angelika Jung'un "Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadshiken Mittelasiens" [Orta Asya Özbek ve Taciklerinin geleneksel sanat müziğinin kaynakları] adlı kitabı; Ann Lucas'ın, "Music of a thousand years a new history of Persian musical traditions" adlı kitabı; Louis Ibsen al-Faruqi'nin "The suite in Islamic history and culture" adlı makalesi sayılabilir. Yapılan bu araştırmaya temel teşkil edecek soru şudur: Nevbet-i mürettebin tarihsel süreç içinde ortaya çıkışı, serüveni ve değişimiyle birlikte farklı kültürlerdeki yansımaları ne şekilde meydana gelmiştir?

Bu araştırmada temel olarak nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırma, sosyal dünyanın nasıl yorumlandığı, anlaşıldığı, tecrübe edildiği ve üretildiği ile ilgili olarak genel anlamda yorumlayıcı bir ideolojidir (Mason, 1996: 4). Tarama modelinde betimsel bir araştırma olan bu çalışmada, nevbet-i mürettebin farklı kültürlerde nasıl bir dönüşüme uğradığının kültürlerarasılık ve metinlerarasılık kavramları açısından değerlendirmeleri yapılmıştır. Bu değerlendirmelerde nevbet-i müretteb olgusuna tarih, müzikoloji, edebiyat ve sosyoloji alanları çerçevesinde disiplinlerarası yaklaşımıştır.

Tarih boyunca kültürler, çeşitli sebeplerle birbirlerini etkilemişlerdir. Kültürlerarasılık terimiyle ifade edilen bu

etkileşimler sonucu ilk zamanlar bölgesel olan bazı unsurlar farklı coğrafyalarda ortaya çıkabilir. Bu unsurlar, bazen tamamen aynı bazen de küçük değişikliklerle kendini gösterir. Cunio (2008), Kimberlin ve Euba'nın çalışmasından alıntı yaparak kültürlerarası müziği, bestecisinin farklı kültürlerden olduğu durumda birden çok kültürün özelliklerini barındıran müzik şeklinde tanımlar (s. 21).

Kültürlerarası müziğin gerçekleşmesi, tarihsel ve etnomüzikolojik bir bakış açısı ile geleneksel metinler ve ezgiler çerçevesinde yeniden oluşturma sürecini tanımlamanın bir yoludur. Bu gerçekleşme, belirli bir dönemin müziğini yeniden inşa etmenin mümkün olmadığı ve bunun yerine yeniden yapılanma sürecinin kullanıldığı öncülüyle başlar (Cunio, 2008: 21). Kültürlerarası iletişimde müziğin önemli bir yeri vardır. Ortak müzik kültürlerinde farklı toplumların müziklerinin birbirleri arasında bütünlük gösteren benzerlikleri düşünüldüğünde, müziğin kültürlerarası iletişimdeki katkısı daha da belirginleşir. Kültürlerarası iletişimde müziğin önemini belirtmek için söz konusu toplumların iletişiminin tarihsel sürecine bakmak ve günümüze getiren kültürel dokuyu analiz etmek gerekir (Uslu ve Kurtuldu, 2018: 236). Kültürel hoşgörü geliştiğinde kültürlerarası müziğin de geliştiği söylenebilir.

Nevbet-i Müretteb'in Kısa Tarihi

Tertip edilmiş (müretteb) bir sıra (nevbet) gözetilerek dört ya da beş bölümden oluşmuş, bölümlerin içinde ve diğer bölüm aralarında güfte, usûl, makam birlikteliği bulunan müzik biçimleri nevbet-i müretteb olarak adlandırılmaktadır (Parmaksız, 2016: 180). Tek makamdaki birleşik form yapısı ve dört ya da beş bölümden oluşması

ile nevbet-i müretteb, genel hatlarıyla konuyla ilgilenen müzikologlar tarafından bir çeşit süite ya da fasıla benzetilmiştir. Wright'a göre nevbet, terim olarak Ebu'l Ferec'in "Kitab al Aghani"¹ adlı nağmeler kitabında "dönüş" anlamında kullanılmıştır (Wright, 1993: 1042).

Bu türün izine "Binbir Gece Masalları"² adlı halk hikâyelerinin anlatıldığı kitapta rastlanır ve burada ud ile icra edilmiş, ritmik bir yapıyı temsil eden darij adlı nevbet hareketinden söz edilir (Farmer, 1945: 47). Darij, Mağrip ülkelerinde hâlen icra edilmekte olan nuba türünün bir bölümünü teşkil eder.

Nevbet-i mürettebin içerdiği bölümlere, yazılı kaynaklarda ilk olarak Keykâvus bin İskender'in 1087 yılında yazdığı "Kâbusnâme" adlı eserinde rastlanmaktadır. Keykâvus, oğlu Gilân Şâh'a öğütlerini dile getirdiği kitabının çalgıcıların töresini anlattığı 36. bölümünde "bir mecliste eğer çalgıcılık yaparsan hep aynı tarz icrada bulunma bazen hafif, bazen ağır çal" der. Bunları söylerken bestekârların padişahlar için hafif âhenkte³ hüsrevâni, yaşlılar için râh-ı girân adını verdikleri daha ağır âhenkte besteler yaptıklarını belirtir. Gençler için basit denilen hafif vezinli,

1 10. yüzyılda kaleme alınmış şiir ve nağmeler içeren 20 ciltlik kitap.

2 Farmer, bu eserde *Bağdat Balıkçısı Halife, İbrahim ibn el-Mehdi ve Tüccarın Kızkardeşi, Ebu'l-Shamat ve Ni'mat ibn al-Rabi'a, Nu'm ve köle kızı masallarında nevbet* icrasının varlığından söz eder. *Binbir Gece Masalları*, yüzyıllar boyu yapılan eklemelerle gelişerek anonimleşmiş ve son hâli Memlûkler döneminde Mısır'da şekillenmiştir. Ünlü seyyah Antoine Galland bu eseri 18. yüzyılda Fransızca'ya çevirerek Avrupa insanı ile tanıştırmıştır.

3 Âhenk terimi, "uygunluk, düzen" anlamı taşıdığı gibi "cümbüş etme, çalıp söyleme" anlamlarına da gelmektedir. Buradaki ifade daha çok "şarkı söyleme" manasındadır. Bkz. Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe. Ansiklopedik Lügat*, 1986 Ankara.

kıvrak besteler yapıldığını ifade ederken çocuk ve genç kadınlar için de küçük terâne ve nağmeler bestelendiğini söyler (Keykâvus bin İskender, t.y.: 79-80). Böylelikle Kâbusnâme'de ismi zikredilmeden nevbet-i mürettebin bölümleri ifade edilirken bunun bir tertib içinde gerçekleştiğinin altı çizilir. Keykâvus, eserinde bahsi geçen farklı türlerin bir araya getirilişini dinleyici kitlesinin çeşitliliğine bağlar (Jung, 1989: 139). Bu çeşitlilik içerisinde yaş, cinsiyet ve makam-mevkiden bahsetmek mümkündür. Kâbusnâme'de yaşlı, genç, çocuk ve genç kadınlar için yapılarına (mizaçlarına) uygun eserlerin bestelendiği ifade edilirken; padişahlar için bestelenen daha hafif tarzdaki eserlerin, onları eğlendirmek adına yapıldığı görülmektedir. Kâbusnâme'de izine rastlanan hüsrevâni, Yusuf Kırşehrî'nin edvârında⁴ nevbet-i müretteb bahsinde şöyle geçer:

"Bilgil kim nevbet-i müretteb oldur kim evvel ki bünyâd eyleye bir makam göstere andan sonra bir pişrev ide andan sonra hüsrevâni ide hüsrevâni oldur kim yine bir makam göstere andan sonra bir pişrev ide yine ide eger sakil eger hafif iki devr nakış nakarat göstere andan sonra bir kavlı ide andan sonra bir gazel ide andan sonra bir pâre ide evvel terâne ola andan sonra bir kavlı dahı andan fûrûdaşt ide çün bu ka'ideyi ri'ayet eyleye nevbet tamâm olmuş olur" (Doğrusöz, 2012: 146)

Yusuf Kırşehrî edvârındaki ifadelerden yola çıkarak hüsrevâni'nin bir nakış nakarattan ibaret olduğu söylenebilir.

4 Geniş bilgi için bkz. Nilgün Doğrusöz, Yusuf Kırşehrî'nin Müzik Teorisi, Kırşehir Valiliği, 2012 Kırşehir.

Nakışın hareketli ve hafif bir yapıyı temsil etmesi ise Kâbusnâme'deki hüsrevâninin padişahlar için bestelenmiş hafif tarzdaki eser tâbirini destekler. Kâbusnâme'de nevbet düzeni basitten karmaşığa doğru destân-i hüsrevânî, râh, hafif, terâne şeklinde sıralanır. Destân-i hüsrevânî geleneksel bir destan şarkısını ifade eder. Râh ise yol, yöntem anlamına gelir ki ağır tempolu usûl üzerine kurulmuş çalgısal parçaları temsil eder. Farsça râh teriminin Farâbi tarafından enstrümantal bir prélude için zaten kullanılmış olan Arapça tarîka'ya tekabül etmesi ilgi çekicidir (Jung, 1989: 139). Râh'ın sözcük anlamı için yol gösterme, makamı tanıtmaya gibi görevler üstlendiğini söylemek mümkündür. Râh, bu çerçevede günümüzdeki peşrev ya da taksim anlamına gelen çalgısal bir bölüm olarak tanımlanabilir.

Keykâvus'tan sonra 13. yüzyılda Tifâşi "Mut'atü'l-esmâ fî ilmi's-semâ"⁵ adlı eserinde, nevbet-i müretteb bölümlerini kavil, gazel, terâne, zamâne ve diğer kavil olarak belirtir (Tancî'den aktaran Uslu, 2017: 180). Aynı yüzyılda Kudbeddin Şîrâzî'nin "Dürretü't-tâc" adlı eserinin musiki risâlesinde Urmevî'ye ait bir kavil⁶ örneği bulunurken Memlûk hükümdarı el Nâsır'ın çocuklarına müzik dersleri veren Kutayla adındaki müzisyenin, Urmevî'nin 130 civarındaki nevbet bestesinin çoğunu ezberlediği bilinmektedir (Neubauer, 1995: 806).

14. yüzyılda Seyyid Şerîf Cürcânî "Şerh-i Kitâbü'l-Edvâr" adlı eserinde nevbet-i müretteb hakkında bilgiler verir. Nevbet-i mürettebin detaylı anlatımı

5 Tifâşi bu eserinde müzik ve halk danslarını inceler. 6 13. Yüzyılın büyük âlimlerinden Kudbeddin Şîrâzî'nin ebced müzik yazısıyla kaleme aldığı nevbet-i müretteb bölümlerinden biri olan bu parçada, forte (kuvvetli), piano (hafif) gibi dinamikleri göstermesi ilgi çekicidir.

15. yüzyılda Abdülkadir Merâgî'nin "Câmi'ul Elhân", "Fevâid-i Aşere" ve "Makâsîdü'l Elhân" adlı eserlerinde görülür. Makâsîdü'l Elhân'da kendisine ait nevbet-i müretteb örneklerinin bulunduğunu söylediği "Kenzü'l Elhân" adlı eseri ise henüz bulunamamıştır.

Merâgî'ye göre kudemâ⁷ dönemlerden beri bilinen nevbet-i mürettebden, Herat müzik ekolü temsilcilerinden Benâi yazdığı Risâle-i Mûsiki adlı eserinde söz etmiş ve Merâgî'ye atıfta bulunmuştur (Abbasoğlu, 2015: 234). Ayrıca Anadolu edvar geleneği temsilcilerinden Hızır bin Abdullah, Seydî ve Yusuf Kırşehirî de eserlerinde nevbet-i mürettebden söz etmişlerdir. Yusuf Kırşehirî, Safiyyüddin Urmevî'nin üç yüz civarında nevbet-i müretteb bestelediğini ve o çağda yüz elli tanesinin bilindiğini ifade eder (Doğrusöz, 2012: 146).

Hızır bin Abdullah, "Kitâbü'l Edvâr" adlı eserinde nevbet-i müretteb bahsinde şunları ifade eder:

"Bilgil ki bu ilm-i mûsikide bunca acîb ve garîb hikayetlerden bir gereklü dahı budur kim bilmek gerek kim nevbet-i müretteb nice olıcak tamâm olur şöyle gerekdür kim eger sâzende ise sazını düzmek gerek bir eksuksuz tamam andan sonra başlaya bir makâm göstere dahi ol makamda bir pîşrev çala ve eyde ve sonra tasnif eyde andan bir daire çala yahud bir nağme eyde sonra nevaht çala tamam eyde dura bu nevbet urûm vilayetinde olan sazandeleründür amma Arabun nevbet-i mürettebi oldur kim bir makamda bir usulde gerek hafif olsun gerek sakîl gerek verşan gerekse

7 Kadim kelimesinin çoğulu olarak "eskiler" yani eskiden yaşamış olan büyükler anlamındadır.

muhammes olsun her kankı darbda olursa olsun bir makamda bir usulde amma asl-ı hafîf ve sakıldür dört tasnif eyde evveline kavîl dirler ikincisine gazel dirler üçüncüsüne terane dirler dördüncüsüne fûrûdaşt dirler eger sazende ise sonra bir nevaht ider heman Arab'un üstadları nevbeti budur amma nevbet-i müretteb de bir kaç nev'iledür..." (Çelik, 2001: 244).

Hızır bin Abdullah, nevbet-i mürettebi bölümleriyle tanıttığı Kitâbül Edvâr'da Anadolu ve Arap müzisyenlerinin nevbetlerini anlatırken sâzendelerin nevaht çalması gerektiğini ifade eder. Nevaht, kelime olarak saz çalma anlamına gelir ki bunun da taksimi işaret ettiği söylenebilir.

Abdülkadir Merâği, Câmî'ul Elhân'da 9 adet formdan bahsederek bunları şöyle sıralar: nevbet-i müretteb, basit, darbeyn, küllü'd-durûb, küllü'n-nagam, Arap neşîdi, amel, pîşrev ve zahme. Ayrıca nevbet-i mürettebin dört bölümlü olduğunu ve genellikle sakîl-i evvel, sakîl-i sâni, sakîl-i remel, fahte ve Türkî-i asl usûlleriyle bestelendiğini ifade ederken isterlerse bestecilerin farklı usûlleri de kullanabileceğini dile getirir. Eserde nevbet-i müretteb bölümleri kavîl, gazel, terâne, fûrûdaşt şeklinde belirtilirken, Merâği müstezâd⁸ adını verdiği beşinci bölümü kendisinin eklediğini ifade eder (Sezikli, 2007: 248).

Merâği'nin ölümünden sonra Hüseyin Baykara döneminde Herat'ta yaşayan Alîşah bin Hacıbüke, Ali Şir Nevâî'ye sunduğu "Mukaddimetü'l-Usûl" adlı eserinde müzik biçimlerini anlatırken sazların vezinsiz olarak nevaht çalması 8 Merâği'nin nevbet-i mürettebe eklenen beşinci bölüm için bu ismi vermesinin sebebi müstezad kelimesinin Arapça'da artmış, çoğalmış anlamını taşımasıdır.

gerektiğini ifade eder. Nevaht, daha önce de belirtildiği üzere taksim olarak düşünülebilir. Alîşah, kitabında vezinli ezgilerin çeşitlerini tarif ederken nevbet-i mürettebin de bahsinin geçtiği şu açıklamalarda bulunur:

"Peşrev, musikinin güftesiz şeklidir. Diğer adı tarîkadır. Eğer hafif usullerden ise-hezec ve evfer gibi-bunların haneleri üçten az olmamalıdır. Tekrar eden kısma serbend-i peşrev derler. Ama eğer eser bir şiir kıtası olursa, dört hânedan az olmamalıdır. Her hânedede bir beyitin tekrar edip etmediğine bakmalıyız. Eğer tekrar yoksa ona nakîş derler. Ancak bunun hafif usullerden olması şartı vardır. Eğer dönüş yapılmış ise ona savt derler. Onun da üç kısmı vardır. Birinci kısım tekrarlıdır. İkinci kısmın meyan hânesinde tekrar vardır. Birincisine tasnif derler ve çoğu zaman hafif veya sakîl usulü ile olur. Eğer okunan şiir Arapça ise ona kavîl derler. Ama Arapça olmasa gazel derler. Eğer hem Arapça hem de başka bir dil ile bir arada ise ona kavîl-i murassa' denir. İkincisi, eğer meyan hânenin tamamının tekrarını içine alırsa ona amel denir. Eğer dört tasnif ve bir amel toplanırsa-ki bu doğru bir birleşme olmaz-bunların usul bakımından nim sakîl ve hafîfü's-sakîl olması gerekir. Eğer ikinci kıta kavîl, ikincisi gazel üçüncüsü tasnif ise, bu üçlüye terâne derler. Bunların şiirleri genellikle rubai türündedir. Dördüncü kavle fûrûdaşt derler ki, bu geçmişte zikredilen üç şeyin sanatlarını kendinde toplamıştır. Beşinci kıtayı rahmetli Abdülkadir keşfetmiş ve ona müstezad demiştir. İşte bu topluluğa nevbet-i müretteb denmiştir. Padişahların dışındakileri

medh⁹ için kullanılır. Nakış ve savt bu formda kullanılmaz. On yedi meşhur formun bir arada kullanılmasına küllü'n-negam, meşhur usullerin bir araya getirilmesine de küll-i durub derler. Küllü'n-negam ve küll-i durub bir arada kullanılır ise, Hoca Abdülkadir ona külliyat adını vermiştir” (Çakır, 1999: 107-108).

Alişah, nevbet-i mürettebin meydana gelişini sıraladığı bölümlerin birleşimi olarak yorumlar. 16. yüzyıl başında vefat eden Alişah'tan sonra da nevbet-i müretteb bazı eserlerde kendini gösterir. Bunlardan biri olan Seydî'nin “el-Matla” adlı eserinde, “Der beyân-ı âdâb-ı mûsiki” başlığı altında bu türden şu şekilde söz edilir:

“Ve iy Dilşâd bu ilmin evvel âdâbından biri budur kim bir kişi nevbet-i müretteb itmeye şur'u itse, evvel başlıya bir makâm göstere, andan sonra pîşrev ide, andan sonra hüsrevâni göstere. Tenbih: hüsrevâni oldur kim bir makâm göstere, ol makamda pîşrevinden sonra ya sakîl ya hafîf iki devir nekârat-ı nakşıyle göstere, andan sonra bir kavl dahî ide, badehü bir gazel ide ve bir pâre dahî ide kim ana nizâne dirler, sonra bir kavl dahi ide kim ana fûrûdaşt dirler ve eger bu tertib üzre gûyendelik itse edeb-i musikiyi saklayıb nevbet-i müretteb tamâm itmiş ola...” (Arısoy, 1988: 83).

El-Matla'da Seydî, nevbet-i mürettebin tanımını yaparken Hızır bin Abdullah'ın sâzendelerle ilgili ifadelerine karşılık gûyendelere (hânende) yani şarkıyı

okuyanlara vurgu yapmaktadır. Görüldüğü üzere bahsi geçen edvarlarda, özellikle hüsrevâni hakkındaki açıklamalar çerçevesinde Yusuf Kırşehrî, Hızır bin Abdullah ve Seydî'nin nevbet-i müretteb üzerine benzer ifadeleri bulunmaktadır. Yine aynı yüzyılda Necmeddin Kevkebî¹⁰, 1522 yılında kaleme aldığı “Risâle-i Musiki” adlı eserinde nevbet-i mürettebin isminden bahsetmeden bölümlerini kavl, gazel, terâne ve fûrûdaşt olarak sıralar ve bu formların birleşmesiyle nevbet türünün oluştuğunu ifade eder (Çakır, 2010: 170). Yusuf Kırşehrî, Hızır bin Abdullah ve Seydî'nin nevbet-i müretteb hakkındaki açıklamalarında bulunan benzerlikleri, farklı dönemlerdeki edvar kitapları arasındaki metinlerarasılık ile ifade etmek mümkündür. Metinlerarasılık, yazılı kaynaklar arasındaki etkileşimler olarak değerlendirilirken ileride de belirtileceği üzere müziksel metinlerarasılık kavramı müziklerarasılık olarak tanımlanabilir.

Owen Wright (1992), çeşitli kütüphanelerdeki müellifleri bilinmeyen güfte mecmualarıyla birlikte Hafız Post'un da güfte mecmuasını ele aldığı “Words without songs” adlı eserinde nevbet-i mürettebi organize edilmiş bir döngü ve dört ya da beş hareketten oluşmuş bir süit olarak tanımlar (s. 313). Wright, nevbet-i müretteb olarak ifade edilen bu tür için nevbet-i müretteb teriminin kullanılmasının daha doğru olduğunu belirtir. Aynı eserde, nevbet-i müretteb için Merâgi'nin bahsettiği 9 adet formdan birincisi olduğu bildirilirken

9 Nevbet-i mürettebi padişahların dışındakileri övmek için bestelendiğinin ifade edilmesi dikkat çekicidir.

10 16. yüzyılda yaşamış olan Kevkebî, Herat'ta din, astronomi ve müzik alanında eğitim almış, Özbek kültüründe dönemin önemli isimlerinden biridir. Geniş bilgi için bkz. Ahmet Çakır, Necmeddin Kevkebî'nin Müzik Teorisi, Etüt Yayınları 2010, Samsun.

(s. 208); güfte mecmualarının zamansal ilişkilerinin incelendiği bölümde bu türün 16. yüzyıl ortalarına kadar varlığını sürdürdüğü ifade edilir (Wright, 1992: 11).

Türk Askerî Müziği ve Nevbet

Nevbet-i müretteb ile etimolojik yakınlığından ve bazı icra benzerliklerinden dolayı Türk askerî müziğindeki nevbetden de söz edilmesi gerekir. 11. yüzyılda Kaşgarlı Mahmud'un "Dîvânü Lugât-it-Türk" adlı eserinde Türkmenlerden bahsedilen maddede "Balasağun'daki sarayın önünde beyler için her gün üç yüz altmış nevbet davulu vuruluyordu" ifadesi geçer (Asker ve Asker, 2008: 34). Uygur Müziği'nde de on iki makam, yapısal olarak nevbet kökenli türlerle bağlantılıdır. Doğu Türkistan coğrafyasında önemli bir yere sahip olan on iki makam, sadece müzik alanında değil aynı zamanda edebî yapıtlarda da kendine yer bulmuştur. Uygur Makamı'nı konu alan edebî eserlerin farklı dönemlerdeki Uygur edebiyatına ait şiirler içermesi, on iki makamın 14. yüzyıldan itibaren bir ilerleme içerisinde olduğunu yansıtmaktadır (İnayet, 2007: 382).

14. yüzyıl divan şairlerinden Seyyid Nesîmî, "Tek âlemde senin yüzün şahlığa beş nevbet çaldı, ind-i sultanlık tahtını mekânsız evce kaldır" diyerek sevdiğine yazdığı şiirinde gece gündüz, belirli vakitlerde saray ya da meşhur ziyaretgâhlarda çalınan nevbetden bahseder. (Agayeva, 1979: 5). 16. yüzyıl divan şairlerinden Bâkî, aşkı sultanlara benzeterek her gün beş vakit çalınan nevbete şu beyitle vurgu yapar: "Husrevâne penc nevbet çaldı heft iklimde, nüh kıbâbın yankulandırdı

sipihrün mîr-i aşk"¹¹ (Şahin, 2011: 37-38). Selçuklularda sultanların kapılarında beş nevbet (nevet-i pençgâne) ve meliklerin kapılarında üç nevbet çalınırdı. Osmanlı devrinde mehterhâne adını alan, hâkimiyet ve gücü temsil eden bu askerî müzik sultanların heybetini gösteriyordu. Saraylarda nevbet müziği takım ve heyetine nevbethâne, çalanlara da nevbetiyan adı veriliyordu (Turan, 2008: 392). Hunlar ve Göktürklerden itibaren hâkimiyet sembolü kabul edilen nevbet geleneği, İslâm dönemindeki Türk devletlerinde de devam ederek Osmanlılara kadar sürdürülmüştür. Türk ve İslâm devletlerinde nevbet, savaş harici bir güç sembolü olarak öne çıkmış, nevbet sayısı ve zamanları bazı kurallar içinde uygulanmış, kurallara uymayanlar otoriteye asilik yaptığı gerekçesiyle cezalandırılmıştır (Özaydın, 2007: 39).

Evliya Çelebi Seyahatnâme'sinde özellikle kaleleri anlattığı bölümlerde belirli zamanlarda icra edilen nevbetlerden söz eder. Evliya Çelebi 300 hâneli, 26 kuleli Zile kalesinden bahsettiği bölümde 100 askerinin her gece 2 kez nevbet çaldığını (Kahraman ve Dağlı, 1999: 138); Selânik kalesinin anlatıldığı bölümde de her gece kalenin 5 farklı yerinde nevbet mehterhânesi çalındığını dile getirir (Kahraman, Dağlı ve Dankoff, 2003: 62).

Farmer (1945), "The minstrelsy of the Arabian nights" adlı eserinde nauba terimiyle bahsettiği türün iki şekilde icra edildiğini ifade eder. Birincisi

11 Aşk emîri yedi iklimde padişahlara yaraşır biçimde beş vakit nevbet çaldırıp gökyüzünün dokuz kubbesini yankılandırırdı. Bu beyitte aşk, insanı ele geçirip yönetmesi anlamında padişaha benzetilir ve Selçuklu döneminde her gün beş defa namaz vakitleri çaldırılan nevbete gönderme yapılır (Şahin, 2011: 38).

barış yıllarında dış mekânda ve belirli saatlerde, ses yoğunluğu yüksek çalgılarla icra edilen sözsüz askerî müzik; diğeri ise geceleri oda müziği tarzında icra edilen nebettir (Farmer, 1945: 5-7). Bir oda müziği olarak icra edilen nebet-i müretteb, işlevsel farklılıklarıyla ve icra tarzı ile askerî müzik olan nebetten ayrılır.

Nuba Geleneği

Tarih boyunca Türkler, İranlılar ve Araplar şiire verdikleri değer nedeniyle sözlü müziği ön planda tutmuşlardır. Türk sözlü müzik formlarından kaside, gazel, şarkı, beste, murabba, kâr ve semâi; Arap sözlü müzik formlarından da kaside, gazel, muvaşşah ve zecel sayılabilir. Nuba ise değişim, dönüş anlamlarıyla Mağrip'in en eski ve en büyük döngüsel formudur (And, 2003: 704). Alman müzikolog Curt Sachs (1943), nubayı aynı tonalitede [makamda] dokuz bölümden meydana gelmiş bir kantat olarak tanımlar (Sachs, 1943: 391).

Abbasiler dönemi 9. yüzyıl Bağdat'ında nuba besteleri yaptığı bilinen Ziryâb lakaplı Ali bin Nâfi, Abbâsi halifesi Harun Reşid'in huzurunda geliştirmiş olduğu kendine ait udu çalınca halife tarafından taltif edilir. Bu durumu kıskanan hocası İshak el-Mevsilî ondan şehri terk etmesini ister¹² (Erkoçoğlu ve Arslan, 2013: 464). Bu hikâyenin doğruluğu kesin olmamakla beraber herhangi bir sebeple Bağdat'tan ayrılan Ziryâb, çalışmalarını önce Tunus Kayrevan'da daha sonra da İspanya Kurtuba'da sürdürmüştür. Ziryâb'ın Akdeniz coğrafyasına olan bu göçü ile nuba müziğinin Mağrip ve Endülüs'e

12 Owen Wright, bu hikâyenin inandırıcılıktan uzak olduğunu ve el-Makkâri tarafından kurgulandığını öne sürmektedir. Bkz. Owen Wright, "Music In Muslim Spain", The Legacy Of Muslim Spain, Ed. Salma Khadra Jayyusi, E. J. Brill, 1992, s. 556.

taşındığı, bununla beraber İshak el-Mevsilî'nin de nuba geleneğini Bağdat'ta devam ettirdiği düşünülebilir.

İlk taslakları 10. yüzyılda Irak'ta yazılmaya başlanan Binbir Gece Masalları adlı eserde bahsi geçen darijin, Ziryâb tarafından bulunmuş olması muhtemeldir. 15. yüzyılda Hızır bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr adlı eserinde Arapların nebeti ifadesini kullanarak bölümlerini belirttiği nebet-i mürettebin nuba ile bağlantılı olduğu düşünülebilir.

Nuba, batı müziğindeki süit gibi hareketler arasında karmaşık bir bağlantı sistemine sahip çok yönlü bir türdür. Nuba, sadece bir modun değil aynı zamanda eserin oluşturulduğu kurallar dizisidir. Ziryâb'ın tabai'a adı verilen günün her saati için bir tane olmak üzere 24 nuba bestelediği araştırmacılar tarafından dile getirilmektedir (Marks, t.y.). Bu sistemi anlatan nadir belgelerden biri, Granadalı ibn al-Kâtib al-Salmâni'nin bir şiiridir. Şiir, 24 Endülüs nubasının dört ana dala bölünmesini anlatır. Farmer, bu şiiri "An old Moorish tutor" adlı makalesinde yayınlamıştır (Shiloah, 1995: 84).

Nuba, Batı ve Doğu Arap Dünyası olarak iki farklı coğrafî alanda kendini gösterir. Bir Endülüs müziği olan nuba, Davis (2004)'e göre 10 ila 17. yüzyıllarda Müslüman ve Yahudiler tarafından diğer coğrafî bölgelere taşınır. 16. yüzyıldan 19. yüzyılın sonlarına kadar Türkler başta olmak üzere Mısır ve Avrupa'da çeşitli yabancı etkilere maruz kalan nuba, temelde popüler olmakla beraber aristokrat bir himâyeye sahip olmuştur. Modern devlet himâyesine kadar nubanın başlıca savunucuları sûfiler idi. Tasavvuf mekânlarının dışında, nuba profesyonel müzisyenler tarafından kahvehanelerde,

düğün ve sünnet gibi dinî ve aile kutlamalarında da icra edilirdi (Davis, 2004: 2, 4).

Nevbet-i Müretteb ve Süit İlişkisi

Süit ile yapısal benzerliklerinden dolayı bazı müzikologların İslâmî Süit olarak değerlendirdiği nevbet-i müretteb, sonraki dönemlerde kültürlerarası etkileşimlerin de katkısıyla farklı coğrafyalarda farklı isimlerle ortaya çıkmıştır.

Süit, aynı tonalite ve formdaki dans parçalarının art arda sıralanmasıyla oluşmuş bir müzik türüdür. İlk örneklerinin Ortaçağ'da görüldüğü, farklı bölümlerin birleşmesiyle oluşan sözsüz müzik türlerinin en eskisidir. Bazı Fransız besteciler, besteledikleri süitleri ordre diye tanımlarlar ki bu terim sıra, düzen anlamlarını içerir (Hodeir, 1990/1992: 114). Ordre, nevbet-i müretteb teriminin (nevbet: sıra, müretteb: düzenlenmiş, tertip edilmiş) anlamıyla da örtüşmektedir. Agayeva (2007) ise nevbet-i müretteb için süit ifadesinin uygun olmadığını bunun yerine döngüsel anlamına gelen cycle teriminin daha doğru olduğunu belirtmektedir (Agayeva, 2007: 42). Süitin aynı tonalitede bestelenmiş allemande, courante, sarabande ve gigue adlı bölümlerinin nevbet-i mürettebdeki aynı makamla bestelenmiş kavil, gazel, terâne ve fîrûdaşt ile yakınlık gösterdiği söylenebilir. Yine bazı süitlerin başında icra edilen prélude, fasıl müziğindeki peşrev ile işlevsel benzerlikler göstermektedir.

Lois Ibsen al Faruqi, "The suite in Islamic history and culture" adlı makalesinde nevbeti İslâm müzik kültüründeki süit olarak tanımlar. Faruqi, ayrıca 14. yüzyılın ünlü gezgini İbn Battûta'nın gittiği birçok

ülkede askerî grupların gerçekleştirdiği süit benzeri performanslardan söz ettiğini dile getirir. Aynı çalışmada Ali Jihad Racy'nin bu türe compound form (birleşik form) denilmesini önerdiği de ifade edilir (al Faruqi, 1985: 46, 48, 63).

Mısır ve Suriye'deki Döngüsel Müzik: Waslah

Bazı müzikologların İslâmî süit, kantat ya da fantasia gibi ifadelerle tanımladığı nevbet ve benzer türler için Ali Jihad Racy birleşik form terimini kullanır. Waslah da Mısır ve Suriye'de kendini gösteren birleşik yapılu bir müzik türüdür. Waslah'ın ortaya çıkış tarihi, belge eksikliği sebebiyle net olarak bilinmemektedir. Bununla birlikte waslah, 19. yüzyıl sonlarında ud, ney ve tef çalgılarına batı kemanının da eklenmesiyle erkek vokalle birlikte seslendirilen uzun soluklu takımsal bir icra olarak kendini gösterir (Racy, 1983: 397).

İran Klasik Müziğinde Destgâh

İran klasik müziğindeki destgâh da taşıdığı düzen anlamıyla nevbet-i müretteb gibi takımsal yapıda icra edilen bir müzik türüdür. Müretteb kelimesinin tertip edilmiş, destgâh kelimesinin ise düzen anlamlarına gelmesi ilgi çekicidir. Destgâh, geleneksel bir şekilde gruplandırılmış bir dizi parçayı tanımlar. Bu parçaların birincisi destgâhın makamsal kimliğini ifade eder. Bu makam, eserin icrası boyunca kadanslı melodik kalıplar çerçevesinde sık sık belirtildiği için baskın bir yapıdadır (Farhat, 2004: 19).

İran klasik müziğindeki doğaçlama ezgilere genel bir ifadeyle redif denmektedir. Redif terimi, 12 adet destgâhı meydana getiren eserler takımını ifade etmek için de kullanılır (Çak, 2018: 53). Bu destgâhların temel

kabul edilen yedisi şûr, segâh, çargâh, hümâyun, mâhur, rast pençgâh, nevâ'dır. Diğer beşi ise, temel destgâhlara bağlı olan abuata, dastî, bayât-i Türk, afşâri ve bayat-i isfahandır. Destgâhlarda gûşe denilen bazı ezgiler bulunur ki bunlar diğer destgâhlara geçkileri sağlayan bir köprü vazifesi görür. Her destgâhın özel bir ismi vardır ve daramad adı verilen giriş müziğiyle başlar (Ardalan, 2012: 6). Pîş daramad da denilen bu giriş parçası, fasıl müziğindeki peşrev ile anlam ve işlev bakımından benzerlik gösterir.

İranlı siyasetçi ve müzikolog Mehdikulu Hidayet, Mejma al- Adwar adlı kitabında, İran sanat müziğindeki destgâhın Merâgi'nin eserlerindeki nevbet-i mürettebin taklit edilmesinden meydana geldiğini belirtirken bu benzerliği destgâhların da nevbet-i mürettebde olduğu gibi tertiplenmiş (müretteb) kompozisyon formlarından oluşmasıyla ilişkilendirir. Hidâyet, fûrûdaşt teriminin forud ve dasht kelimelerinin birleşmesinden meydana geldiğini belirtir (Lucas, 2019: 148). Forud, Farsça'da iniş, sona ermek anlamına gelir ve doğaçlama yoluyla çeşitlemeye bağlı, sabit kalıplı melodik bir kadansı teşkil eder (Farhat, 2004: 25). Fûrûdaşt, daha önce de bahsedildiği üzere 4 bölümlü nevbet-i mürettebde (Merâgi'nin beşinci bölüm olarak eklediği müstezaddan önce) eserin final bölümünü oluşturmaktadır.

Özbek ve Tacik Kültürlerinde Şaşmakom

Farsça şeş ile Arapça makam kelimelerinden meydana gelen şaşmakom, Özbekçe'de, altı fasıl anlamına gelir. Şaşmakom ile ilgili belgelere 18. yüzyılın ortalarından itibaren rastlanmaktadır. Genel olarak Orta Asya'da 19. yüzyılın başlarından itibaren makam terimi asıl anlamından

farklı şekilde ritmik ve melodik bir mod içerisinde sırayla düzenlenmiş sût [fasıl] anlamına da gelmektedir (Sumits ve Levin, 2012: 235). Özbek ve Taciklerdeki altı adet fasıl şunlardır: Büzürk, rast, nevâ, dügâh, segâh ve ırak fasılları. Her biri geleneksel İran müziğinin destgâhlarından oluşan şaşmakom (Abubakr, 2017: 68) yapısal olarak nevbet-i müretteb ile benzerlik gösterir.

Abdülkâdir Merâgi, "Şerh-i Kitâbü'l-Edvâr" adlı eserinin Topkapı Sarayı Kütüphanesi 3470 numaralı nüshasında maddeler halinde otobiyografisini verir. Merâgi bu otobiyografide Türk, Tacik ve Arapların ortamında nevbet ve gazel okuduğunu söyler.

"Kadir Allah'a şükür olsun. O ki her diyarda beni aziz kıldı. Yıllarca huzur ve işret içinde, dünya sultanları ile huzurlu oldum. Zamanın şahlarının meclislerinde, köşkte, bağda, sarayda ve eyvanda can yakan sazlar çaldım. Çok sayıda güzel besteler yaptım. Âdâbı, padişahlardan öğrendim. Aradığımı onlarda buldum. Önce cihan şahı sultan Üveys, asırların sahibi sultan Üveys. Âdil bir padişah, dünyaya adâleti o verdi ve dağıttı. Bazen mecliste şarkı söylememi isterdi. Oku ki hüzünden kurtulayım derdi. Bazen de eğlence meclisinde, Türk, Tacik ve Arapların huzurunda. Ey Abdülkâdir ud çal!" derdi. Sen ki dünyada benzerin yoktur. Kâh nevbet yap, kâh gazel oku. Sen ki âlemde benzerin yok" (Kolukırık, 2009: 15-16).

Merâgi eserlerini icra ederken aynı meclisteki Taciklerin nevbetten etkilenip ilham aldığı ve bu müzik türünü kendi memleketlerine götürdüğü düşünülebilir. Ayrıca Timurlu devletinin

çöküş döneminde Herat'ın Özbeklere geçişiyle Özbek ve Tacik kültüründeki şaşmakom türünün de ilk nüvelerinin oluştuğu söylenebilir. Buhara¹³ doğumlu Necmeddin Kevkebî, Herat'ta müzik eğitimini Merâgî'nin öğrencilerinden biri olduğu ileri sürülen Hoca Yusuf Burhan'dan almıştır (Çakır, 2010: 12). Kevkebî'nin Merâgî ekolünden gelmiş olmasının, nevbet-i müretteb ile şaşmakom arasındaki benzerlik sebeplerinden biri olduğu söylenebilir.

Uzakdoğu'da Nevbet İzleri

Takımsal tarzda icra edilen nevbet kökenli türlerden biri olan nobat ise Malezya'da icra edilmektedir. Nobat, İslâm dininin 13. yüzyılda bölgeye gelişinden itibaren Sumatra, Malezya yarım adası ile Brunei'nin Malay saraylarında icra edilen davul ve üflemeli çalgılar topluluğu olarak kendini gösterir. Geleneksel Malay topluluklarında nobat, siyâsi sınırların görsel ve işitsel olarak çizilmesi anlamına gelmektedir (Raja Iskandar bin Raja Halid¹⁴, 2015: 76).

Seljuq (1976), "Some notes on the origin and development of naubat" adlı makalesinde, nevbetin Malezya'ya ilk gelişini ele alır. Bir Müslüman krallığı olan Pasai'nin sultanı Sâlih, göreve başlama töreninde nevbet çaldırılmıştır. Müslüman Malezya krallığının en eski eseri olan Hikayat Raja Raja Pasai'ye göre çalınan bu nevbet, Halil İbrahim nevbeti olarak bilinir (Seljuq, 1976: 146). Aynı makalede, nevbetin bölümleri kavl, gazel, terâne, müstezâd ve fûrûdaşt şeklinde belirtilir. Ayrıca Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u

13 Özbekistan sınırları içinde Mâverâünnehir bölgesinde bulunan tarihî şehir.

14 The Malay Nobat: A History of Encounters, Accommodation and Development adlı tezini bizimle paylaştığı için Raja Iskandar bin Raja Halid'e teşekkür ederiz.

fethettiğinde Ayasofya'ya girerken, İranlı şair Sadi Şirâzi'ye ait şu mısraları söylediği belirtilir: Baykuş, Efrâsiyâb¹⁵'in kubbesinde nevbet dövüyor, örümcek Kısra¹⁶ kemerinde perde örüyor (Seljuq, 1976: 142). Fatih Sultan Mehmet'in okuduğu bu mısralar Tursun Bey'in İstanbul'un fethini anlattığı "Târîh-i ebü'l-feth" adlı eserinde yer almıştır. Bu beyit, bazı kaynaklarda küçük farklarla karşımıza çıkar ancak hepsinde de baykuşun mecâzî bir şekilde nevbet çaldığı ifade edilir. Böylece nevbetin o dönem hem Acem memleketinde, hem de Anadolu'da revaçta olduğu söylenebilir.

Eski Fasıl (Fasıl-ı Atik) ve Nevbet İlişkisi

Fasıl müziği de yapısal olarak bahsi geçen türlerle benzerlik gösterir. Fasıl, Arapça bölüm, devre anlamlarına gelen fasıl kelimesinden gelir. Fasıl kavramı aynı makamda fakat farklı formlarda sözlü ve çalgısal eserlerin belirli bir sıra halinde art arda gelmesinden oluşan bir tür konser süiti şeklinde tarif edilir (Behar, 2015: 38). Geleneksel fasıl müziği sırasıyla peşrev, kâr, murabbâ, ağır semâi, yürük semâi ve saz semâisi'nden meydana gelen bir icra şeklidir (Eken Küçükaksoy, 2009: 3). Klasik fasıl olarak da ifade edilebilecek bu yapının, sonraki dönemlerde sadece ağır tempodan giderek hızlanan bir konser programı hâline dönüştüğü görülmektedir.

Birbiri ardına sıralı olan güfteli eserlerle ve bu eserlerin aralarında veya sonlarında bulunan çeşitli çalgı müziklerinden oluşan nevbet-i müretteb, daha sonraki dönemlerde fasıl formunun ilk örnekleri

15 İran'da çok zorlu ve büyük bir kumandan olarak bahsi geçen savaşçı.

16 Sâsâni hükümdarı Hüsrev'e verilen padişahlar padişahı anlamına gelen kısra unvanından türetilmiş isimle padişah kemeri anlamına gelen yapı.

kabul edilmektedir. Batı Arap dünyasında da nevbe kelimesi fasıl anlamında kullanılır (Tura, 1985: 60).

Osmanlı'da fasıl müziğinin meydana gelişi, İran-Türk bölgesinde nevbet diye bilinen konser süitinin Arap-Fars biçimi şeklinde etkin olduğu 15. yüzyıla kadar uzanır. Evliya Çelebi, fasıl müziğini nevbete eklenen kısımlardan meydana gelmiş bir süit olarak ifade eder. Ayrıca ritim aleti çalan icracıların fasıllara düzen verdiklerini söyler ve icra şekillerini de fasıl yapmak olarak dile getirir (Popescu-Judetz, 2014: 1145-1146).

18. yüzyılın önemli tarihçi ve müzik insanlarından biri olan Dimitri Kantemir, yazmış olduğu “Kitābu ‘ilmi’l-mūsīkī ‘alā vechi’l-hurūfāt” adlı eserinin nazariyat bölümünde fasıl musikisinin hânende ve sâzende olmak üzere iki şekilde icra edildiğini söyler. Hânendelerin icra ettiği fasılın taksim, beste, nakış, kâr ve semâi’den meydana geldiğini belirtir. Kantemir, hânende faslındaki formların açıklamalarını tek tek yaptıktan sonra sâzende faslına değinir. Sâzende faslı sırasıyla taksim, peşrev ve semâi’den oluşur. Eserde daha sonra hânende ve sâzendelerin sahne düzeninden başlayarak birlikte icra ettikleri fasıl anlatılır. Kantemir, birlikte icra edilen fasıl için şu ifadeleri kullanır:

“İlk olarak bir sâzende taksime başlar. Taksimden sonra sazlar bir veya iki peşrev çalıp susurlar. Onun üzerine, bir hânende taksime koyulur. Taksimden sonra bir beste, bir nakış, bir kâr ve bir semâi okunur. Hânendeler susunca, sâzendeler saz semâisine başlarlar ve saz semâisini tamamlayınca sazların sadece âhenk telleriyle dem tutarlar. Onun üzerine,

hânende son olarak bir taksim daha yapar ve fasıl böylece tamam olur” (Tura, 2001: 172, 187).

Sonuç

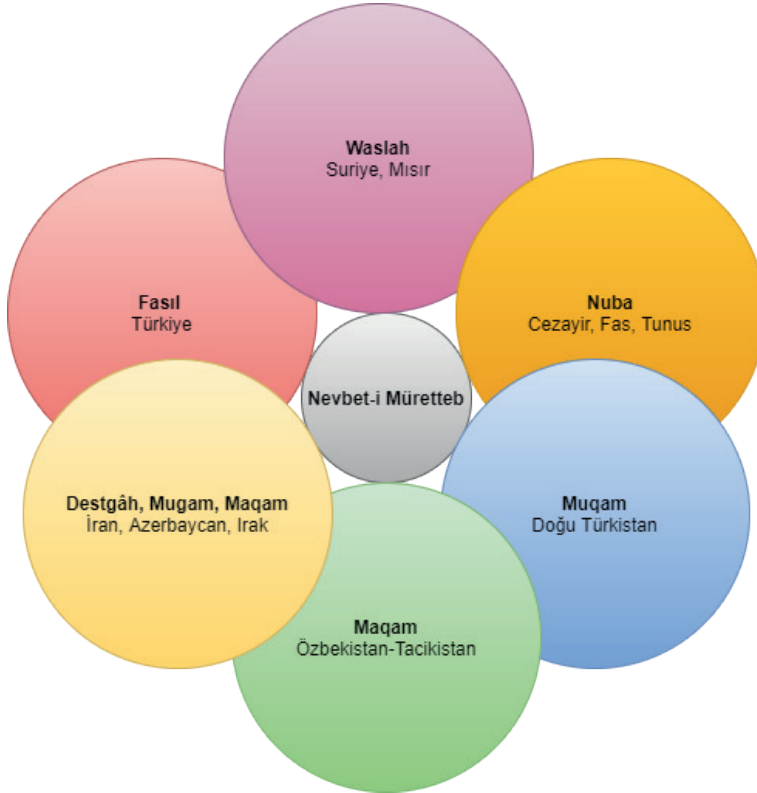
Yapılan bu araştırma sonucunda, nevbet-i müretteb türünün çeşitli coğrafyalardaki yansımaları ve tespit edilen türlerle benzerlik ya da farklılıkları diyalektik bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgularda nevbet-i mürettebin atası kabul edilebilecek nubanın, etkilediği bölgeler arasında Akdeniz coğrafyasındaki öneminin büyük olduğu söylenebilir. Braudel, “Akdeniz’i ihtirasla sevdim” (Braudel, 1990/2017: 21) derken, eski çağlardan bu yana birbirleriyle etkileşim içerisinde bulunan kültürlerin mekânı olan Akdeniz’e hayranlığını dile getirir. Kültürlerarası ilişkilerin yoğun olarak yaşandığı bu ortamda, nevbet-i mürettebin ilk örneği diyebileceğimiz nubanın birçok kültürü bünyesinde barındıran Endülüs’ten ve Kuzey Afrika ülkelerinden çeşitli etkileşimlerle değişmeler göstererek farklı coğrafyalara yayıldığı söylenebilir. Bu aynı zamanda nevbet-i mürettebin bir dönüşüme uğradığı fikrini de desteklemektedir. Nevbet-i mürettebin farklı coğrafyalardaki yansımaları olan benzer yapılar, kültürleşme sonucu oluşmuştur. Nevbet geleneğinin dünya üzerinde geniş bir coğrafyaya yayılması, toplumlar arası ilişkiler sonucu meydana gelmiştir. Bu kültürlerarası etkileşimin sebepleri, savaşlar sonucunda gelişen ticari ve sosyal ilişkiler, coğrafî keşifler, seyyahların yaptıkları geziler olabilir. Bu ilişki ağının yarattığı kültür, yüzyıllar boyunca farklı uygarlıklar merkezinde günümüze kadar aktarılmıştır. Mehdi Kulu Hidâyet’in nevbet-i müretteb ile destgâh arasında kurduğu ilişkiyi müzikte metinlerarasılık kavramı üzerinden okumak

mümkündür. Mikhail Bakhtin'in ilk olarak edebiyat araştırmaları için kullandığı bu kavrama yeni bir anlam katan André Malraux, sanatçının eserini kendi görüşüyle değil daha önceki eserlerden etkilenerek oluşturduğunu iddia eder (Popescu-Judetz, 2007: 73). Yeni metinlerin daha önceki metne eklenmesiyle oluşan bu edebî hareket, daha sonraları bütün sanat dallarına yayılır. Popescu-Judetz (2007), metinlerarasılık kavramını yazılı müzik kaynakları açısından ele alırken Margarita Celma-Tafalla, müzikte metinlerarasılık kavramını etnomüzikolog Ingrid Monson'ın müziklerarasılık (intermusicality) terimiyle tanımladığını ifade eder. Böylelikle mevcut

olan bir müziğe yeni anlam vermek için müziğin yeniden yapılandırılmasını bir neolojizm¹⁷, olarak kabul eder (Tafalla, 2007).

Angelika Jung, "Quellen der traditionellen kunstmusik der Usbeken und Tadshiken Mittelasiens" [Orta Asya Özbek ve Taciklerinin geleneksel sanat müziğinin kaynakları] adlı kitabında nevbet-i mürettebin diğer kültürlerdeki benzer türlerle ilişkisini bir diyagramda belirtir (bkz. Şekil 1).

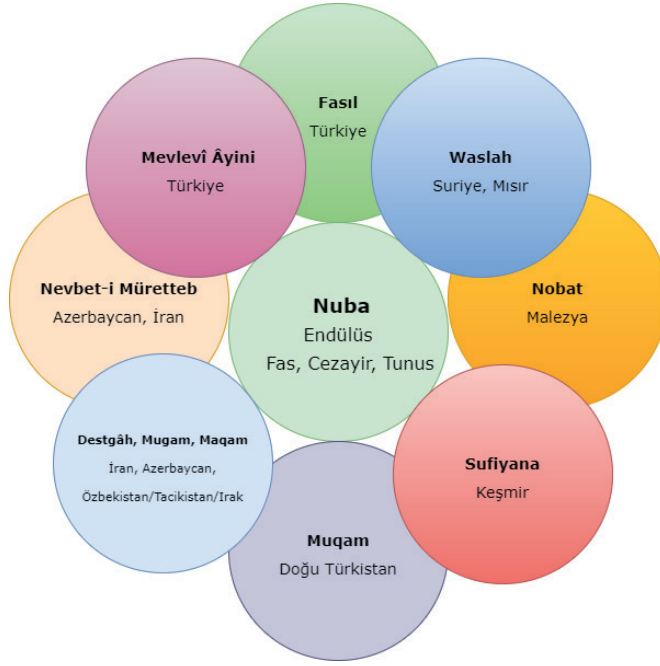
17 Bir dildeki sözcüklere benzetilerek yeniden türetilmiş sözcük.



Şekil 1. Nevbet-i müretteb ve diğer coğrafyalardaki dönüşümleri (Jung, 1989: 238).

Şekil 1'de verilen diyagramda nevbet-i mürettebin, Türkiye'de fasıl; Suriye ve Mısır'da waslah; Cezayir, Fas ve Tunus'ta nuba; İran'da destgâh; Azerbaycan'da

mugam; Irak'ta maqam, Özbekistan ve Tacikistan'da maqam (şaşmakom); son olarak Doğu Türkistan'da muqam türleriyle ilişkileri gösterilir.



Şekil 2. Nuba kökenli türlerin farklı coğrafyalardaki dönüşümleri

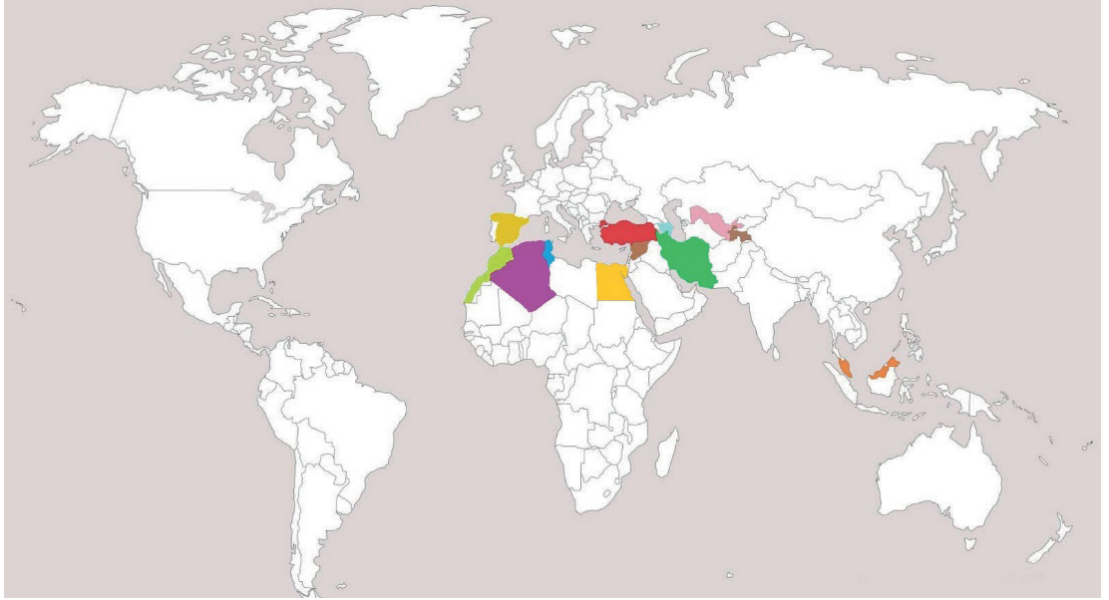
Pacholczyk (1993), Yakın Doğu ve Orta Asya'daki çeşitli İslâmi süit geleneklerini incelerken, Fas ve Keşmir'in müzikleri arasında önemli derecede benzerlik olduğunu fark eder. Daha sonra Endülüs ve Fas'ta nevbe [nuba], Türkiye'de mevlevî ayini ve fasıl, İran'da destgâh, Keşmir'de sufiyana müziğini süit geleneklerine örnek olarak gösterir. Pacholczyk, bahsi geçen müzik türlerinin birbirlerine olan benzerliklerinin farklı coğrafyalar arasındaki siyasi-kültürel ilişkilerin sonucunda gerçekleşmiş olabileceğini ifade eder (Pacholczyk, 1993: 358).

Araştırmamızın sonucunda, Pacholczyk ve Jung'un ortaya koyduğu türler arasındaki ilişkilere Malezya'da icra

edilen "nubat" türünün de eklenmesiyle yeni bir diyagram oluşturulmuştur (bkz. Şekil 2).

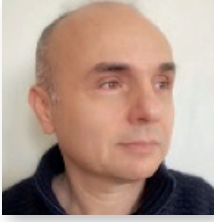
Şekil 2'deki diyagramda, ortaya çıkış tarihi en eski olan nubanın kültürlerarası etkileşimler sonucu geniş bir coğrafyaya yayıldığı görülmektedir. Bu coğrafyaların dağılımı aşağıda verilen harita üzerinde temsili olarak gösterilmiştir (bkz. Şekil 3).

Nebet-i mürettebin farklı coğrafyalardaki izleri üzerine yapılan bu incelemede; günümüzde kendi coğrafyalarında hâlen icra edilen fasıl, nuba, destgâh, şaşmakom ve nobat örneklerinde analogik bir ilişki kurulabilmesi mümkündür.



Şekil 3. Çeşitli coğrafyalarda nuba kökenli müzik türleri

Yazarların Biyografileri



Ali İhsan Alemlı

1971 yılında Gaziantep'te doğdu. İstanbul Teknik Üniversitesi TMDK Temel Bilimler bölümünden 1994 yılında mezun oldu. 2001 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yüksek lisans eğitimini tamamladı. 2018 yılında başladığı Müzikoloji ve Müzik Teorisi doktora programında tez yazım aşamasındadır. Halen Kastamonu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Temel Eğitim bölümünde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.



Nilgün Doğrusöz

1967 yılında İzmir'de doğdu. 1989 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı'ndan mezun oldu. Lisansüstü eğitimini tamamladığı İstanbul Teknik Üniversitesi tarafından 2000 yılında araştırma için yurt dışına gönderildi. New England Konservatuarı'nda ve Harvard Üniversitesi'nde The Center for Middle Eastern Studies bölümünde misafir öğretim elemanı olarak bulundu. 2004 yılında müzikoloji doçenti oldu. 2013 yılında profesör kadrosuna atandı. 2014'te İTÜ Osmanlı/Türk Müziği Araştırmaları Grubu'nu

(OTMAG) kurdu ve çeşitli müzik arşivleri üzerine projeler yürüttü. Halen İTÜ TMDK Müzik Teorisi Anabilim Dalı'nda öğretim üyesidir.

Kaynakça

Abbasoğlu, Z. Y. (2015). 15. yüzyıl Herat mûsikî ekolü ve Benâî'nin Risâle-i Mûsikî'si [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.

Abubakr, Z. (2017). Shashmaqom. D. Rahimov (Ed.), In Intangible cultural heritage in Tajikistan (s. 68). Dushanbe publisher house R-Graph.

Agayeva, S. (1979, Eylül). Seyid Neşimî'nin şiirlerinde musiki motifleri. Mûsiki Mecmuası. 359, 5-6.

Agayeva, S. (2007). Nevbet-i müretteb. Türkiye Diyanet Vakfı İslam ansiklopedisi, 33, 41-43.

And, M. (2003). Music, song and the performing arts. Tradition: Past and present developments. E. İhsanoğlu (Ed.), In The different aspects of islamic culture (p. 704). UNESCO Publishing.

Ardalan, A. (2012). Persian Music Meets West [Bachelor thesis]. Lahti University of Applied Sciences.

Arısoy, M. (1988). Seydî'nin El-Matla' adlı eseri üzerine bir çalışma [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.

Asker, R. & Asker, L. (2008). Kâşgarlı Mahmut ve 11. yüzyıl musikisi üzerine. Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, 8 (1), 31-34.

Behar, C. (2015). Osmanlı/Türk musıkisinin kısa tarihi. Yapı Kredi Yayınları.

Braudel, F. (2017). II. Felipe döneminde Akdeniz ve Akdeniz dünyası (M. A. Kılıçbay, Çev.). Doğu Batı Yayınları.

(1990'da yayımlanan orijinal eser).

Cunio, K. E. (2008). Intercultural composition and the realisation of ancient and medieval music. University of Western Sydney.

Çak, Ş. (2018). Geleneksel İran müziğinde kullanılan formlar, çalgılar ve kültürel etkileşim. Ahenk Müzikoloji Dergisi, 3, 44-65.

Çakır, A. (1999). Alişah b. Hacı Büke'nin Mukaddimetü'l Usul adlı eseri [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.

Çakır, A. (2010). Necmeddîn Kevkebî'nin müzik teorisi. Etüt Yayınları.

Çelik, B. B. (2001). Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l Edvar'ında makamlar [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.

Davis, R. (2004). Ma'luf: Reflections on the Arab Andalusian music of Tunisia. Lanham. MD: Scarecrow Press.

Doğrusöz, N. (2012). Yusuf Kırşehirî'nin müzik teorisi. Kırşehir Valiliği Yayınları.

Eken Küçükaksoy, F. M. (2009). Türk fasıl müziği geleneği, Fasıl Serisi I/ Kürdilihicazkâr Faslı. 1, 3-11. İTÜ TMDK Yayınları.

Erkoçoğlu, F. & Arslan, F. (2013). Ziryâb. Türkiye Diyanet Vakfı İslam ansiklopedisi, 44, 464-465.

Farhat, H. (2004). The Dastgah concept in Persian music. Cambridge University Press.

- Farmer, H. G. (1945). The minstrelsy of the Arabian nights. Hinrichsen Edition.
- al-Faruqi, L. I. (1985). The suite in Islamic history and culture. *The World of Music*, 27 (3), 46-66.
- Hodeir, A. (1992). Müzik türleri ve biçimleri (İ. Usmanbaş, Çev.). İletişim Yayınları. (1990'da yayımlanan orijinal eser).
- İnayet, A. (2007). Uygur on iki makamı ve edebiyatı, *Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 2 (2), (365-382). <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.77>
- Jung, A. (1989). Quellen der traditionellen kunstmusik der Usbeken und Tadschiken mittelasiens (Beiträge zur Ethnomusikologie 23), Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner.
- Kahraman, S.A. & Dağlı, Y. (1999). Evliyâ Çelebi seyahatnâmesi Evliyâ Çelebi b. Derviş Mehemed Zillî III. Kitap. Yapı Kredi Yayınları.
- Kahraman, S.A., Dağlı, Y. & Dankoff, R. (2003). Evliyâ Çelebi seyahatnâmesi Evliyâ Çelebi b. Derviş Mehemed Zillî VIII. Kitap. Yapı Kredi Yayınları.
- Keykâvus bin İskender. (t.y.). Kâbusnâme, (İ. Mercimek Ahmed, Çev., A. Özkırımlı, Haz.). Tercüman Yayınları.
- Kolukırcık, K. (2009). Abdülkâdir Merâğî ve Şerhu'l-Edvâr adlı eserinin XIV. yüzyıl Türk mûsikîsi nazariyatındaki yeri [Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Lucas, A. E. (2019). Music of a thousand years a new history of Persian musical traditions. Oakland: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/luminos.78>
- Marks, E. (t.y.). Andalusian nuba. <https://www.jewish-music.huji.ac.il/content/andalusian-nuba>
- Mason, J. (1996). *Qualitative researching*. Sage.
- Neubauer, E. (1995). Safi al-Din al-Urmawi. In C.E. Bosworth, E. Van Donzel, W.P. Heinrichs and G. Lecomte (Eds.), *The encyclopaedia of Islam*, 8, 806.
- Özaydın, A. (2007). Nevbet. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam ansiklopedisi*, 33, 38-41.
- Pacholczyk, J. (1993). Early Arab suite in Spain: An investigation of the past through the contemporary living traditions. *Revista de Musicología* 16 (1), 358-66.
- Parmaksız, M. N. (2016). Bodleian kütüphanesi 127-128 numaralı Türk musikisi güfte mecmuasının incelenmesi [Yayımlanmamış doktora Tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Popescu-Judet, E. (2007). Türk musiki kültürünün anlamları (B. Aksoy, Çev.). Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E. (2014). Osmanlıda fasıl. H. C. Güzel (Ed.), *Yeni Türkiye Türk musikisi özel sayısı içinde* (s.1144-1150). Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi.
- Racy, A. J. (1983). The waslah: A compound-form principle in Egyptian

- music. Arab Studies Quarterly 5(4), 396-403.
- Raja Iskandar bin Raja Halid. (2015). The malay nobat: A history of encounters, accommodation and development [Doktora tezi]. King's College.
- Sachs, C. (1943). The rise of music in the ancient world. W.W. Norton and Co. Inc.
- Seljuq, A. (1976). Some notes on the origin and development of naubat. Journal of the Malaysian Branch of the Royal Asiatic Society, 49 (1), 141-142.
- Sezikli, U. (2007). Abdülkâdir Merâgî ve Câmîu'l-Elhân'ı [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Shiloah, A. (1995). Music in the world of Islam: Socio-cultural study. MI: Wayne State University Press.
- Sumits, W. & Levin, T. (2012). Maqom traditions of the Tajiks and Uzbeks. T. Levin and E. Köchumkülova (Eds.), In Music of Central Asia: An introduction (pp. 234-250). Indiana University Press.
- Şahin, E. (2011). Bâkî Divanı'na göre 16. yüzyıl Osmanlı toplum hayatı [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Tafalla, M. C. (2007, 25 Ocak). Intermusicalité. <http://sens-public.org/articles/377/>
- Tura, Y. (1985). Türk musikisi formları eski formlar, Kaynaklar, 4, 59-62.
- Tura, Y. (2001). Kantemiroğlu kitabı ilmi'l-musiki alâ vechi'l-hurûfât, musikiyi harflerle tespit ve icra ilminin kitabı I. cilt. Yapı Kredi Yayınları.
- Turan, O. (2008). Selçuklular tarihi ve Türk-İslâm medeniyeti. Ötüken Neşriyat.
- Uslu, M. & Kurtuldu, Ö. R. (2018). Kültürlerarası iletişimde müziğin yeri ve toplumsal yansıması, "Türk- Macar kültürü üzerine bir değerlendirme". 25. İstanbul Türk müziği festivali "Çölleşen ruhumuzu müzikle yeşertelim" Müzikte Stratejik Yaklaşımlar Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı. Eğitim, Kurumlar, Kültür Politikaları, Yayıncılık, Terminoloji. 209-219.
- Uslu, R. (2017). Nevbet-i müretteb: XI-XV. yüzyılların gözde musiki biçimi nasıldı? Müzikolojik değerlendirme. Türk Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi. 15, 176-204. <https://doi.org/10.16989/TIDSAD.1340>
- Wright, O. (1992). Words without songs. Routledge.
- Wright, O. (1993). Nawba. C.E. Bosworth et al. (Eds), In Encyclopedia of Islam, vol. 7: 681-8. Leiden: Brill.

An investigation on the traces of Nevbet-i Müretteb in different geographies

Extended Abstract

Various changes have occurred in Turkish music culture since prehistory. In this process, music culture has taken its present form by constantly transforming. In the 10th century, Farabî did not accept the thoughts of Pythagoras about the sounds of the planets that he had put forward hundreds of years ago, and he developed the 17-tone sound system on the Khorasan Drum by explaining the occurrence of the sound by striking the objects against each other. Farabî, with his work *al-Mûsîqâ'l-kebir*, guided many music people who came after him in the history of maqam music.

Farabi's 17-sound system in maqam music showed its effect for many years with the contributions of Urmevî and appeared in the edvars of theorists such as Abdülkadir Merâgî, Yusuf Kırşehrî, Hızır bin Abdullah, Ahmedoğlu Şükrullah. In these edvars, perde (pitches), makam (maqams) and usûl (rhythmic cycles) are shown with circles, and information about musical genres is given along with the âvâze, şûbe and terkip. Various genres and forms have emerged within the framework of maqam music in different centuries and geographies. One of them is nevbet-i müretteb, which has influenced music circles for centuries. Nevbet-i müretteb, which is a long-term music genre consisting of four or five parts in the same makam, has been compared to a suite by some musicologists. There is extensive information about nevbet-i müretteb, especially in the works of Abdülkadir Merâgî. In addition, Yusuf Kırşehrî, Hızır bin Abdullah and Seydî gave various information about nevbet-i müretteb in their works.

Despite the great interest of nevbet-i müretteb in music circles for a long time, the fact that its name was not mentioned as of the 16th century and there were very few studies on the subject necessitated this research.

In this study, using the descriptive approach in the scanning model of the qualitative research method, the transformation of the nevbet-i müretteb in different cultures was evaluated in terms of the concepts of interculturality and intertextuality. In these evaluations, an interdisciplinary approach was taken within the fields of history, musicology, literature and sociology.

As a result of this research, it has been determined that nevbet-i müretteb has undergone a transformation as a result of intercultural interactions by establishing intertextual relations. This transformation spreads over a wide geography and appears with different names in different cultures. Species found to be similar to nevbet-i müretteb: Nuba in Andalusia and Maghreb countries, fasıl in Turkey, waslah in Syria and Egypt, dastgah in Iran, mugam in Azerbaijan, maqam in Iraq, Uzbekistan and Tajikistan it manifests itself as maqam (shashmaqam) in, nobat in Malaysia, and muqam in East Turkestan. It is possible to point out the nuba, which we encountered in the 8th and 9th centuries in written sources, as the oldest of the mentioned species, for the starting point of nevbet-i müretteb.

It can be thought that this research, which examines the effects of nevbet-i müretteb on its traces in different geographies, will constitute a resource for researchers who will study on the subject with a limited literature. In the studies to be carried out after this study, it may be possible to reach a reconstructed nevbet-i müretteb with the comparative analyzes of the cyclical works still performed in various cultures.

Keywords

interculturality, intertextuality, nevbet-i müretteb, nuba

Reflection of Christian ideological orientation through liturgical symbolism in P. Tchaikovsky's opera music

Kateryna Nemchenko*

Larisa Loboda**

Anatoliy Nosulya***

Olena Kuchma****

*Corresponding author, Odessa Professional College of Arts named after K.F. Dankevich, 32, Dvoryanska Str., 65023, Odessa, Ukraine; South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky, 26, Staroportofrankivs`ka Str., 65000, Odessa, Ukraine 65020, <http://orcid.org/0000-0002-8703-9130>, e-Mail: evushka1911@gmail.com

**Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, 63, Novoselskogo Str., 65000, Odessa, Ukraine, [orcid.org/0000-0001-5446-2380](mailto:larisa_loboda@rambler.ru), larisa_loboda@rambler.ru

***Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, 63, Novoselskogo Str., 65000, Odessa, Ukraine, <https://orcid.org/0000-0002-3003-6472>, e-Mail: anatoliy_nosulya@rambler.ru

****Odessa Stolyarsky State Music Lyceum, 1, Sabaneyev Mist Str., 65000, Odessa, Ukraine, orcid.org/0000-0001-7924-2659, e-Mail: olena_kuchma@rambler.ru

DOI [10.12975/rastmd.2021928](https://doi.org/10.12975/rastmd.2021928) Submitted October 21, 2021 Accepted December 09, 2021

Abstract

This article examines the opera music by P.I. Tchaikovsky from the point of view of its Christian orientation as a leading trend in the development of the national opera style of the 19th century and the manifestation of liturgical symbolism in it at different levels of the musical and dramatic whole. Most of the opera compositions of the composer are investigated in the context of the manifestation of iconic elements of Christian culture in them, which is common to Western and Eastern European, with a later branching into two main branches: Catholicism and Orthodoxy. The main liturgical symbols in the drama and musical fabric of opera compositions are highlighted, their gradual increase in each subsequent opera composition by P. Tchaikovsky is noted, in connection with the composer's search for spiritual truths and his appeal to certain subjects, which became the basis for the libretto of opera compositions. The greatest attention is paid to the composer's late operas: "The Maid of Orleans" and "Iolanta", as compositions with the most pronounced symbolism of the Christian cultural tradition. The question of the manifestation of liturgical symbolism at different levels is revealed: from the general dominant idea of the composition, which can be defined as the main line of drama, its deep focus, to more particular ones, through certain dramatic, stylistic, musical techniques and verbal texts, to musical and intonational formulas, intonation stable complexes, which over time received the status of a symbol, a certain sign of a complex expression of the liturgical musical and intonational, verbal and semantic field, became rhetorical figurations, such as "Rest with the Saints" in the Orthodox tradition and "Dies irea" in the Catholic.

Keywords

P. I. Tchaikovsky, elements of Christian culture, liturgical symbolism, the opera "The Maid of Orleans", the opera "Iolanta"

Introduction

At all times, people were attracted by genius, which over the years, or even over the centuries, did not diminish in its importance, but, on the contrary, acquired increasingly more relevance. Such a genius is characteristic of the great Russian composer P. I. Tchaikovsky, whose work, like a magnet, constantly attracts the attention of performers and musicologists. Tchaikovsky in his operas, in most cases, deals with Christian issues. This may not be the main thing in the composition, even barely noticeable, but the presence of the Christian spirit, the spirit of a deeply religious person, is felt in all his work and, of course, in the opera heritage as well. A Christian in spirit and upbringing, looking for the Light of Truth all his life, Pyotr Ilyich could not but touch upon this topic in one of the important areas of his composing activity. The 19th

century was the starting point in the creation of the national opera style, the founder of which was M. I. Glinka and his operas “A Life for the Tsar” and “Ruslan and Lyudmila”, where he first used liturgical poetics, becoming a reference point in the development of a national opera school for his followers. We can trace how such liturgical symbols are reflected in the opera composition of P. I. Tchaikovsky as: the Christmas-time symbolic complex of carols (the opera “Cherevichki”), the intonation complex of the Orthodox funeral liturgical tradition (the operas “Mazepa”, “The Queen of Spades?”), glorification of the feat of Christian love, sacrifice and fidelity to God (opera “The Maid of Orleans”), Transfiguration of man by Divine light in the opera “Iolanta”. The embodiment of these ideas takes place in different ways at different levels of symbolization (Figure 1, Figure 2).



Figure 1. Scene from act 2 of P. Tchaikovsky's opera "The Maid of Orleans".
Blessing of John by the Archbishop.



Figure 2. Scene from Tchaikovsky's opera "Iolanta" staged by the Mikhailovsky Theater (St. Petersburg, Russia)

Importance of Study

The scientific novelty of the research lies in the chosen religious and philosophical perspective of understanding the work of Tchaikovsky. Understanding P. Tchaikovsky's work is impossible apart from his views and beliefs, from the era he lived and worked. Undoubtedly, the influence on his music of ideas, traditions, rituals, and the entire complex of social culture of that time, religious and philosophical views, about which the composer himself often writes in his diaries and letters to his close friend Nadezhda Filaretovna von Meck. So in different years, we find the composer's statements about his religious views and philosophical reflections. 1877: "An intelligent and at the same time a sincere believer (and there are a lot of them) possesses such armor, against which any blows of fate are completely powerless" [Tchaikovsky, 2007, p. 99]. In the following letter, we read: "<...> as a

result of all my reasoning, I came to the conviction that there is no eternal life. But belief is one thing, and feeling and instinct are another" [Tchaikovsky, 2007, p.102]. Three and a half years later, he writes to Nadezhda Filaretovna: "<...> I feel that I am beginning to be able to love God, which I had not been able to do before. <...> I often pray to Him with tears (where is He, who is He? - I ask him to forgive me and admonish me, and most importantly, it is sweet for me to say to him: Lord, They will be done, for I know that His will is holy. [Tchaikovsky, 2010, p. 523-524].

One of the researchers of Tchaikovsky's diaries Olga Zakharova in her article "Tchaikovsky Reads the Bible" we find the following quote, written by Tchaikovsky on September 21, 1887 "... how much has changed! How strange it was for me to read that 365 days ago, I was still afraid to admit that despite all the

enthusiasm of the sympathetic feelings aroused by Christ, I dared to doubt his Divinity. Since then, my religion has become infinitely clearer; I thought a lot about God, about life and death during all this time ... “And further” I would like to expound my religion someday, if only in order to once and for all clarify my beliefs and the boundary where they begin the following speculation. But <...> I don't know if I will have time to express the creed that I have developed recently” [Zakharova O. (1990), p. 22-24]. Therefore, it is imperative to study the opera music of P.I. Tchaikovsky from the standpoint of religious and philosophical views, since he undoubtedly expounded his “symbol of faith” in his music and, in particular, in opera works, especially the last creative and life period (“The Queen of Spades” (1890), “Iolanta” (1891)).

Problem of Study

The subject of this article is the influence of the composer's religious and philosophical views on his work. Although, there are articles in which the religious views of P.I. Tchaikovsky. Since up to the 90s of the 20th century, there was a ban (restrictions of an ideological nature in a state with an atheistic model of the world and the USSR). Therefore, researchers were deprived of the opportunity to cover this issue. There was a huge lack of research on this issue without the illumination of which we cannot fully understand the essence of creativity, the origins of melodicism, the drama of the images, and the characters of the heroes of the composer's operas. Tchaikovsky's religious and philosophical views are touched upon in studies of the 21st century, among which A. Makarova's dissertation research “Mystery prototypes in P.I. Tchaikovsky”, articles

by N. Varavkina-Tarasova” Aria of Joanna d'Arc No. 7 from the opera “The Virgin of Orleans” by P. Tchaikovsky: the spiritual symbolism of the canon of repentance during the “test under the sign” and Cherkashina M. Tchaikovsky - “The Maid of Orleans”: The problem of the genre and the specific treatment of the subject. “ But these works do not consider the operatic works of P. Tchaikovsky from the point of view of reflecting in them the features of the Christian worldview, liturgical poetics, elements of cult services, allusions to the Sacraments of the Church, the use of musical techniques characteristic of the cult Christian tradition at different levels of manifestation from the general to the particular. , from the idea, the drama of the plot to the melodic intonations and musical techniques.

The subject of this research is the opera music of P. Tchaikovsky, in which, in our opinion, the composer's worldview and the spiritual foundations of his work are most fully revealed.

Research objectives:

- To analyze the operatic works of P. Tchaikovsky and reveal in them the manifestation of elements of Christian symbolism at different levels of manifestation;
- To compare the drama of operas, its verbal and musical texts with the elements of religious services of the Christian tradition.

Methods

Research Model

The study is based on several groups of sources, since its problems go beyond the musical context, joining on the way

to solve the tasks posed with various areas of humanitarian knowledge. The methodological framework of the article is based on an integrated approach to the research tasks, which includes the methods of historical-stylistic, functional-dramatic, intonational-thematic, semantic and comparative analyzes.

To consider the peculiarities of the religious worldview of Tchaikovsky and his contemporaries, a cultural-contextual approach was chosen, on the basis of which a number of analogies and comparisons were made.

The methodological basis of the work is formed by an interdisciplinary discursive approach to the leading categories of work, as well as textological, semiological, historical-philosophical, genre typological, and analytical musicological methods. In addition, a comparative analytical approach is used in combination with the source method.

Data Collection Tools/Document

In the study, we rely on original historical narrative sources: diaries, letters, which reflect P. Tchaikovsky's personal thoughts and statements about the importance of religious aspects in the worldview of people of a particular historical era; we study cult liturgical and non-church traditions, elements of liturgical and Christian symbolism, cult holidays and their reflection in the lives of people of this historical era and the music of P. Tchaikovsky, musical texts of operas by P. Tchaikovsky ("Voevoda", "Mazepa", "Cherevichki", "Undine", "The Queen of Spades", "The Maid of Orleans", "Iolanta") in the context of reflecting the composer's religious and

philosophical views.

Findings and Argument

Theme 1. Spiritual vector of P. Tchaikovsky's work

Religious ideas, which are rooted in childhood, the search for God and Truth, issues of life and death, life behind the grave, which worried Tchaikovsky all his life, occupy one of the main leading directions in his work. The composer grew up in the atmosphere of an Orthodox family. Among his maternal ancestors, there were clergymen. His godfather and at the same time a teacher of the Law of God and the Russian language was a teacher and ethnographer, archpriest of the Kama-Votkinsk Annunciation Cathedral Vasily Yegorovich Blinov. Tchaikovsky gained experience and knowledge of musical church life at the Imperial School of Jurisprudence, where there was his own house church. During his nine years of study, Tchaikovsky sang in the school choir under the direction of the outstanding choir director, remarkable choral conductor and composer Gabriel Yakimovich Lomakin. In a letter to the Baroness N. F. von Meck from November 24-25, 1879, Tchaikovsky wrote:

"When I was a boy, I had a splendid soprano voice, and for several years in a row I sang the first voice in a trio, which is sung by three boys in the altar in the episcopal mass, at the beginning and at the end of mass. The Liturgy, especially during the episcopal mass, left on me then... the deepest poetic impression" (Tchaikovsky, 1879).

Tchaikovsky attended and loved church masses.

“I go to Mass very often; the liturgy of John Chrysostom is, in my opinion, one of the greatest works of art, <...> oh, I love all this so much, this is one of my greatest pleasures!” he wrote to N. F. von Meck on November 23, 1877 (Tchaikovsky, 2007, p. 101 - 102).

Theme 2. Christian cult tradition and features of its manifestation through various elements of liturgical poetics

Liturgy is a complex sacred-symbolic action, in which there is an external, visible symbolic side with illustrative symbolism (a sequence of certain prayers, singing and sacred acts that signify the “essence”, or the spiritual meaning of worship) and an internal, hidden from the eyes of the uninitiated, mystical (mysterious) side that is invisibly transubstantiated at divine masses. The rite, as the outer side of the Liturgy, has its own symbolism, which is expressed through words, music, the art of fire, smoke (incense burning), through icons, architecture, and jewelry craftsmanship. The synthesis of arts inherent in temple action is also one of the characteristics of opera art that emerged from the depths of history sacred performances on mythological, legendary, religious subjects, which allows composers to use in opera work many elements that make up worship (chorality, elements of church tunes, intonation formulas, plots from the Gospel, textual allusions, genre modifications, the principle of performance, etc.), giving them theatricality, entertainment and bringing Christian ethics and dogma to the broad masses.

“The main way to penetrate the sacred space of worship is prayer,

the various forms of which form the spiritual fabric of worship”, wrote Father Alexander Schmemmann in his Introduction to Liturgical Theology (Schmemmann, 1996, p. 27).

Therefore, the main genre variety that refers us to liturgical symbolism in an opera composition is the genre of prayer. For Tchaikovsky, this genre also occupies one of the main places in operas with a Christian orientation.

Theme 3. The manifestation of elements of Orthodox culture in the operas “Voevoda”, “Ondine”, “Cherevychki”

In the composer’s first opera based on the play and on the libretto by A. N. Ostrovsky “The Voevoda” (“A Dream on the Volga”), behind the plot of love twists and turns, the Christian virtue of gratitude to God and the tsar, as the anointed of God, is discerned. This third act of the opera illustrates, where in the final chorus the actors who are on stage at this time thank God and praise the tsar for wisdom and mercy, in which the conciliar unity of the people and the devotion of Orthodox souls to God and the tsar, as the anointed of God, are manifested.

Despite the fact that in the opera “Undina” on a medieval plot based on the fairy tale of the era of romanticism by the German writer Friedrich Heinrich Karl de la Motte, Baron Fouqué, there is much magic, Christian symbols can be traced in it as well. The main character, Undina, is a soulless creature endowed with whimsy, rebelliousness, selfishness, gaiety, willfulness, when she finds a soul, she becomes kind, obedient, loving, suffering, forgiving, like a lamb without complaints. She respects the Creator

God, sends to Him prayers together with people, willingly accepts the sacrament of the wedding. The main character traits of Undine are Christian virtues forgiveness and sacrificial love.

In the opera “Cherevichki” based on the novel by N. V. Gogol’s “The Night Before Christmas” with a comic-fantastic plot, the composer, along with genre pictures of folk customs and rituals, weaves into the plot of the opera features of Orthodox life. Pyotr Ilyich, who often visited Ukraine, knew well the culture and life of the people who lived here: he was attracted by the melody of local folklore, traditions, rituals, nature. The opera makes extensive use of the tradition of Christmas singing outside the temple singing carols, an example of which is the chorus from the first act of the seventh final scene¹. The genetic memory of the joy of the national holiday, national traditions in the coverage of one of the main religious events the Nativity of Christ, echoes in the soul of any person who grew up in the traditions of Christian culture, in the tradition of performing spiritual cants.

In the third act, the third scene, number 19, which the composer called “Polish”, musical means depict the palace of the Tsarina, seeing which Vakula, in delight, says: “Was I not transported to heaven! And do not I see this miracle in a dream?” The palace is perceived by

¹ Boys and girls sing carols alternately for male and female choirs (antiphonic singing technique). In the carol, God is glorified: Chorus of boys (behind the stage, not far away): “There walks, walks a moon across the sky. Glorious art thou, glorious art thou, / Good God in heaven!» The girls answer them «Quietly angels flew from the sky / A sweet song they pure sang / A clear star shone high / I saw the little star of the Holy Child!» (Tchaikovsky, 1940, p. 84-86)

him as a paradise, a wonderful place, and the empress herself is characterized by the words put into the mouths of the courtiers². Attention is drawn to the words “Behold, the wife is coming”, which are very consonant with the words of the troparion of Holy Week of Great Lent (it is sung at Liturgies on Holy and Great Monday, Tuesday and Wednesday) “Behold the Bridegroom is coming in midnight”, which refers us to the image of Christ. The word “scarlet robe” also relates the image of the Queen to the image of Christ, meaning the clothes in which the royal faces were dressed, and we also read in the Gospel of John:

“And the soldiers weaved a crown of thorns, put it on his head and clothed him in a scarlet robe” [Jn. 19:2], which indicates that the “scarlet robe” was worn on Christ. But we see here a clearly existing contradiction the music and the whole situation testify to something else the tsar’s power departed from Orthodox roots, a foreign woman with a foreign culture is in power, which in the opera and in Gogol’s story is shown as a fantastic, fairy-tale character, that is examined in detail by Y. Sitarskaya (2016).

The fourth act of the opera begins with an imitation of the people’s cry in the roles of Solokha and Oksana.

“The vocal parts of women who cry, contain chromatic moves in the melody, move in parallel seconds, converge

² Hooray! Hooray! Let the queen live!
Sing, strings, sing, yarn,
The seed is coming to the throne;
Wears scarlet robe
Wisdom into power, into law.
Glory to your days, queen,
The ringing will immortalize the lyre.

in unison, sometimes as if mixed in disorder all these are characteristic features of common lamentations in everyday life” (Labik, 2017, p. 29).

Most likely, the composer recreated an element of folklore that he could hear when visiting his cousin in the village of Kamenka, Cherkasy region. The ceremony of mourners at funerals, of course, belongs to the pagan tradition and has little to do with the Christian idea of death as an assumption. However, this technique in opera helps to highlight the joyous character of Christian Matins.

The finale of the opera begins with a festive ringing the gospel. The people leave the temple during the chime, inviting each other to come there. The main character Vakula, about whom we learn from Gogol’s story that he is a God-fearing man, who embodies the best features of a Ukrainian guy that is not afraid of the devil and can win and overcome everything, is the image of a hero, talented, versatile (Vakula is a blacksmith and painter, artist), and a devoted person, wooing Oksana, will say to Chub: “To you, father! Do not be angry, for the feast of Christ, have mercy! <...> I confess, in everything, in everything I repent of, I am guilty, I am guilty!”, to which Chub replies: “Well, that’s it, that’s it, stand up! Let’s forget what happened between us! I forgive, so be it, I forgive you...”. In Orthodox Russia, there is such a custom, for the sake of a great holiday and the name of Christ, they pardoned and forgave debtors, forgot the quarrels. After the blessing of the young, in the final choir in the wedding ritual song, the wish is heard not only to the young, but also to all God’s people “Good day!” The hymn

solemn sublime music affirms the coming of Christ, the reign of light and virtues. Tchaikovsky thereby draws our attention to the temporal space in the opera.

It begins with the evening, with a dark night, continues on a bright sunny morning and ends with a wish of a good day! Thus, we see the liturgical circle, which begins with Vespers and ends with Liturgy, the culminating mass of the Christian tradition, which also confirms the presence of elements of Orthodox culture in this opera composition.

Theme 4. Cult symbols-formulas in the operas “Mazepa”, “The Queen of Spades”

The music of the Orthodox and Catholic liturgy gave secular music samples of rhetorical figurations that are easily recognizable and are already symbolic formulas. These are such chants as “Thy Cross do we adore, o Master”, “Cross is the guard of the Universe” by A. Arkhangelsky, based on the ascending rhythm, the singing of the sounds “c” and “d”, the iambic character of the text, “With the Saints, give rest”, where a small-second descending and thirds ascending intonation is perceptible, which resembles the Latin “Dies Irae”. The intonation complex of the Orthodox funeral and memorial liturgical tradition can be found in the opera “Mazepa”, namely, the pre-dying prayer in the scene of the death penalty of Kochubei and Iskra, where the choir picks up the words of the prayer, which, as A. Makarova notes in her research, referring to I. Lapshin,

“is based on the style of liturgical chants of the Orthodox Church, mainly from the funeral rite. The development of prayer from a solo statement to a

choral one turns it from Kochubei's personal farewell to life into a religious and philosophical understanding of not only the ongoing tragedy, but also the sacrament of death in general" (Makarova, 2017, p. 140-141).

In "The Queen of Spades", the sound of the choir of singers in Scene V carries a great psychological and emotional load this is both a picture of Herman's hallucinations and the voice of another world that prepares the appearance of the Countess's ghost. In the finale of "The Queen of Spades", the funeral prayer of the male choir of players sounds, who ask to forgive and reassure Herman's rebellious and tormented soul:

"Lord, forgive him and repose his rebellious, tormented soul" (Tchaikovsky, 1911, p. 50 t. 10-18, p. 745).

Theme 5. The embodiment of the sacred nature of Joanna's mission in the opera "The Maid of Orleans"

In the opera "The Maid of Orleans", Tchaikovsky, in the form of a heroine girl, embodies the idea of Christian love, sacrifice and loyalty to God, where throughout the opera the heroine herself and her entourage often turn to the genre of prayers (supplicatory, hymn, thanksgiving, augmented), to biblical vocabulary (dove, sickle and harvest, lamb and flock), elements of sacred symbolism (sword, banner of a certain color) are interspersed into the existing plot, which also adds features of the mystery genre to the opera. By carefully following the plot of the libretto, one can find certain correspondences and closeness to the events of the Gospel. John's prayer near the "secret oak" before the final acceptance of the

mission sent down to her recalls the events of Holy Week, when Christ, after praying for the Chalice in the Garden of Gethsemane, voluntarily sacrificed himself for human sins. The beginning of the chronological coincidence of events "Yes, the time has come!" (in the opera, the first aria of Joanna) recalls the story from the Gospel about the Gethsemane prayer, which is close to the words: "Look, the hour has come" [Matt. 26:45], "Enough! The hour has come" [Mk. 14:41], "Father, the hour has come" [Jn. 17: 1]. There is the pass from doubts and indecision "let the bitter Chalice pass by" (Tchaikovsky, 1979, No. 8 "Final"; p. 111, c. 70, t. 2), to the acceptance of the Divine will and his mission "may the will of the Lord be done" (Tchaikovsky, 1979, No. 8 "Final"; p. 126, c. 130, t. 4-5). In the Gospel: "Father, the hour has come..." [Jn. 17: 1], "My Father, if it is possible, may this cup be taken from me" [Matt. 26: 39], "yet not my will, but yours be done" [Lk. 22:42]. N. Varavkina-Tarasova comes to a similar conclusion, analyzing the image of Joanna and her first aria in the opera No. 7 from the point of view of the level of liturgical awareness of life events, a story in the name of God, who, by the greatness of her spirit, transformed her from a simple girl into a Warrior-Savior. In her opinion, Joanna and her dramatic line are a mono-opera of the Spirit within the whole opera, and the main spiritual meaning of the aria is "liturgical this is the canon of repentance, with its severity, inner composure, unshakable focus on the expected Divine communion, submitting to the will of the Spirit" (Varavkina-Tarasova, 2018, p. 27).

The similarities and parallels with the Gospel stories add a mystery character

to the opera, emphasize the blessed sacred nature of the mission entrusted to the main character, Joanna, and also refer us to the reading of the Gospel at masses on the first Sunday of Great Lent.

The wide inclusion of prayers in mass scenes and in the texts of Joanna, although they are not canonical, but created by the composer himself, helps Tchaikovsky to display the stages in the relationship of the people with God, and build them from liturgical requests for mercy to a thanksgiving moleben³, to a hymn of praise to Him. The composer's appeal to the genre of prayer helped to create a special religious and spiritual level of the composition. As Makarova notes in her research, the events in the opera are similar to the description of the way of the cross and are built by the composer on the dramatic principle "from prediction to accomplishment", which is characteristic of the mystery genre (Makarova, 2017, p. 16). The events predicted by Joanna at the beginning of No. 5 ("The Savior is alive, he is coming in power") also begin to come true in the congregational prayer, that is written by juxtaposing the ensemble of soloists and the choir (antiphonic method), which in its stylistic, musical, and linguistic features is close to the liturgical genre in the form of an augmented litany (requests are repeated, and the choir joins the requests of the ensemble of soloists), the people, together with their savior, ask the Almighty: "King of the Highest Powers, you are our Cover, our Hope, have mercy on us and look down on us from above! Give peace to our country, struck by your anger again, give us victory over the evil enemy!" (No. 6). One of Tchaikovsky's favorite techniques

³ Moleben is a short mass in which people ask God for health, prosperity, and also thank God for all His mercies.

is used here: the penultimate measures of the chorale sound acapella (Tchaikovsky, 1979, scene no. 6, c. 90, p. 95-96), which is one of the features of the Orthodox liturgical singing practice.

One of the characteristic features of the opera "The Maid of Orleans" is that Tchaikovsky uses here an intonation close to Catholic chants, the choral and individual prayers written by him contain features of both Orthodox and Catholic masses. Thus, in Act III (No. 20) the sound of the organ is introduced, and in No. 23, the choir of monks, the only original text of the Catholic prayer "orate pro ea" (pray for her) is used, which in its genre is close to "the liturgical prototype of the church supplicatory prayer" (Makarova, 2017, p. 96).

The aria of Joanna, which says goodbye to her beloved and dear places, where, in communion with nature and purity, she cognized God, accepted His will, sounds very touching. She hears Angels who cheer and comfort her, pass on the conditions of the covenant with God that higher powers will help her free her native land and return the throne to her rightful heir, but she needs to become Christ's bride, preserve her chastity, purity of soul and a heart free from earthly passions... Joanna's address to people, her consolatory speech, reminiscent of a sermon, turns into a common prayer-hymn "The King of the Powers above" (Cherkashina, 1994, p. 180). Such a general dramatic line brings the opera "The Maid of Orleans" closer to the opera by M. I. Glinka "Life for the Tsar", in which idea of conciliarity, the selfless sacrifice of Christian love in the name of the Tsar and the people, the belief that the royal power from God closely interacts with each other.



Figure 3. Prayer “The King of the Powers” from act 1 of the opera “The Maid of Orleans” by P. Tchaikovsky

Joanna’s choice of God is confirmed by her victories in battles, her story about the meeting with the King, about how the Blessed Virgin appeared to her at night prayer for three nights and told her to take the sword and the banner, defeat the enemies of her people and bring the anointed one to Reims, and crown him with the crown (Tchaikovsky, 1979, p. 233-234). At the behest of the Mother of God, Joanna sees the heavenly world. Tchaikovsky’s image of Joanna is a conductor of divine prophecies from the Purest Virgin about the fate of the French state, which we hear in the first act No. 5 and in the story of Joanna from the second act. These fragments are saturated with the Gospel vocabulary, which correlates the plot of the libretto with the events of sacred history, indicates the difficult path of the cross to the salvation of the soul.

In the musical score, in order to consolidate the sacred character of the composition, to support prayer, Tchaikovsky uses his favorite technique, chorality, and not only in the part of the chorus, but also in the orchestration; he uses the general ascending intonation of the hexachord from V to III degrees of the major, which allows defining this element as the “leit-intonation of prayer” (Makarova, 2017, p. 98). It should also be noted that the presence of the sacred sphere is displayed by the composer with the figurations and arpeggios of the harp, as well as by the reproduction of ringing intonations in the orchestra: the roar of the timpani, creating a dominant organ point, against the background of which the chorale of brass sounds and passages of strings, with an increase in rhythmic pulsation, create the effect of bell chime similar to

the sounds of mystical bells announcing to Joanna a meeting with heavenly powers (Makarova, 2017, p. 117).

Theme 6. Martyrdom as an Element of Christian Culture

The intrusion of the Choir of Angels into the love duet of Lionel and Joanna: “The covenant of heaven has been broken, you are sinful, you cannot complete the holy work. You must atone for your sin with patience, do not be afraid of torment, suffering is fleeting, and captivity, and death, endure as redemption, bliss awaits you in heaven!” (Act four, No. 22, c. 220, 230) (Tchaikovsky, 2017, p. 413-415), as if dividing space into two worlds – the real world and the sacred. Overcoming the temptation of earthly love with the help of the intervention of heavenly forces, Joanna accepts martyrdom, which is the Christian concept of deliverance from sin through the participation of the power of God and obedience to His will: “Heaven told me the truth: there is no struggle in my soul, fate showed me my way, and I must submit to it” [No. 22, c. 259, 260, p. 418]; “The Lord orders me to win the gusts of passionate excitement, whether I break His orders, can I ruin my soul?” [No. 22, c. 280, 290, p. 419-420]. Joanna conquers her earthly flesh and love for the salvation of her soul. The heroine’s martyrdom is the highest sacrifice that can be made. Here one can hear “the motive of heavens that have opened a symbol of the highest reward in eternity”, “the motive of heavenly bliss as a result of redemption” (Makarova, 2017, p. 91).

The composer brought the martyr end of the heroine’s journey of the cross to the idea of the atoning sacrifice, referring

us to the memories of Christ’s atoning sufferings. Of course, the difference between them is incommensurable: Christ is sinless and atoned for the sins of people with His Sacrifice, and Joanna is atoned for the covenant she had broken with God. However, this makes it possible to talk about the liturgical line in the opera – the offering of sacrifice in the name of the purification of the soul and the act of thanksgiving to God for the shown mercy and the possibility of salvation for life in eternity. The inner state of the Maid of Orleans, who is being led to execution, Tchaikovsky reveals in short remarks that continue the line of connection with a passionate plot and can be correlated with the description of the Savior’s feat on the cross by the evangelists: “Holy Father! Oh, support me, I’m scared!” [No. 23, c. 60, v. 9-10, p. 450] recalls the words of Christ on the cross when He turns to His Heavenly Father: “My God, my God, why have you forsaken me?” [Mk. 15:34]. Also, the last prayer of Joanna, which was introduced by Peter Ilyich, “Lord, receive me into your monastery” [No. 23, 3 bars to c. 120, p. 458], echoes the dying cry of the Savior “Father, into your hands I commit my spirit” [Lk. 23; 46, p. 210].

The choral scenes that permeate and fill the opera space of this composition are built by the composer on the basis of introducing the genre of prayers into the linguistic and musical fabric, which makes it possible to classify this opera as a sacred type of opera, where prayer, as a direct appeal of persons to the Absolute, is one of the main components. This is also noted by Makarova, who emphasizes that in the opera, out of twenty-three numbers in fifteen we find prayers, and this is more than half of the

opera numbers used appeals to God and heavenly forces (Makarova, 2017, p. 95). This dramatic technique is used by the composer to emphasize the separation and inseparable unity of two worlds the real earthly and the highest spiritual sacred world, through the intervention and assistance of which all fateful events on earth take place.

Theme 7. Enlightenment with Divine Light - the Eucharist of the Soul

“Iolanta” is the quintessence of P.I. Tchaikovsky

“Iolanta” is the last opera of the great composer. It became the brightest in the creative heritage of Tchaikovsky. The over-Idea of the opera, its main “hero” is Divine light, a plot with a happy ending, in which God’s mercy is manifested, where the darkness of the flesh is overcome by the victory of spiritual light, and the whole opera is filled with love. With this opera, the composer supposedly sums up not only his creative life, but also his inner, spiritual life, his hesitations and searches for God.

At the heart of the opera, there is the sacred thought about the Transfiguration of a person, about Divine Epiphany, healing with spiritual light “on those living in the land of shadow of death” [Matt. 4:16; L. 1:79], thanks to which there is Communion with the Creator, the Creator of all goods. This is the quintessence of Tchaikovsky’s attitude to the gospel idea of divine love and mercy “Come to me, all you who are weary and burdened, and I will give you rest” [Matt. 11:28], which became the basis of the composer’s worldview in the second half of the 1880s - 1890s.

The entire composition of the opera was

constructed by Tchaikovsky in such a way as to fully reflect the soul’s striving for light from the dull darkness of ignorance and nescience. The orchestral intro is entrusted to the woodwinds these are the descending, groaning moves of the “suffering motive”. G.A. Pribegina calls the introduction a portrait of Iolanta herself and the groaning move “the motive of blindness” (Pribegina, 1983, p. 165), which will appear in different variations in the opera later. With the development of the action, this motive is repeated, intertwining with the intonation structure of Vaudemont’s part, which is the first to make it clear to the heroine what exactly she lacked for the fullness of life. The finale of the opera is a bit like the Sacrament of the Eucharist, where the main character participates in the “Communion” with God’s glory, with God’s Light, which is “the best pearl of his crown!” (Tchaikovsky, 1987, p. 138, s. 420, t. 10). In general, in Christian philosophical thought, a person is viewed as an integral personality, carrying two aspirations in himself the earthly, which marks a horizontal plane, and the heavenly, reflecting the vertical aspiration of the spirit:

“Both of these lines, expressing the two main directions of life aspiration, are a flat line, or horizontal, and ascending, or vertical, are crossed. Since these two lines represent an exhaustive image of all possible life directions, their crossing the cross is the most universal, accurate schematic representation of the life path”, wrote E. Trubetsky (2011, p. 78).

The cross symbol is universal. It is present in all areas of culture and, as we know, is often used by composers from different

countries, eras and religious teachings. This symbol, of course, reminds us of the way of the cross of Jesus Christ, that a person was crucified in space and time circumstances between the earthly horizontal and the vertical of Heaven, suffering and daily overcoming the eventual circumstances of his life, each person goes his own way of the cross, choosing a vector and the goal of his path. In "Iolanta", all the heroes are positive, there are no external conflicts, however, the inner struggle of the main character for the opportunity to see the light of Divine Truth leads to a powerful catharsis in the finale of the opera.

The sacred space of the opera

The space where the main character Iolanta is located is not just a garden, it is "paradise" (a word that the librettist constantly uses), it is a fusion of the sounds of the surrounding nature with the sounds of heaven into a single solemn choir, where the scent of flowers evokes a "blissful sweet dream" where all torments and doubts are forgotten. The chorus of servants lists the flowers that they have collected at the request of Iolanta in the garden; there are nine of them, and they all cannot bloom at the same time (buttercups, lilies of the valley, cornflowers, mimosas, roses, levkoy, lilies, balsamines, jasmine) that also makes it possible to say that the garden is extraordinary, mystical. The lullaby completes the creation of the image of a special sacred scene, which resembles the garden of Eden, which is guarded by an angel with a fiery sword (in the remarks to the opera's plot, there is an inscription at the entrance, which prohibits entry to "paradise" "on pain of death"). The garden, with the

transformed nature in it, is a book of the Creator's knowledge for Iolanta, as "The Invisible and Good God" is a natural genre feature of the mystery, the action of which is placed in a sacred chronotope" (Makarova, 2017, p. 149). In the words of Marta's nurse, Modest Ilyich puts the text "From Heaven, the Lord of the Universe will look at you" (Tchaikovsky, 1987, p. 36, no. 3, c. 60, t. 9-14), and in the part of Brigitte and Laura we also hear there: "God, listening to the prayer of a child, will send to the earth happiness, joy, peace and quiet to the earth with a generous hand". This is a direct allusion to Iolanta's prayer communication directly with God. It should also be noted that Iolanta directly addresses the Creator, as a person who really exists: "Good, Great, Unchanging, in the darkness you showed yourself to me! Let me now, Creator of the universe, know you in the light of day!" (Tchaikovsky, 1987, p. 190, p. 197-198). All the characters in the opera call Iolanta "dove", "pure angel". From other epithets that were inherent in the heroine of the story, Modest Tchaikovsky refused, thereby emphasizing the light spirituality of the image of Iolanta he created. Most of all, the image of Iolanta is revealed in Vaudemont's romance (No. 6-a, inserted), which was written after the completion of the entire opera. The romance reveals Vaudemont's dreams of an ideal lover, which are born in his imagination in the form of a half-sleep-half-vision "Immersed in midnight peace, love in me, dreaming, sleeps" (Tchaikovsky, 1987, No. 6-a, p. 92-93, p. 10, t. 3-6). Adjectives such as "blameless", "cherubic", the noun "benevolence" are borrowed from the Church Slavonic language and are very reminiscent of the texts of prayers, which are written in honor of the Mother of God.

The image of the Moorish doctor Abn-Khakia, created by the librettist, is the one who carries the Truth, is the conductor of the Divine Providence for bodily and spiritual insights, is the one who is called and wants to cognize God and introduce those who wish to cognize such knowledge: "And before opening to the light fleshly mortal eyes, we need this feeling for the eternal soul. When the consciousness of the great truth appears in the mind, then it is possible that desire will awaken light in bodily darkness" (Tchaikovsky, 1987, p. 69, p. 40, t. 10, p. 50). His secret knowledge through certain mystery rituals that resemble initiation ("the feast of dedication"), although this is not openly discussed in the libretto, leads the blind Iolanta to the Epiphany that resembles the Epiphany in the spirit. It is also possible to compare this act of healing Iolanta with death and resurrection. In connection with this comparison, Iolanta's dream with No. 3 with p. 30 can be interpreted as dying, and the awakening of the heroine and the meeting with the knight, as the awakening already in another mysterious dimension.

Iolanta's readiness to endure any torment for the sake of saving the life of a dear person ("Name the torment, suffering, pain: oh, to save him, I can resignedly take it all down" (Tchaikovsky, 1987, p. 150, v. 8-10, p. 164) brings the plot of the opera closer to the Passionate plot of passion, but not fully. Even though hints of a passionate plot appear in the words of King Rene, who compares the main character with the Lamb of God: "Like the lamb of God, she goes to torture. My God!" [p. 210, v. 9-11, p. 172], in the words of Bertrand: "It is finished!" [Jn 19:28] <...> Like a lamb

calmly and firmly, like a rock she sat, our dove" [p. 120, v. 7, p. 186; p. 130, v. 2-3, p. 187]. But all this is very far from the suffering of the way of the cross, there is no end of the lives of the heroes with martyrdom. Here we see that the words "It is finished!" is used to convey the mood of the completed treatment, as the achievement of a new level in the knowledge of the world.

The genre of prayer as one of the main ones in the opera "Iolanta"

In the text of the opera, the librettist created a whole complex of prayers or allusions to prayer. So, for example, Bertrand, having learned about the death of his friend the squire Raoul, complaining about his death, offers a short prayer that the Lord would rest Raoul's soul: "Send, Lord, to his soul some peace!", using the ascending movement of the melody as an appeal to God. This measure was written by the composer *acapella*, which immediately gives our experience a reference to the Orthodox funeral mass at the Liturgy. Aria-Prayer of King Rene contains the motive of repentance for some serious sin, which, according to Rene, led to his daughter's blindness. Tchaikovsky's opera does not speak of the cause of the heroine's blindness, while Miller and Zotov's translations speak of an accident that resulted in blindness (Hertz, 1883; Hertz 1850). The librettist and composer, on the other hand, with the initial phrase of the Arias allude to the Gospel story about the blind from birth, when the disciples ask the Lord: "His disciples asked him, "Rabbi, who sinned, this man or his parents, that he was born blind?" [Jn 9:2]. Let us compare with the first phrase of Rene's aria: "My Lord, if I am

a sinner / why does a pure angel suffer? Why did you plunge into darkness because of me / do you have her radiant gaze?" (Tchaikovsky, 1987, p. 120, v. 7-10, c. 130, v. 1-5, p. 59, 60). In fact, from this moment on, the librettist consistently draws associations with the plot of the gospel story. The text of the aria itself is a supplicatory prayer. In the finale of the opera, when the Glorious Hymn to the Creator will sound, in Rene's words there is gratitude to God for having heard his request, for mercy and healed his daughter: "You heeded my tearful prayer, Lord!... You took your slave from the mirk of darkness!" (Tchaikovsky, 1987, p. 230, t. 3-7, 9-10; p. 240, t. 1, p. 206-210), "Creator! For this moment, take the rest of my life!" (Tchaikovsky, 1987, p. 140, t. 3-5, p. 190) are prayers of thanksgiving.

The choir in the opera is the protagonist: the maids and girlfriends of the main character, who sincerely sympathize with her grief, worry about her, about her fate. Thanks to the choir, there is a feeling of a liturgical action, when the replicas of the main characters evoke a prayer response from the choir. The reception of antiphonic singing is clearly seen in the final chorus. Words and theme "Hosanna in the highest!" first are sung by the soloists, then in the choir, and it is repeated again for the soloists, the choir answers them and at the end a congregational prayer sounds: "You are the Brightness of the Light of Truth, Glory, Glory to You, God Almighty! Praise to You!" (Tchaikovsky, 1987, from p. 250, t. 1, p. 215 to the end).



Figure 4. Final scene "Praise to the Creator, the giver of all blessings, praise to the Creator!" from Tchaikovsky's opera "Iolanta".

The finale of the opera as a result of the composer's religious and philosophical ideas

In the finale, all religious and philosophical ideas are concentrated, all lines of development are brought together into a single hymn of praise. The atmosphere of the miraculous,

the creation of a mystical sacred place "garden-paradise", indications of the gospel stories about the blind from birth and Passionate events, the idea of salvation, which is carried through the whole plot, choral and solo prayers, in which there is a liturgical subtext, all this gives reason to say that the opera "Iolanta" is close to the genre of Proverbs

with features of symbolist mystery, in which the main idea is to overcome a cruel fate through the knowledge of Divine Providence. The final scene concentrates all the liturgical elements scattered in the musical and verbal texts of the opera. The text of the finale itself is a personal and congregational prayer of thanks: "Praise to the Creator, the Giver of all blessings, praise to the Creator!" (Tchaikovsky, 1987, p. 220, t. 4-7, p. 203). Each character in the opera praises the Creator, focusing on His different qualities. Iolanta is like an uncomplaining slave who feels her smallness, because before the Lord there is a host of blessed people and Cherubim. In our opinion, the author completes the storyline of each of the characters with own logic and role, emphasizing the individuality of each and the similarity that unites all people, like the creation of the Lord into one whole. Therefore, the final words sound from the lips of everyone, like a single prayer, a single praise to the Creator (with one mouth, one heart)⁴.

In general, the text of the choir, which ends the opera, resembles the prayers that are sung at the end of the Liturgy "We have seen the true light" and "Let our mouths be filled with Your praise!" and in connection with the composer's emphasis on the timing of the action, it can be assumed that this is indeed the end of the Liturgy, which closes the daily liturgical circle.

4 «Receive the praise of us, submissive slaves! In dust we are in front of you! Glory to Thee, Almighty Creator! Hosanna in the highest! Hosanna in the highest!

You are the Light of Truth, Brightness, Glory, Hlory to Thee, God Almighty! You are the Light of Truth, Brightness, Glory, Hlory to Thee, God Almighty, Almighty Creator! Praise to You! Praise to you!» (Tchaikovsky, 1987, p. 211 - 222).

Theme 8. Liturgical symbolism of Tchaikovsky's operas at different levels of manifestation

Thus, in the operas of Tchaikovsky, liturgical symbolism is manifested at all three levels. The general level is the level of the idea, the drama of the plot sacredness, collegiality, prophecy, the spiritual path, martyrdom, sacrificial love, the second level is the manifestation of allusions to the Sacrament of the Eucharist, the Sacrament of Confession, the third level is the presence of prayers (for the dead, supplicatory, thanksgiving), appeals, which are reminiscent in form and content of litany, bell-ringing, antiphonic singing, psalmody, and chorale. Intonation melodies: "With the saints, give rest", ascending intonation of the hexachord from V to III degrees of major, resemble "prayer leit-intonation".

The Christian ideological orientation of Tchaikovsky is doubtless, and with the formation of the composer, religious and spiritual ideas are increasingly reflected in his opera music. The operas "The Maid of Orleans" and "Iolanta", which are considered in more detail in the article, are most consistent with the theme we have declared. Both operas are close in their content, in the methods of plotting and in certain stylistic features to the genre of the sacred mystery: the mystical space in which the action takes place, the demonstration of sin as a path to purification, transformation of the human soul and its approach to the Creator, the opportunity to overcome the sinful nature of a person and the possibility of its revival through liberation from shortcomings, a secret sacred act aimed at deifying a person and personal connection with the

Creator, the symbolic path of a hero who is looking for the meaning of life. The most generalized liturgical symbols that are inherent in Tchaikovsky's opera poetics include the ideas of collegiality, eschatology, and the Eucharist; Divine Light ("Iolanta"), martyrdom ("The Maid of Orleans"), which are addressed to the main dogmatic attitudes of the Orthodox cult.

Christian cultural values and traditions were embodied through a certain liturgical symbolism, manifested at all levels: general, including the general dominant idea of the composition, which can be defined as the main line of drama, its deep focus (collegiality, the idea of the Transfiguration, hagiography, as a complex of holiness, martyrdom, sacrifice, the genre of parables (scenes from the Gospel), the style of the triune cycle of worship: evening morning or Matins, and the culminating part of the daily circle Liturgy, that is, the Divine Liturgy with the main sacrament of the Eucharist (Gratitude), with the help of which a person achieves unity with God and more private ones, through certain dramatic, stylistic, musical devices and verbal texts (features of prayer masses, funeral masses, Christmas-time symbolic complex of carols), through themes of the way of the cross and a person's choice of his fate, a reference to the events of Holy Week, through the use of the genre of prayer (conversations with God), which is seen in the musical stylistics through chorality in relation to the verbal text, which often recreates the characteristic features of a part of the mass litany, that in turn actualizes the use of the main methods of singing melodies at the mass antiphonic (performed alternately by two choirs), ipophonous or responsive

(alternating performance by chorus and soloist); an appeal to the stylistics of a part-song concert, for which there is a characteristic alternation of singing by the entire composition of the choir and a separate group (soloists); and the manifestation of the characteristic features of the genre form of psalms, chants, hymns.

Liturgical symbolism is also manifested at the smallest level, in the opera score, at the level of including musical and intonational formulas, intonationally stable complexes which eventually acquired the status of a symbol, a certain sign of a complex expression of a liturgical musical intonation, verbal and semantic field, for example, a symbol of death - "Eternal memory", funeral "Holy God", "With the saints, give rest". One of them is the "leit-complex of litany" (according to E. Smagina), associated with layers of Orthodox liturgical melodies, which are characterized by variants of chants in the volume of the third, and the semantic load of which is in August, pleading, funeral or grateful appeals to God. A complex of church bells or allusions to it, musical quotes or stylizations are used, which the composer uses from his personal experience of contact with liturgical cult chants.

The multifaceted work of Tchaikovsky is an inexhaustible source for the study of philosophical, ethical, cultural depths. The unconditional presence of liturgical symbolism in musical and verbal texts at different levels of symbolization makes it possible to speak of the Christian vector in the composer's work, as one of the leading, determining the composer's belonging both to the national Orthodox

Christian tradition and to the world Christian culture in general.

orientation to a single, albeit standard, interpretation.

Conclusion

A comprehensive approach to the study of the creative universe of an artist-author revealed the possible components of his activity: an artistic idea, an artistic image, aesthetic emotions, interpretation, transposition, transcription, improvisation, composition, author-artistic premiere, directing and theatricalization, which compose to the universal performing creative complex, that, in turn, acts not only as a toolkit for a performer-artist, but also serves as his test and characteristic to feel the pulse of his time.

Such creativity tends to infinity. The artist constantly “cuts” the images of his own compositions, like “liquid crystals”, depending on time, space, public, conditions of artistic communication.

A true artist, feeling the pulse of “his” time, is constantly trying to ‘find himself’, to determine his place and significance in art, in the wide “ocean” of culture. This is dictated by the internal need for an academic missionary performer to be relevant to modern society, to express his “image of the world” through the play of author’s music, to demonstrate his position in art the position of a citizen of the world.

In this case, the creative potential of the musician-performer is a dynamic integrative personality quality universalism, which reflects the measure of the possibilities of actualizing the person’s essential forces in a focused artistic activity.

In the personality of the artist-author, “I am the performer” is never equal to “I am the author”, but in general it is holistic. The result of the art of such a person is not just a certain sum of types of creativity, art, but something energetically and spiritually higher, namely, here we face with the the phenomenon of “expiration”, revealed to us in the creative fruits of the outstanding pillars of performing and composer’s musical culture.

This type of personality of a musician - artist-author has no creative boundaries in his activity, for example, in the form of a once-for-all set musical text, or

Biodata of Authors



Kateryna Nemchenko

Ph.D in Art History, lecturer at the Odessa Professional College of Arts named after K.F. Dankevich and South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushinsky. For 15 years, she taught at the Odessa National Music Academy at the department of solo singing. She worked as an artist of the Odessa State Opera and Ballet Theater, a soloist of the Odessa Regional Philharmonic. Now she is performing concert activities.

In the sphere of scientific interests, operatic creativity of Russian and Ukrainian composers and their national self-identification through the manifestation of elements of Orthodox liturgical culture, liturgical symbolism, and Christian worldview in music.

The author of the dissertation on the topic “Liturgical symbolism in opera music of the 19th - 21st centuries (based on the works of Russian and Ukrainian composers).”



Larisa Loboda

Ph.D in Art History, vocalist, teacher of solo singing. She graduated from the Odessa State Conservatory. After graduation, she sang in the Ensemble of Soloists “Renaissance”. She taught vocals at the South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushinsky. In 1994 she began teaching at the Odessa Conservatory (now ONMA). She has conducted active concert activities. In 1994 she became a laureate of the International Competition of Opera Singers. Solomiya Krushelnytska. I have many graduates who work in theaters, philharmonics, and teach in music institutions. In 2012 she

defended her dissertation and received the degree of Ph.D. in Art History. In addition, she got the title of Associate Professor.



Anatoliy Nosulya

Ph.D in Art History, vocalist, teacher of solo singing. In 1983 he entered the Odessa State Conservatory named after A.V. Nezhdanov, majoring in “solo singing” in the class of Honored Artist of Ukraine, Professor E.M. Ivanov. He graduated in 1988.

From 1988 to 2000, he worked as a soloist of the Odessa Theater of Musical Comedy. During his work in the theater, he performed more than fifty roles, including leading parts in the works of famous world and domestic authors.

From 1995 to 1998, he studied in the assistantship internship of the Odessa

State Academy named after AV Nezhdanova. From 1998 to the present, he has worked at the Department of Solo Singing of the Odessa National Music Academy named after A.V. Nezhdanov.

In 2017 he received the degree of Ph.D. in Art History, defending his dissertation on “Genre-Compositional Features of the Evolution of Chamber Opera (from XIX - XXI centuries.)”.

Anatoliy Valentynovych is the author of numerous scientific articles, participated in many scientific conferences.

He passed international internships: 2018 - at the University “Collegium Civitas” (Warsaw, Poland) under the program “Internationalization of higher education. New and innovative teaching methods”; 2018, 2020, 2021 - in the framework of the international musicological seminar “Musicological word in the information content of (post) modernity”.



Olena Kuchma

Ph.D in Art History, musicologist, teacher of music history.

Kuchma Olena Petrovna graduated from Odessa State Music Academy named after A.V. Nezhdanov majoring in “musicology” and postgraduate research at the specified educational institution. She works as the deputy director on the scholarly work of a remarkable cycle of the Odessa State Musical Lyceum named after Prof. P.S. Stolyarsky and at the Department of History of Music and Musical Ethnography of the Odessa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanov (part-time). Research interests: stylistic problems of music of the twentieth century, the phenomenon of dialogue in the art of music.

References

- Cherkashina, M., (1994). Tchaikovsky - "The Maid of Orleans": The problem of the genre and the specific treatment of the subject. *International Journal of Musicology*, 3.
- Hertz, H. (1883). *Daughter of King Rene* / transl. by F. B. Miller. *Russian Bulletin*. E.
- Hertz, H. (1850). *Daughter of King Rene*. *Pantheon and repertoire of the Russian stage*, No. 2, Book 4.
- Labik, T. (2016). Ukrainian element at the creative thinking and musical movement of P. Tchaikovsky (on the example of the opera work of the composer). Thesis for the degree of "Master". Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko. Lviv.
- Makarova, A. L. (2017a). Tchaikovsky: author. dis. for Cand. of Art History. Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky. Ekaterinburg.
- Makarova, A. L. (2017b). Tchaikovsky: dis. for Cand. of Art History: 17.00.02 / Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky. Ekaterinburg.
- Pribegina, G. A. (1983). *Peter Ilyich Tchaikovsky*. Moscow: Music.
- Schmemann, A. prot., (1996). *Introduction to Liturgical Theology*. Moscow: Krutitskoe Patriarchal Compound.
- Sitarskaya, Y. (2006). Religious and ethical issues and stylistic processes in Russian opera in the last third of the XIX - early XX centuries: M. Musorgsky, M. Rimsky-Korsakov: dis. for Candidate of Art Studies. 17.00.01 / National Music Academy named after P. I. Tchaikovsky. Kiev.
- Tchaikovsky, P. I. (1987). *Iolanta*: lyric opera in one act, libretto by M. Tchaikovsky based on the drama by H. Hertz "The Daughter of King Rene". Arranged for singing and piano by S. Taneyev. Moscow: Music.
- Tchaikovsky, P. I. (1979). "The Maid of Orleans" Opera in 4 acts, 6 scenes. Libretto by P. Tchaikovsky after F. Schiller - V. Zhukovsky, J. Barbier and O. Merimee. Clavier. Leningrad: Music, Leningrad branch.
- Tchaikovsky, P. I. (1879). Correspondence with von N. F. von Meck., part 2. Letter 184. <http://www.tchaikov.ru/1879-184.html>
- Tchaikovsky, P. I. - N. F. von Meck (2007). Correspondence, 1876-1890. In 4 volumes. Chelyabinsk: MPI, T. 1. 1876-1877.
- Tchaikovsky, P. I. - N. F. von Meck (2010). Correspondence, 1876-1890. In 4 volumes. Chelyabinsk: MPI, T. 3. 1879-1881.
- Tchaikovsky, P. *The Queen of Spades*. Opera in 3 acts and 7 scenes. Libretto by M. Tchaikovsky. *Orchestral score (in 16)*. Moscow: P. Yurgenson's music printing.
- Tchaikovsky, P. (1940). *Cherevichki*: comic-fantastic opera in 4 acts (8 scenes). Libretto by Y. Polonsky. Clavier. Moscow - Leningrad: State Musical

Publishing House.

Trubetskoy, E. I. (2011). The sense of life. Moscow: Institute of Russian Civilization.

Varavkina-Tarasova, N. (2018). Aria of Joanna d'Ark No. 7 from the opera "The Maid of Orleans" by P. Tchaikovsky: spiritual symbolism of the canon of repentance during the "probation under the sign". Problems of interaction, education, pedagogy and theory and practice. Cognitive music knowledge: collection of scientific articles of KhNUM named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv: KhNUM named after I. P. Kotlyarevsky.

Zakharova O. (1990). Tchaikovsky reads the Bible. Cultural-historical journal Our legacy. № 2. Moscow.

Azerbaycan folklor türlerinden olan “meyhana”nin diğer halkların müzik türleriyle benzer yönleri

Prof. Dr. Aytac Rehimova*

*Sorumlu Yazar, Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, Müzik Tarihi ve Teorisi Bölümü, Bakü/Azerbaycan orcid.org/0000-0003-1804-5701, e-Mail:aytachrahimova@gmail.com

DOI 10.12975/rastmd.2021929 Submitted October 14, 2021 Accepted December 10, 2021

Özet

Azerbaycan folklorünün en eski, kendine özgü ve her zaman tartışmalara açık olan türlerinden biri meyhanadır. Bir çok kaynaklarda meyhana, mey - içki, şarap, hana (hane) ise yer, mekan, ev anlamına gelmektedir. Meyhana - doğaçlama bir şekilde söylenen müzikal - şiirsel türdür. O, vurmali çalgıların eşliğiyle söylenerek bir nevi resitatif emprovizasyon özelliği taşıyor. Meyhana türünün edebi metnini ise aruz vezninin bahirleri oluşturmaktadır. Meyhanayı, genellikle iki veya daha fazla şair - icracı doğaçlama şeklinde söyler ki, bu da aşıklık geleneğinden ortaya çıkan değişmeyi (atışmayı) hatırlatmaktadır. Meyhana ile zahiren benzeyen ve bazı özelliklerine göre onu hatırlatan türler diğer halkların da kültürlerinde mevcuttur. Bunlardan en çok benzeyenleri Rus kültüründeki çastuşkalar ve Amerikan müzik kültüründeki rap'tir. Bu çalışmada Azerbaycan'ın meyhana müzik türünün özellikleri incelenerek onun ismi geçen halkların (Rus ve Amerikan) müzik kültürlerinde benzer müzik türleriyle ortak ve farklı yönleri araştırılacaktır.

Anahtar Kelimeler

meyhana, rap, çastuşka

Giriş

Azerbaycan folklorünün en eski, kendine özgü ve her zaman tartışmalara açık olan türlerinden biri meyhanadır. Bir çok kaynaklarda meyhana, mey - içki, şarap, hana (hane) ise yer, mekan, ev anlamına gelmektedir (Rahimova,2002). Meyhana - doğaçlama bir şekilde söylenen müzikal - şiirsel türdür. O, vurmali çalgıların eşliğiyle söylenerek bir nevi resitatif emprovizasyon özelliği taşıyor. Meyhanayı, genellikle iki veya daha fazla şair - icracı doğaçlama şeklinde söyler ki, bu da aşıklık geleneğinden ortaya çıkan değişmeyi (atışmayı) hatırlatmaktadır.

Meyhananın icrası küçük doğaçlama

kuplelerin üzerinde kurulur. Tabi ki, bu şiir - kuplelerin hepsi yüksek profesyonel seviyede eserler değildir. Bu sanat türünün önemli gayesi, zamanın çatışmalarını ifşa etmek, onları sarkazmatik yaklaşımla ortaya çıkarması. Bu nedenle de meyhana türüne bakış açısı da değişik olmuş ve tarih boyu bu sanat türü yasaklanmıştır. Bunun sonucunda da meyhana son zamanlara kadar ne edebiyatşinaslık ne de müzikolojide bilimsel açıdan yeterince araştırılmamıştır.

Meyhananın formu, kuruluşu, icra tarzı ve tematik bütünlüğüne baktığımızda onun halk edebiyatından geldiği şüphe doğurmamaktadır. Çünkü meyhana menşei itibariyle halk oyunları, meydan

oyunları, bulmacalar, karavellilerle ilintilidir.

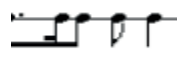
20. yy içerisinde meyhana üç gelişim aşamasından geçmiştir. Bu aşamalar Azerbaycan halkının hayatında son derece zor ve olaylarla dolu olan dönemlerdi. 1920 yılı, Nisan devriminden sonraki dönemde yeni idolojinin yaygınlaşması için meyhanaya geniş meydan verildi. Meyhana, o dönemde oluşturulmuş “Tengid - tebliğ” tiyatrosunun repertuarında ve genel olarak edebiyatta, sahne eserlerinde geniş yer aldı.

1941 - 1945 yılları, 2. dünya savaşın döneminde de meyhana halkının sırdaşına çevrilir, ona kol kanat geriyor, umudunu, inancını artırır. Azerbaycan’ın tanınmış meyhana ustası Aliğa Vahid’in faşistleri ifşa eden meyhanaları Azerbaycan askerinin zafer azmini yükseltmekteydi.

Geçtiğimiz asrın 90’lı yıllarından başlayarak meyhana üçüncü gelişim aşamasına adım attı. Fakat Azerbaycan’ın bağımsızlık yoluna adım attığı bir zamanda meyhana türünün kalitesi yeni aşamaya geçiş yapar. Televizyon programlarında meyhana yarışmaları yapılır, ustad meyhanaçılar şenliklere davet edilir, meyhana külliyeleri yayımlanır ve böylece meyhana araştırmacıların da dikkatini çekmeye başlar.

Meyhana türünün edebi esasını aruz vezninin bahirleri oluşturmaktadır. Ama buna rağmen bu türün metrik temelini eşliktteki vurmali çalgıların icra ettikleri ostinato ritmik yapı ortaya koyar. Bu ritmik

1 Karavelli (Qaravelli) - masallar başlarken söylenen ve nazm şeklinde olan küçük giriş mukaddimidir. Karavelli genellikle masalın genel içeriğini aksettirmez, sadece dinleyicilerin dikkatini çekmek için onlara ilgi çekmek maksadıyla söylenilir.

kuruluşun şekli şöyledir: $\frac{6}{8}$ . Bu nedenle meyhana türünün ritmik yapısının metrik değil metrikleştirilmiş olarak kabul etmek daha uygun olmaktadır (Babayev,2000).

Meyhana ile zahiren de olsa benzeyen ve bazı özelliklerine göre onu hatırlatan türler diğer halkların da kültürlerinde mevcuttur. Bunlardan çok benzeyenleri Rus kültüründeki çastuşkalar ve Amerikan müzik kültüründeki rap’tir.

Bu çalışmada Azerbaycan’ın meyhana müzik türünün özellikleri incelenerek onun ismi geçen halkların (Rus ve Amerikan) müzik kültürlerinde benzer müzik türleriyle ortak ve farklı yönleri araştırılacaktır.

Yöntem

Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış, doküman analizi, yazılı belgelerin içeriği titizlikle ve sistematik olarak analiz edilerek incelenmiştir. Doküman analizi, basılı ve elektronik materyaller olmak üzere tüm belgeleri incelemek ve değerlendirmek için kullanılan sistemli bir yöntemdir.

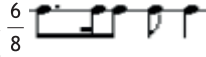
Bulgular ve Yorum

Azerbaycan meyhanasının genel özellikleri

Meyhananın klasik değişmesi (atışması) birkaç aşamadan oluşmaktadır. Önce meyhanacı diğerine hitap ederek onu yarışa davet eder. İkinci aşamada değişmeciler “harbe zorba” (darbe zorba) aşamasına geçerler. Bu aşamada yarışmacı şairler kendi bilgi ve becerilerini ortaya koyarak birikimlerini sergilerler. Sonraki aşamada şairler kendi maharetlerini edebi türün özelliklerinde göstermeye çalışırlar.

Sonuncu aşamayı ise yarışmanın zirvesi olarak nitelendirebiliriz. Bu aşama soru cevap şeklinde geçerek yarışmacıların edebi zevklerini ve profesyonelliklerini ortaya koyar.

Meyhana türünün köklerinin sufi

dervişlerin şiirlerinden geldiği düşünülmektedir. Bu fikri kabul edersek, Azerbaycan müziğinin en popüler ritmik figürü olan ($\frac{6}{8}$ ) kuruluşun meyhanadan geldiği sonucuna varabiliriz.



A-na qel - bi ay - na ki - mi te - miz - di, ay - dın bir se - ma - dı, ma - vi
de - niz - di a - dın şa - raf - lı - dır, xə - rin ə - ziz - dir, ə - ziz meh - ri, ba - nım ol - mu -
san a - na Can - dan ə - ziz ca - nım ol - mu - san, a - na

Nota 1. Ana. (Meyxanalar, 1993)

Meyhana türünün kuruluşunu araştırdığımızda onun aşağıdaki çeşitleri oratay çıkmıştır:

1. Kafiyeli meyhanalar;
2. Redifli meyhanalar;
3. Beyit meyhanalar;
4. Kafiyesiz meyhanalar, bediheler (Rahimova, 2002).

Müziğe, özellikle de şarkı türüne en yakın olan meyhana türü - kafiyeli

meyhanadır. Kafiyeli meyhanaların kuple formu şarkılara benzerliği dikkat çekmektedir. Fakat şarkılardan farklı olarak, meyhanalar nakarat kısmından başlar (yani kafiyeden).

Sabir'in sağlığında bilmediler kıymetin
Babi diye cemaet saklamadı hörmetin
O kesler ki, Sabir'e yağdırdı lanetin
İndi okur namine rahmet öleden sonra
Biz eyliyek şaire hörmət öleden sonra

Redifli meyhanalar, formuna göre kuple - varyasyon kuruluşlu şarkılara benzemektedir. Rediflerin kafiyelerden daha kısa olmasına rağmen, meyhanalardaki repriz özelliği değişiktir.

Sevimli sevgilim sevdalı dilber,
Eşgimin gövher, celali dilber.
Vüsalın gelbimi seyyad eyledi,
Dağların en güzel maralı dilber.

Beyit meyhanalar, isminden de belli olduğu gibi, kendi arasında kafiyelenen iki mısralı beyitlerden oluşmaktadır.

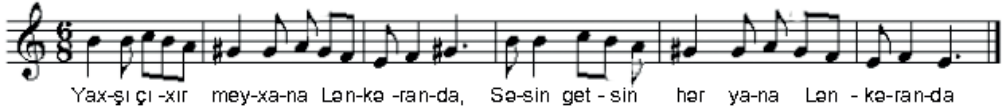
Ah neçe illerdir yalan görmüşem,

Varımı yokumu talan görmüşem.
Bu gündən sabaha guman olmayır,
Yeyib içen adam yaman olmayır.

Kafiyesiz meyhanalar ise genellikle diğer meyhana örneklerinden farklıdır. Onlar daha özgür kuruluşa sahipler.

Ne heşir salıpsan oğlan
Bir arğ konfetden ötrü,
Derdimi hürkütme yoksa
Etli yağlı dert görersen
Canıma sinmir vur öldür
Ruzumu yad gönderirse,
Dosta gurban dost ocagdan
Bir gırığ od gönderirse

Qafiye



Bənd



Nota 2. Lenkeranda. Nota yazısı Rahimova, 2002.

Meyhana türünün 3. önemli şartlarından biri, onun deklamasyon kuralıdır. Meyhanayı deklamasyon ederken, icracı şiirsel metnin müzik ritmine uymak zorundadır. Bu zaman meyhana hece vezninde yazılmış şiirlerden uzaklaşarak aruz vezni formuna yaklaşır. Fakat aruz formunun önemli şartı olan bahirleri oluşturan tef'ilelerin dakik tekrarı olduğu için müzik ritmi burada da şiir formunun kurallarına uyma imkanı

vermez. Müzik ritminin ostinato olması, şiir metninde kelimelerin küçülmesine veya büyümesine getirir. Bu tür ritmik çeşitlilik meyhana türünün müzik türü olması fikrini ispatlıyor. Özellikle ostinato ritmik eşliğin mevcut olması, meyhana türünün Azerbaycan'ın geleneksel musikisinin bir çok türüyle; halk mahnıları (türkülleri), oyunları, aşık havaları, reng, tesnif vs. ile aynı sraya koyma imkanı sağlamaktadır.

Rus Çastuşkalarının meyhana ile benzer yönleri

Çastuşka - Rus halkının müziksel edebi türüdür. Kelimenin kökü olan “çasto” Rusca - sıklıkla anlamına gelmektedir. Bu tür, şiirsel açıdan mizah ve alaycı, müziksel açıdan ise ritmi ve özlülüğü ile dikkat çekmektedir. Genellikle dörtlü mısralardan oluşan şiirsel çastuşkaların sözleri, müzikten daha üst seviyededir. Bunun nedeni, müziğin ritmik olarak şiire bağlılığı ve basit kuruluştaki olması ile açıklanmaktadır.

Мы частушек много знаем
И хороших, и плохих.
Интересно тем послушать,



Nota 3. Rus çastuşkası. Nota yazısı Rahimova, 2020.

Çastuşkaların müziği resitatif, armonik alt yapısı ise çok basit kuruluştadır. Çastuşkaları icra eden Rus halk çalgıları genellikle gusli, balalayka ve treşyotkadır.

Araştırmacıların fikrinde çastuşkalar köylü gençler tarafından halk bayramları zamanı ortaya çıkmıştır. Çastuşkaların içeriği neşeli, şakacı olduğundan bestelendiği mod genellikle majordür. Bu nedenle de çastuşkaların icra ederken halk, oyunla müziğe eşlik eder.

Meyhanada olduğu gibi bu türde de genellikle yaşanmış olaylar aksedilmektedir. Bu tür çastuşkalar emprovize olarak ortaya çıkar.

Кто не знает никаких.

Эх, подружка дорогая,
Про нас знает весь народ.
Без тебя никто не спляшет,
Без меня – не запоет.

(Biz çastuşkaların iyisini de kötüsünü de çok iyi biliyoruz, ama bilmeyenlere ise dinlemek ilginç olur.

Ey güzel arkadaşım bizi bütün halk tanıyor,
Sensiz kimse dans etmez, bensiz kimse şarkı söylemez
Tercüme: Aytac Rahimova)

Çastuşkaların aynen meyhanada olduğu gibi atışma formu da mevcuttur. Yani iki şarkıcı veya koro (çastuşkalar koro olarak da okunmaktadır) sırayla mizah ve alaycı şekilde atışarak bir nevi sözlü duello yapıyor. Bu da çastuşkaların meyhana ve rap türleriyle ortak özellikleridir.

Fakat Rus çastuşkaların meyhanayla ortak yönleri olsa da ona rap kadar benzer değildir. Çünkü çastuşkalar meyhanayla form ve kuruluşuna göre değil, sadece tür özelliklerine göre benzerlik oluşturmaktadır.

Amerikan rapı ve meyhana

Amerikan rapı geniş kompozisyon özelliklerine, metroritmik, faktür, karakter ve en önemlisi de ostinato ritmli eşliğine göre, günümüz Azerbaycan pop müziğine hızlı bir şekilde dahil olmuştur. Bunun nedeni de dış görünümüne göre ona çok benzeyen meyhananın önemi ve etkisidir.

Amerika müzikoloğları rapın oluşumunu 20. yüzyılın 70’li yılların oratalarına doğru değerlendirmekteler. Rap müzik türü hip hop kültürünün bir koludur.

Hip hop kültürü ABD’de 1970 yıllarında “sokak kültürü” olarak oluşmuş, daha sonra ise dünyanın bir çok ülkelerine subkültür formunda yayılmıştır. Buraya 4 sanat kolu - break dans, rap, graffiti ve djing ait olmaktadır. Hip hop, ABD’nin büyük kentlerinin fakir kasabalarında ortaya çıkmıştır. Bu nedenle de bazı etnik grupların kültür çizgilerini içinde barındırmaktadır. (Lukov, 2005)

Hip hop kültürünün önemli türlerinden biri de graffiti resimleridir. Graffiti 1972 yılında Yunan - Amerikan asıllı gencin New York metrosunun tüm yolu boyunca çizdiği “Taki 183” (onun ismi ve oturduğu sokağın numarası) resmiyle başlıyor. Daha sonra bu gelenek diğer şehirlere taşınarak, gençlerin isimleriyle sınırlanmadan yerlerini rap ustalarının primitif resimlerine - graffiti’lere bırakıyor. Daha sonra ise ABD’nin ve Japonya’nın sanat galericileri graffitileri büyük salonlarda sergilemeye başlar (<https://www.britannica.com/art/hip-hop>).

Hip hop kültürünün oluşmasında yeni nesil müzik teknolojilerinin de önemi büyüktür. Öncelikle vinil plakların ortaya çıkması ve onların Dj’ler tarafından

kullanılması buna örnek olmaktadır.

Rap, ritmik resitatif olarak, müziğin ritmik eşliğinde icra edilmektedir. Rap New York’un yoksul tabakanın, Afrika ve Latin Amerika’lıların sıklıkla oturduğu Bronx’da ortaya çıkan müzik türüdür. Rap karakter içeriğine göre itiraz dolu, devre ve sosyal problemlere eleştirel yaklaşan bir müzik türüdür. Bunun sebebi de rap icracılarının kentin, herhangi bir azınlık kümesince kendiliğinden yerleşilen kesiminden, yani getto ailelerinden çıkmasıdır. Onlar yoksulluk, cinayet, ayrımcılık gibi kavramlarla çok erken yaşta tanıştığı için söyledikleri rap şarkıları da kaba, agresif dilde ve kışkırtıcı tonda olmaktadır.

Rapın oluşumunu araştırmacılar Clive Campbell (1955), yada bilinen sahne adıyla DJ Kool Herc’in Bronx, New York’ta 1520 Sedwick Bulvarı’nda, 11 Ağustos 1973 yılında düzenlediği partiyle bağlamaktadırlar. DJ Kool Herc dans zamanı mikrofonu açarak dans eden insanlarla konuşmaya başlıyor. Bu konuşmalar ilk önce moral verici çığırıklardan daha sonra şiirsel monologlara geçti.

İlk ünlü hip hop DJ’leri ve rapçilerin icrası kulüplerde, sokak danslarında oluşarak daha sonrasında kayıtlara geçirilmiştir. Rapın icrası ilk başlarda yasak olsa da zaman geçtikçe müzik endüstrisinin geliri bir bölümünü oluşturdu. Bu anlamda rap sanatının gelişimi meyhanaya benzemektedir.

Bir zamanlar düğünlerde, köy meclislerinden kenara çıkamayan meyhana bu gün müzik endüstrisinin önde giden türlerinden biri haline çevrildi. Günümüzde meyhana ustalarının

klipleri çekilir, rapçilerin CD kayıtları yapılır, televizyonlarda, kentin en büyük sahnelerinde, stadyumlarda meyhana meslisleri, hatta meyhanacılarla rapçilerin sanat duelloları da yapılır. Tabii ki, her iki türün içeriğinin ilkin halini müzik endüstrisi başka bir şekilde getirir.

Meydana geldiği zamandan 20 - 30 yıl süre zarfında hip hop kültürü New York'un sınırlarından hayli kenara çıkarak önemli ve etkili bir kültür akımına çevrildi. Hip hop insanların müzik tarzını, danslarını ve hatta giyim tarzlarını bile etkileyebilmiştir.

1989 - 1990 yıllarda Los Angeles'de rap müzikçilerinin plaklarını ve CD'lerini yayınlayan bir çok ticaret şirketleri ortaya çıkar. Bunlardan Eazy Es Ruthless Records, Ice-T Rhyme Syndicate South and Suge Knight's Death Row Records ve ünlü icracılardan Cash Money, Jazzy Jeff, Fresh Prince, Sir Mixalot, DMX, Snoop Dogg, Queen Latifah'ın isimlerini söyleyebiliriz.

90'lı yıllarda rap sanatı California'da, Texas'ta, Missouri, Chicago'da yaygınlaşmıştı. Aynı dönemde devlet daireleri ve polis bazı rapçilerin repertuarında ahlaki açıdan hoş olmayan sözlerin ve uygunsuz hareketlerin varlığı ile mücadeleye başlıyor. Bu durum rapin daha da popülerleşmesine sebep oluyor.

Tahmini olarak aynı dönemlerde de Azerbaycan'da rap yayılmaya başlıyor. Bu zamanlar meyhana da artık bağımsız Azerbaycan'da, yani 20. yy içerisinde üçüncü diriliş dönemini yaşıyordu. Meyhana türü, şiir metinlerinin konularının çoğu zaman siyasi, ifşa edici ve alaycı olduğundan dolayı zaman zaman yasaklamalara maruz kalmıştır.

Hatta günümüzde de bu türü kabul etmeyen Azerbaycan araştırmacıları bile az değil.

2001 yılında Azerbaycan'ın televizyon programlarında yer alan meyhana "De gelsin" ve buna benzer diğer programlarda da yer almaya başlıyor. Bu tür programlarda yarışmaları meyhana ustalarından oluşan jüri yönetiyordu. Düğünlerden ve mahalle yarışlarından farklı olarak televizyon programlarında yapılan yarışmalar birkaç aşamalı olmaktadır. Yarışmacılar anında yapılan spontane şiirlerle müziğe eşlik ederek final turuna kadar aşama aşama geliyorlardı. Her aşamada iki yarışmacı deyişerek en sonunda kazanan ilan ediliyordu.

Genel olarak meyhana yarışları 3 turdan oluşmaktadır. İlk turda yarışmacılar kendi kafiyeleri üzerinde şiir okur, bir nevi "ödev", yani daha önceden hazırlanmış şiirlerini söylüyorlar. İkinci turda yarışmacılar birbirinin kafiyesini tutup meyhana söylerler. Bu tur iki aşamadan oluşur. Önce ilk yarışmacı kendi kafiyesini söyler, ikinci yarışmacı ona ayak uydurur, daha sonra ise ikinci yarışmacının kafiyesine birinci yarışmacı değişmesini o anda söyler. Üçüncü turda ise kafiyeyi jüri belirler ve bu kafiyeye esasen yarışma başlar.

Günümüzde meyhana sadece Azerbaycan'da değil, aynı zamanda ülkeden uzaklarda da dinleyicilerin ilgisini kazanabilmiştir. Meyhananın Rus ve İngiliz dillerinde de örnekleri yayılmaya başlıyor. Tabii ki bu örnekler daha çok şou ve eğlence karakterli olduğu için bu türün ilk önemini taşımamaktadır.

Rapın Azerbaycan müziğinde ilk örnekleri

dinleyici kitlesi tarafından farklı karşılandı. Çünkü ilk örnekler Amerikan rapinin kötü taklidi ve Azərbaycan müziğinin özelliklerini dikkate almadan bu müziğe zoraki girişi idi.

Fakat zaman geçtikçe, “Deyirman” grubu, Anar Nağılbaz, Elşad Hose, Hüseyin Derya vb. gibi rapçilerin bu ilginç müzik türünün halkın müzik tarzına uydurabildiler.

Renkli epizotların sıralamasından oluşan raplarda muğamlardan, tesniflerden (muğam şubeleri arasında çalınan ara nağmeler), halk türkülerinden alıntılar, mevcut icra tarzları ve meyhanalardaki caz doğaçlamaları, rapın Azərbaycan’daki gelişim aşamalarını oluşturmaktaydı. En önemlisi ise rap büyük hacimli kompozisyon kuruluşu gibi Azərbaycan’ın müzik kültürüne dahil olabildiği.

Meyhanayı rap ile birleştiren unsurlardan biri de onların icra tarzlarıdır. Deklamasyon şeklinde olma icra tarzı hem rapta hem de meyhana türünde mevcuttur. Örneğin, rapin - rap battle diye bir tarzı raplararası bir deklamasyondur. Bu tür atışmalarda en deneşimli, teknik açıdan hızlı ve zeki olanlar kazanır.

Meyhanaya yakın olan rap battle örneği “freestyle” adlanan, emprovize, ritmik kafiyelenen satırlardan oluşmaktadır. Freestyle afroamerikan söz oyunu olan “dozens”ten ortaya çıkmaktadır. Dozens - söz oyununda oyuncular sırayla birbirine “keskin” tavırlarla alay ederler. Bu oyun iki dost arasında olduğu gibi, iki düşman arasında da yapılabilir.

Rap battle ile dozens oyununun kuralları aslında aynıdır. Bu oyunda da oyuncular

birbirleriyle alay ederek seyircinin övgüsünü kazanmaya çalışırlar. Battlar önceden ilan edilmiş kurallarla yapılan, resmi (belirli sayıda kıtalarla veya önceden belirlenmiş zaman dahilinde) veya kuralsız şekilde (burada iki oyuncu sırayla atışır) geçirilmektedir. Kuralsız battlardan farklı olarak resmi yapılan battlarda kazanan belirlenir. Hatta kuralsız battlarda bile kazananı izleyici alkışı belirlemektedir.

Rap battlar ABD’nin doğu sahillerinden 1980 yıllarında ortaya çıkmıştır. 1980 yılında New Music Seminar isimli festivalde ünlü rapçiler battlarla bu festivale katılır. Battların ilk örneği 1982 yılının Aralık ayında Kool Moe Dee ve Busy Bee Starski arasında yapılmıştır.

90’lı yılların sonu 2000’li yıllarda freestylle tv ve show programlarına geçerek popülerlik kazanmaya başlıyordu. Bu programlardaki kazananlar jüri tarafından seçilerek güzel ödüllerle ödüllendiriliyor. Bu rap battlar artık kendisini ispat etmiş kurallarla birkaç aşamadan oluşur. İlk iki tur yarışmacıların seçim aşamasını oluşturur. Bu turlarda yarışmacılar kendi maharetini, becerilerini göstermektedirler. Seçim sonucunda en iyileri jüri tarafından belirlenir ve yarışmacılar yarışmayı çift olarak devam edirlenir. Her çiftten biri jüriden daha fazla puan toplayarak öne çıkar ve sonunda yarışmanın kazananı olarak ilan edilir.

Televizyon kanallarında gösterilen Flight Club en erken battl ligi olmaktadır. Onu MTV2 kanalında 2006 yılında yayınladıktan sonra bu programın yarışmacılarından Arsonal, Jin ve Hollow battl rapin efsanelerine çevrildiler (<https://outstyle.org/article/ryep-battl-istoriya-razvitie-luchshie-battly>).

Günümüzde en bilinen rap battl yarışmaları King of the Dot (Kanada), Don't Flop (Büyük Britanya), Ultimate Rap League (ABD), Grind Time Now (ABD), Flip Top (Filipinler), Versus Battle (Rusya) ve Kelle - Kelleye (Azerbaycan) organizasyonlarıdır. Sonuncusunda jüri arasında sıklık meyhana ustaları da yer almaktadır. Bunun nedeni de her iki müzik türünün benzerliğindedir.

Sonuç

Böylece meyhana atışmalarıyla rap batllarının çok sayıda ortak noktası olduğunu görebiliriz. Azerbaycan'ın müzik kültüründe rapı halk müziği sanatıyla bağlayan tek unsur meyhana değil. Aşık sanatında yer alan "cığa"lar, tecnisler, muhammesler vb. şiirlerin kıtaları arasında okunan bayatı veya mısralardaki hecelerinde sayısında da bu benzerliği bulabiliriz. Rap da cığa gibi şarkıların mısraları arasında epizot şeklinde dahil edilerek metroritmik ve entonasyon renkliliği oluşturmaktadır. Rapta olan kelime oyunları, fikir incelikleri ise halk ve edebiyatı örneklerinde yeterince mevcuttur.

Sonuç olarak, hem meyhana hem de rap halk edebiyatıyla her zaman iç içe olarak toplumdaki siyasi olayların sözcüsüne çevrilerek, halklarının vazgeçilmez haline gelebilmiştir. Bu nedenle de bu müzik türleri halkın sanatı olarak daima yaşayacak ve gelişecektir.

Yazar Biyografisi



Prof. Dr. Aytac Elhankızı Rehimova

Prof. Dr. Aytac Elhankızı Rehimova 1993-1997 yılları arasında Bakü Müzik Akademisinin Müzik Tarihi ve Teorisi Fakültesinde Lisansını tamamlamıştır. 1997-1999 yılları arasında Bakü Müzik Akademisi'nden onur derecesiyle mezun oldu, önce Lisans, sonra Yüksek Lisans, 1999 yılında Bakü Müzik Akademisi Müzik Tarihi Fakültesi'nde Öğretmen Görevlisi olarak çalışmıştır. 2000 yılında Bakü Müzik Akademisi Müzik Teorisi Fakültesi'nde çalışmaya başlamıştır. Solfej, Müzik teorisi, Armoni, Müzik formları vb. dersleri yürütmüştür. 2003 yılında “Azerbaycan Musikisinde Meykhana Janrı” isimli doktora çalışmasını bitirmiştir. 2004-2007 döneminde aynı bölümden Doçentlik unvanını almıştır. Akademik konularla ilgili ulusal ve uluslararası yayınları bulunan Aytac Rehimova “Azerbaycan Halk Musikisi Bedii Kültür Kontekstinde”, “Azerbaycan Musikisinde Meyhana Janrı” isimli kitabların sahibidir. 2015 yılında ABD'de yayınlanan “Muğham” isimli makalesi “Bloomsbury Encyclopedia Of Popular Music Of The World” - Ansiklopedisinde yer almıştır. 2008-2015 yılları arasında “Şifahi eneneli Azerbaycan Musikisinin Bedii Alakaları” isimli ikinci Doktora tezini bitirmiş ve Azerbaycan Attestasiya Komisyonu (AAK) tarafından Bilimler Doktoru unvanını almıştır. 2016 yılında Bakü Müzik Akademisinin Profesör unvanını almıştır. Onun yetiştirdiği yüksek lisans ve doktora öğrencileri Azerbaycan'ı uluslararası arenada onurla temsil etmektedir. Halen Bakü Müzik Akademisinin Profesörü olarak Akademik çalışmalarını devam ettirmektedir.

Kaynakça

Rehimova A. Azərbaycan musiqisində meyxana janrı. Bakı, Nurlan, 2002.

Babayev E.E. Enenevi musiqimiz. Müşahideler ve mülahizeler. Bakı, Elm, 2000.

Meyxanalar. Bakı, Yazıçı, 1993.

Memmedov T. Aşıq seneti. Bakı, Şur, 2002.

Süleyman Şenel. Meyxana. Qobustan jurnalı, № 1, 2001

Herodot. Tarix (doqquz kitabda). I hisse. Bakı, Azərneşr, 1998.

Луков В.А. Хип-хоп культура. №1 Энциклопедия гуманитарных наук - 2005,

The similar aspects of “meyhana”, one of the folklore genres of Azerbaijan, with the music genres of other nations.

Extended Abstract

One of the oldest, unique and always controversial genres of Azerbaijani folklore is meyhana. In many sources, meyhana means mey - drink, wine, and hana (house) means place, place, house (Rehimova A. - 2002). The tavern is an impromptu musical - poetic genre. It is a kind of recitative improvisation, sung with the accompaniment of percussion instruments. The literary text of the tavern type is the bahirs of the aruz meter.

Generally, two or more poet-performers improvise the tavern, which reminds of the change (arguing) that emerged from the minstrel tradition.

Types that resemble tavern, albeit outwardly, and remind it according to some characteristics, are also present in the cultures of other peoples. The most similar ones are the chastushkas in Russian culture and rap in American music culture.

In this study, the characteristics of the meyhana music genre of Azerbaijan will be examined and its similarities with the musical cultures of other peoples will be investigated.

Chastushka - musical literary genre of the Russian people. The root of the word “chasto” means often in Russian. This genre draws attention with its humor and sarcasm from a poetic point of view, and its rhythm and conciseness from a musical point of view. The lyrics of the poetic chastushkas, which usually consist of quartets, are at a higher level than the music.

As in the tavern, the events that took place are often reflected in this genre. Such chastuşka emerge as improvisation.

Just like in the tavern, the chastushkas also have a throwing form. In other words, two singers or choirs (chastushkas are also read as choirs) are having a kind of verbal duel, bickering in a humorous and sarcastic way. This is the common feature of chastushkas with tavern and rap genres.

However, although Russian chastushkas have some things in common with tavern, they are not as similar as rap. Because chastushkas are similar to taverns only according to their type characteristics, not according to their form and establishment. One of the elements that combines tavern with rap is their performance style. The style of performance, which is in the form of declaration, is available in both rap and meyhana types.

As a result, both tavern and rap have always been intertwined with folk literature and have become indispensable for their people by being turned into the spokesperson of political events in the society. For this reason, these types of music will always live and develop as the art of the people.

Keywords

meyhana, rap, chastushka.

Improvisation as a factor of compository and performance interpretation of modern instrumental music (on the example of “Solo-Solissimo” for violin by K. Tsepkolenko)

Kira Maidenberg-Todorova*

Olena Khoroshavina**

Inna Hodina***

Olga Voronovskaya****

*Corresponding author, Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, 63, Novoselskogo Str., 65000, Odessa, Ukraine, <http://orcid.org/0000-0002-2384-6426>, e-Mail: kiraskorp@gmail.com

**Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, 63, Novoselskogo Str., 65000, Odessa, Ukraine, orcid.org/0000-0001-9792-0134, e-Mail: elkhguitar@ukr.net

***Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, 63, Novoselskogo Str., 65000, Odessa, Ukraine, orcid.org/0000-0002-8660-1928, e-Mail: innavaltornochki@ukr.net

****South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky, 26, Staroportofrankivska Str., 65000, Odessa, Ukraine, <https://orcid.org/0000-0001-7181-9662>, e-Mail: o_voron@ukr.net

DOI 10.12975/rastmd.20219210 Submitted October 21, 2021 Accepted December 12, 2021

Abstract

The purpose of the work is to study the mechanisms of formation of the composer's language on the example of modern instrumental music and to determine the relationship between the composer's plan and the interpretive-performing view of the author's text. Interpretive-performing and comparative analytical approaches in combination with the source method allow identifying the ratio of stable and mobile elements of the author's work, as well as distinguishing between composer's and performer's interpretation of the work. The scientific novelty of the work is the comparative analysis of K. Tsepkolenko's work "Solo-Solissimo №1" for solo violin, as well as the performance versions of this work considered for the first time in the text of the work. The considered performance versions represent two different interpretive approaches to the analyzed work. In Karmella Tsepkolenko's "Solo Solissimo" by Peter Shepard Skaverd, the figure of the performer is felt more than the personality of the composer. This attitude is formed through the free handling of the text in those segments where it is not provided by the author, as well as through the use of their own intonation material at the time of improvisation. Dan Auerbach and Myroslava Kotorovych set the task to convey the author's model of the text, using the composer's intonation material in the improvisational fragment. Thus, improvisation in the considered work is an integral part of the compositional and performing sphere of musical expression. It is thanks to the performer's improvisational skill that the work is filled with content, its genre and style identification - from lyrical and philosophical color to dramatic and expressive sphere. The performance of "Solo-solissimo" requires great skill from the violinist, not only technical virtuosity, but also mental, that is required by the author's compositional concept, which is the program basis of the composition. We believe that the intention of this work is, above all, to represent the stylistic competencies of the performer as an unleashed actor-improviser.

Keywords

improvisation, performing interpretation, composer's interpretation, interpretive approach, modern instrumental music

Introduction

Modern composer's thinking is characterized by the tendency of "the desire for a clear logical organization of musical space, the rationalization of the creative process, which ultimately determines the dramatic design and expressiveness of the artistic whole. Music at all times creates a special language of communication that knows no equal in openness and breadth of meaningful ingredients, at the same time, the most accurate in terms of psychological processes. The principles of this language are the principles of musical structuring of meaningful reality and giving them a symbolic meaning" (Zavgorodnyaya, 2013, p. 32).

On the other hand, composers try to move away from stable, traditional-canonical forms, looking not only for new forms of embodiment of creative ideas and new sonorous sonorities, but also new ways of expression, the formation of their own musical thinking. Such a creative field for creating new searches and moving away from any constancy has become improvisation, which exists in different stylistic dimensions, or rather in the interstitial space.

This is the result of a long process of accumulation of meanings of musical language. "The essence of change from one era to another is rooted in the renewal of the subject of music under the influence of new content. Due to this, the direction of evolution is explained, first of all, as a historically regular upward movement along the line from simpler to more complex, i.e., as an increase in the complexity and differentiation of spiritual acts," said Yu. Kholopov (1982).

Namely due to evolutionary development, there is the enrichment of musical language, symbolic expressiveness of musical thinking, which comes to more complex forms, especially in the 21st century, and radically changes not only the way of musical thinking (which, at present, is manifested more in composers and performers, rather than in the listeners), but also the means of organizing the product of such thinking.

Avant-garde composers tried in every way to expand the chronotopic principles of musical composition and give performers maximum interpretive freedom, turn an established work into an independent musical matter, make it a living organism that exists outside the composer's will and self-regulates depending on who touches it.

These processes were laid down in the second half of the 20th - first decade of the 21st century, when the ratio of stable and mobile elements of the author's musical work acquired a new meaning. An "aleatory-sonorist composition" appeared, in the framework of which a new type of musical theme was selected - "articulatory theme"; there was a rejection of the total stability of the author's text (Maidenberg-Todorova, 2013).

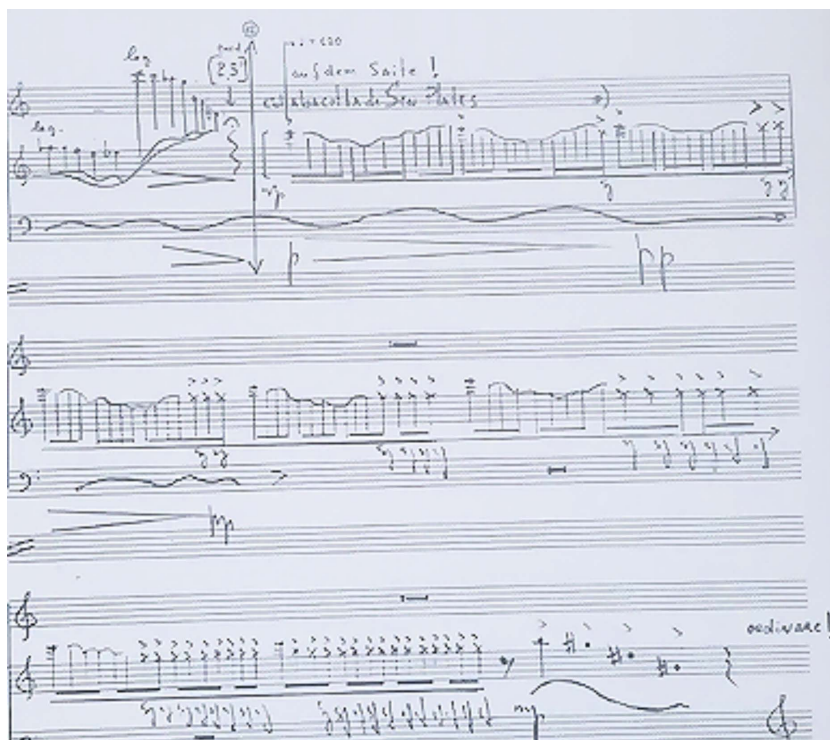


Figure 1. Karmella Tsepkenko. Duel-duo #7. Fragment

The desire to create music here and now has led to the abandonment of fixed text and the transformation of the usual musical state into a graphic composition, which can be voiced only by performing improvisation.

Therefore, the relevance of this study is to study the improvisational principles of modern instrumental music in its various different manifestations.

Problem of Study

The purpose of the work is to study the mechanisms of formation of the composer's language on the example of modern instrumental music and to determine the relationship between the composer's plan and the interpretive-performing view of the author's text.

The object of this research is

contemporary composers' creativity, new methods of implementing composers' creative ideas, and their implementation through performing embodiment.

The subject of this research is improvisation as an independent means of expression, actively used by both composers and performers-interpreters.

Research objectives:

- To analyze the structure and compositional means of expression "Solo-Solissimo" for solo violin K. Tsepkenko;
- To study different versions of the performances of this work;
- To carry out a comparative analysis of the performances of this piece and compare them with the original musical source;
- To reveal the stylistic performers' differences in the reading of this score

and to determine the attitude of the performers to the improvisational freedom provided to them by the composer;

- By the example of the analyzed interpretations and considered improvisational solutions, designate the figurative and semantic interpretative possibilities of “Solo-Solissimo” for K. Tsepkolenko’s solo violin.

Methods

Research Model

In frames of research methodology, interpretive-performing and comparative analytical approaches in combination with the source method allow identifying the ratio of stable and mobile elements of the author’s work, as well as distinguishing between composer’s and performer’s interpretation of the work.

In the study, we rely on the theory of interpretation set forth in the works of V. Demyankov, N. Myatieva, P. Riker and A. Samoilenko, which allows us to consider the musical notation text not only as an object of performing, but also

of composer’s interpretation.

Data Collection Tools-Documents

The scientific novelty of the work is the comparative analysis of K. Tsepkolenko’s work “Solo-Solissimo No.1” for solo violin, as well as the performance versions of this work considered for the first time in the text of the work.

The work, which became the basis for this study, was written by the well-known Ukrainian composer Karmella Tsepkolenko and is very often performed by violinists around the world. However, this work was still becoming an object of musicological research from the standpoint of the ratio of composer’s and performing interpretation.

The selection criterion for performing versions was various audio and video recordings of festival and concert events available to a wide audience.

Below are the details of the performing interpretations at our disposal in chronological order (Table 1).

Table 1. Performing interpretations

Artist name	Country	Date of performance / recording	Recording format
Myroslava Kotorovich	Ukraine	February 2021	Video
Dan Auerbach.	USA	2020	Video
Peter Sheppard Skaerved	Great Britain	January 2021	Audio
Myroslava Kotorovich	Ukraine	September 2021	Video

Each of these performances was analyzed in detail and compared with the author’s composer’s text. Particular attention was paid to aleatory-sonoristic episodes, that is, such fragments of the text where there is no clear rhythmic or pitch notation, and the performer must show independence in reading.

Findings and Argument

Theme 1. Features of the author’s score “Solo-Solissimo-1” K. Tsepkolenko.

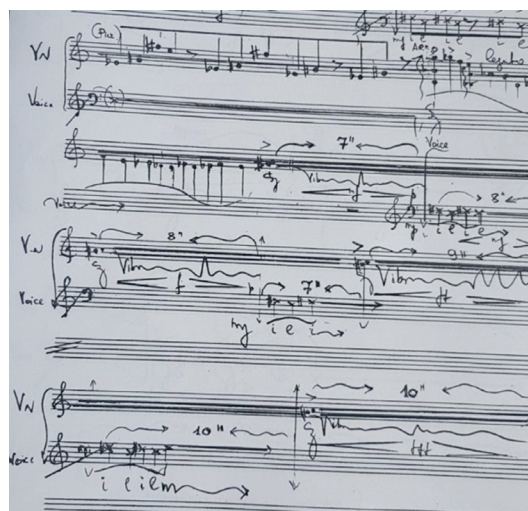
Improvisation as an independent phenomenon has always been close to

composer's work. Improvisation is an artistic act in any of its manifestations, which is aimed at the realization of an artistic idea. However, sometimes, even a very technically liberated musician is not able to play without being guided by any musical clues. According to Mikhail Saponov, the mechanism of improvisation "is based on memory, on the skill of playing with memorized traditional elements (Saponov, 1996, p. 76)." The most important principle in the play form is to combine deliberately limited by the choice of thematically equivalent elements (Saponov, 1996, p. 73). That is, the author is inclined to believe that the improvisational process is completely controlled. Michael Epstein defines improvisation as a type of creative activity that "develops between the policies of the known and the unknown, located on different sides of consciousness. Through improvisation as a meeting of two consciousnesses, two unpredictabilities are born. The specificity of improvisation is that it appears as creativity through communication (Epstein, 2008).

Alexander Serdyukov considers improvisation as one of the forms of

composition, composing music, which differs in its fundamentally creative nature - the creation of individual meaningful, figurative expression (Serdyukov, 2017). A striking example of the use of improvisation as a means of compositional expression is the work of Karmella Tsepkenko "Solo-solissimo No.1" for solo violin, which was created in 1999. This work has been repeatedly performed by many violinists: Peter Shepard Skaverd (in 1999 and 2021), A. Vlashi (2010), O. Ergieva, G. Savitskaya (2017), Dan Auerbach (2020), Myroslava Kotorovich (2021), and many others.

The composer's interpretation of the work, i.e., the score, contains almost no traditional means of notation. Instead, it has temporal marks, which are expressed in timing (how many seconds a fragment should last), in graphic inserts, which indicate advanced sound production techniques. It is unconventional that the violin part is written on two musical states, which is atypical, but necessary for the composer to convey the sound concept - the violinist not only plays in this work, but also vocalizes certain syllables and sounds, which are marked on the second additional note (Example 1).



Example 1.
K. Tsepkenko.
"Solo-solissimo"
for violin. P.5

The lack of metric and clear rhythmic instructions is compensated by the almost exact fixed intonation basis of the work. However, the existing tempo instruction at the beginning of the work “Rubato moderato” provides ample opportunities for the performer to improvise the metro-rhythmic side of the work, which makes it multivariate and meaningless.

The score is also full of verbal instructions (Example 2). In particular, the first page of the work is a prevailing mise-en-scène characteristic, an instruction for the performer, who must slowly come out without the instrument previously on the stage, move his lips, play the violin silently before playing the first physical sound.

The image shows a handwritten musical score for violin. It consists of two systems of staves. The first system has two staves with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Russian text between the staves reads: "Музыкант выходит на сцену и берёт свой, оставленный на сцене инструмент. Он спокоен и сдержан, все его движения нарочно замедлены..." Below this, an English translation states: "A musician appears on the stage and takes his instrument which was left on the stage. He is quiet and restrained. All his movements are purposely slow." The second system also has two staves with a treble clef and a key signature of one sharp. The Russian text reads: "Скрипка находится в руках у музыканта. Он начинает беззвучно двигать губами." The English translation below says: "Violin is in musician's arms. He starts to move his lips soundlessly." There are some musical notations on the staves, including a few notes and rests.

Example 2. K. Tsepkolenko. “Solo-solissimo” for violin. P.1

An important remark of this score is the instruction to improvise, using the material of the last page, but without

vocals. This fragment is the most interesting in terms of performance analysis of the work

The image shows a handwritten musical score with a complex diagram. At the top, there is a jagged line graph labeled "голос" (voice) and "губы" (lips). Below it, there are several staves with musical notation, including notes, rests, and arrows. A horizontal double-headed arrow indicates a duration of "0,5 min.". The word "Improvisation" is written in the center. At the bottom, there is a bracketed section with Russian text: "используя также материал из последнего произведения, но без голоса" (using also the material from the last piece, but without voice). Below this, an English translation reads: "To use also the musical material of the last page. but without voice." There are also some handwritten notes and symbols on the staves.

Example 3. K. Tsepkolenko. “Solo-solissimo” for violin. P.6

Therefore, for musicological and performing analysis, this section is an indicator of the interpretive approach to the author's text, as it most sharply reveals the creative potential of the violinist.

We compared the performance readings of the work by three musicians: Dan Auerbach, Myroslava Kotorovych and Peter Shepard Skaverd. The first two performances were available to us in video, and the third one - in audio recording.

Theme 2. Semantic diversity in performing version of K. Tsepkoenko piece

Myroslava Kotorovych and Dan Auerbach versions

Myroslava Kotorovych¹ pays great attention to the first page of the text - *mise-en-scène* instructions. She moves very slowly across the stage and injects an acting pause, which she breaks with loud localized exclamations. She devotes almost two minutes to the performative component of the total duration of her performance. The violinist plays the first pages of the work quite emotionally restrained and at a moderate pace. Much attention is paid to the topographic elements of the score - the so-called inaudible structures. On the third and fourth pages in the author's text, there are fast evenly recorded passages. Their character in the performance of the violin also sounds profound. But playful localized inserts contrast with the general character of the instrumental sound, creating a figurative-semantic polyphonic fabric. This is how the fifth and sixth pages of the work are arranged

- quite playfully, with a bit of humor. The end of the sixth page of Myroslava Kotorovych reminds of the echo of birds. Next, according to the author's text, the performer must improvise for about 30 seconds. This improvisational phase of the work performed by Myroslava Kotorovych is stylistically sustained; it is almost impossible to separate it from the general sound, it is organically included in the next element of the author's text. But the improvisation is quite short and lasts about 17 seconds. Pages 7-9 are sustained in the same character as the previous ones, but a little compressed in time, so thorough, lighter in sound. The ending of the work looks logical, smooth, gradually fading.

Dan Auerbach², performing this play live at the Two Days and Two Nights of New Music Festival in 2020, also paid close attention to the initial theatrical section. But outside the festival performance (in the considered record) he does not perform this part, starting to play immediately from the second page of the text (although we have a guess that this note may be the fault of the video operator who did not take into account the concept of the work). The violinist plays the first pages overexpressively, with a strong, confident sound. Even *pizzicato* does not make a contrasting sound. In the same way in this dense sonorous fabric, he weaves vocalization which carries out underlined long. The passage on the fourth page of the work, on the contrary, sounds more frivolous and allegedly between the main text. Then there is a return to continuous sonority and expressive exclamations,

1. K. Tsepkoenko. "Solo-solissimo-1". Performed by Myroslav Kotorovych. February 2021. https://www.youtube.com/watch?v=y7lyOE74h_U

2. K. Tsepkoenko. "Solo-solissimo-1". Performed by Dan Auerbach. <https://www.youtube.com/watch?v=CYwDIOsGdQA>

which the violinist interprets in a unique way - from them, he lengthens at his own discretion, thus emphasizing the emotionality of the musical material. There are almost no silent pauses. The fifth and sixth pages are played on one affect almost continuously, forming the culminating section. The improvisational episode also lasts a short time, about 20 seconds. One should note that Dan Auerbach does not use the material of the last page for improvisation, as recommended by the composer, and the material of the sixth page is glissandi in the upper case, which are very contrasting in the nature of the previous pages of the work. But sometimes this moment of returning to the author's text also looks invisible and happens fairly smoothly, without pausing. The violinist plays a page 7 to 9 a little easier and faster, like an echo, without emphasizing each of the elements of the texture. In recent years, the emotional component is suddenly activated, but this is the end of the work.

Peter Shepard Skaverd's performance

In the audio performance of Peter Shepard Skaverd³, unfortunately, the performative component cannot be reproduced and analyzed through the audio recording format. Another feature of reading the text is interesting. The violinist begins to play from the first rhythmic fragment of the first page of the work. However, instead of verbal exclamations, he uses the sound of a violin whisper, the so-called white noise, which gradually turns into the main part of the work.

³. K. Tsepkenko. "Solo-solissimo-1". Performed by Peter Sheppard Skaverd <https://www.youtube.com/watch?v=-1TFIP6lLhk>

The violinist interprets the first page of the text freely, the idea is formed that he improvises on a given material, which makes the performance more emotional and expressive. He does not perform voice cues and plays at an accelerated pace, compared to previous interpreters. From the second half of the next page, the violinist accurately performs the author's remarks, sometimes reinforcing the passages with short expressive glissando. The main virtuoso passage in this performance looks like a local culmination - he plays agogically freely and interprets it emphatically emotionally. On 5-6 pages, the violinist also manages to keep the nerve of the work taut. He plays verbal cries confidently and loudly; the violin part is in the background, but the performer does not slow down.

Peter Shepard Skaverd's improvisation is the most original. In his performance, this is the culmination of the work. In terms of timing, this is also the longest improvisational section, lasting a little over a minute. The violinist uses both material similar to the composer's, and his free material, which in some places, in our opinion, stylistically stands out from the composer's text, but does not make this performance less interesting. The most expressive episode is a means of squeezing a bow, to which the performer gradually approaches other expressive searches. On this squeezed sustained sound, he makes a gradual diminuendo and caesura, after which there is a return to the composer's material.

The beginning of the 7th page is played by the violinist very slowly, followed by a gradual acceleration. Then the performer makes a noticeable note in

the author's text - he does not play a passage on page 8, which builds an arched structure in the form of the author's text, and immediately goes to the code, perhaps thus deciding to compensate climactic accents transferred to the improvisational part.

Extended version by Myroslava Kotorovych

It can be useful to understand the interpretative-improvisational aspect of the work by comparing its performances by one violinist in different periods of his activity. Yes, we can compare the performance of "Solo-Solissimo" by K. Tsepkoenko Myroslava Kotorovych, which took place on February 28, 2021 on the Odessa Philharmonic stage, as discussed above, with the recent performance of the same work on September 15, 2021 as part of the festival's posthumous concerts "Two days and two nights" in the hall of the Literary Museum.

Thus, in the performance⁴ of September 15, 2021, in comparison with the previous one, the initial theatrical phase of the work has a more concise form. The violinist does not use verbal exclamations, but leaves only gestures that reproduce the silent play of the violin. Also in terms of duration, the first (outside of music) fragment is much shorter, which is due to the stage space, because the Philharmonic stage needs more time to move on it. The much smaller stage of the hall of the Literary Museum, where the second performance took place, as well as the chamber format of the concert obviously limited the performer in the unfolding of the

theatrical block of the score.

In the further development of the initial phase of the work, in the second performance, there is a greater expressiveness and emotionality, focus on further development than in the previously considered version.

Verbal exclamations that begin at the end of the fourth page of the work and continue on the fifth are sounded differently by the performer. In the first version, Myroslava Kotorovych pronounces them as follows: "yu-eu", in the second - "il-el", from which the playful character previously defined by us is lost, and the sound acquires dramatic firmness.

In the transition from the 5th to the 6th page, in the second performance, the violin softens the tension, and in this part of the work makes a small meaningful caesura-rest. Subsequent sonorous effects on page 6, by contrast, sound more affirmed and dramatized.

The improvisational episode lasts much longer - about 24 seconds. Interestingly, at the beginning of this section, the violinist, almost "note to note" uses the material of own improvisation from the previous version. The sequence of this block of improvisation is unchanged, but then the improvisational section is supplemented by new sound-sonorous solutions - trills on *sul pont.*, *pizz.* and vibrated *glissando*, which are successfully combined to flow into the next section of the work.

Myroslava Kotorovych accelerates the performance of the following compositional material and brings it to

⁴ K. Tsepkoenko. "Solo-solissimo-1". Performed by Myroslav Kotorovych. September 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=BK44nJqcX24> (30'50 ")

a climax at the beginning of the eighth page. In the previous performance, this approach was not so emotional, but rather smooth and easy. The final pages also differ in sound. In the second performance, the violinist begins to emphasize the final character of the material much earlier, plays the last vibrated sounds less emotionally, pays more attention to the fading sonority than in the first performance version.

But, taking into account all the differences in tempo deviations, the existing features of improvisational constructions, the duration of the second performance by Myroslava Kotorovych of this work remains the same as the first performance version.

It is interesting to compare the total duration of the analyzed work. The performance of the work by Myroslava Kotorovych in both versions lasts the same 10 minutes 30 seconds, performance by Dan Auerbach - a little more than 6 minutes, and the performance of Peter Shepard Skaverd is 8 minutes 5 seconds.

Conclusion

Thus, we have two different interpretive approaches to the analyzed work. In Karmella Tsepikolenko's "Solo Solissimo" by Peter Shepard Skaverd, in our opinion, the figure of the performer is felt more than the personality of the composer. First of all, this impression is formed due to the free handling of the text in those segments where it is not provided by the author, as well as due to the fact that Peter Shepard Squaverd uses mainly his performance material for improvisation. Dan Auerbach and Myroslava Kotorovych set the task to convey the author's model of the text,

using in the improvisational fragment the composer's intonation material, and each of them places meaningful accents in the work in a completely different way.

After an interpretive analysis, we learned that the work in question was written specifically for Peter Shepard Skaverd, which confirms our initial idea of consciously delegating some of the compositional powers to the performer.

In the analyzed work, improvisational conditions not only allow the performer to open up more creatively on stage, they require from him a much greater degree of creativity and relaxedness, as rationality necessary to preserve the composer's architectonics, emotionality and semantic content. The last component is the most mobile under the influence of the previous factors. As our comparative analysis revealed, each performer sets their own culminating priorities in the production.

Improvisation in the considered work is an integral part of the compositional and performing sphere of musical expression. Namely thanks to the performer's improvisational skill, the work is filled with content, its genre and style identification is from lyrical and philosophical color to dramatic and expressive sphere.

The performance of "Solo-solissimo" requires great skill from the violinist - not only technical virtuosity, but also mental, that is demanded by the author's compositional concept, which is the program basis of the composition. We believe that the vocation of this work is, above all, to represent the stylistic

competencies of the performer as an unleashed actor-improviser.

Recommendation

In the future, the study of the functional features of improvisation in a composer's text can be developed in several directions:

- Study of the author's approach of K. Tsepkenko in the use of improvisational means of expressiveness;
- A study of the work of other contemporary composers who actively use improvisation as an expressive means in their parities;
- On the basis of the studied data, identifying common or different principles for including improvisation in a fixed author's text (both within the framework of one composer's personality, and at the interpersonal level).

Limitations of Study

At this stage, our proposed research cannot cover all possible existing performing interpretations of the analyzed work. Firstly, this is due to the lack of a number of audio and video recordings in our country. Secondly, at this stage, student and student performances of this work were not taken into account.

Thirdly, this work is often performed, therefore, the material for comparative analysis can be significantly expanded over time. That will deepen our understanding of the interpretative possibilities of this work, to more fully reveal its figurative and semantic plurality.

Acknowledgement

The authors thanks for Association of new Music in Ukraine and personally composer Karmella Tsepkenko for agreement and providing music score for researching of this paper. All of the recording material was listened by authors on live performance of festival or concerts, or found on free accesses on Youtube with Comon Creative license.

This paper propose for open accesses.

Biodata of Authors



Kira Maidenberg-Todorova

Ph.D. in Art History, composer, composition teacher. Works at the Odessa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova, Department of Music Theory and Composition.

She wrote PhD thesis “Aleatoric-sonoristic composition as an interpretive phenomenon in the context of modern musical poetics”.

Associate Professor since 2020.

Member of the National Union of Composers of Ukraine since 2013.

Laureate of the state award named after L. Revutsky (2018).

She has 17 articles and 1 methodical development in two editions. Total articles in the period from 2016 - after the defense of 6 publications, including 1 article in the WOS database, 1 section of the collective monograph, which is part of the SENSE database, 1 methodological development, which is part of the national methodological repository.

Research interests: contemporary composition, improvisation methodology, improvisational music, interpretation of modern music.



Olena Khoroshavina

Ph.D. in Art History, guitarist, Founder of the guitar class in Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova;

Member of the Presidium of the Association of Guitarists of Ukraine of the National All-Ukrainian Music Union;

Honorary member of the Association of Guitarists of Yugoslavia (Serbia) since 2002;

Author of the project, organizer and art director of the International Youth Festival of Classical Guitar “GuitarSpringFest” since 2004;

Author of the project and organizer - international competition of ensemble performance “Guitar +” 2008;

Author of the project and organizer of the competition of ensemble performance among students of art institutions “Guitar +” in 2010;

Author of the project and the organizer of the open and international competition of guitar performance “in memory of A.K. Vorokhobin “- since 2019;

Founder and chairman of the city public organization “Odessa Guitar Provesin”.

Chairman of the “Odessa Guitar Club” since 2019.

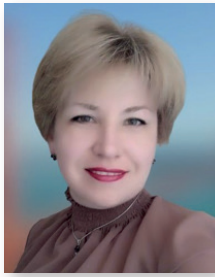
Conducts active pedagogical, social, organizational and executive activities, participates in many international festivals and competitions, as chairman and member of the jury.

Diploma winner of the international competition (Italy, Viareggio 1998), winner of the international competition (Bulgaria, Kyustendil 2012), winner of the international competition as the conductor of the guitar orchestra (Bulgaria, Kyustendil 2012).

Dissertation on the topic “Creative personality of Uros Doichinovych in the context of modern guitar art”.

She has 11 articles. Total articles for the period from 2017, after the defense of the dissertation, are in 6 editions.

Research interests: modern school of composition, performing guitar creativity, factors of creative personality in modern guitar art, folklore tendencies and national style in modern guitar creativity.



Inna Hodina

Ph.D. in Art History, musicologist, head of postgraduate and doctoral studies at the Odessa National Academy of Music.

She graduated from the Odessa State Music Academy named after A.V. Nezhdanova. From 2006 to 2009 she studied at the scientific graduate school of the Odessa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova.

Since 2010, a teacher of music theory at the Department of Music Theory and Composition. In October 2017, the defense of the PhD thesis “Typology of sonorous intonation in the stylistic poetics of contemporary Ukrainian composers”.



Olga Voronovskaya

Ph.D. in Art History, musicologist, associate professor of the Department of Music Art and Choreography in South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushinsky, Associate Professor of History of Music and Musical Ethnography in Odessa State Music Academy named after A.V. Nezhdanova.

In 2005 she defended her dissertation on “Musical motor skills as a category of musicology.”

Publications: 32 publications, including 1 article in the foreign publication “Journal of History Culture and Art Research”, which is part of the Web of Science.

Research interests: category and phenomenon of musical movement; methodological and methodical bases of modernization of professional training of teachers of art disciplines.

Notes

1. K. Tsepkenko. "Solo-solissimo-1". Performed by Myroslav Kotorovych. February 2021. https://www.youtube.com/watch?v=y7lyOE74h_U
2. K. Tsepkenko. "Solo-solissimo-1". Performed by Dan Auerbach. <https://www.youtube.com/watch?v=CYwDIOsGdQA>
3. K. Tsepkenko. "Solo-solissimo-1". Performed by Peter Sheppard Skaerved <https://www.youtube.com/watch?v=-1TFIP6LLhk>
4. K. Tsepkenko. "Solo-solissimo-1". Performed by Myroslav Kotorovych. September 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=BK44nJqcX24> (30'50 ")

References

- Benson, B. E. (2003). *The improvisation of musical dialogue: A phenomenology of music*. Cambridge University Press.
- Demyankov, V. (1989). *Interpretation, understanding and linguistic aspects of their computer modeling*. Moscow.: Publishing House of Moscow University,
- Epstein, M. (2008). *Collective improvisation: creativity through communication. Part two. Topos theory*. *Literary and Philosophical Journal*. <http://www.topos.ru/article/6530>
- Kholopov, Y. (1982). *Changing and unchanging in the evolution of musical thinking. Problems of Tradition and Innovation in Contemporary Music*. Moscow: Soviet Composer. <http://www.kholopov.ru/izm/>
- MacDonald, R., Wilson, G., & Miell, D. (2012). *Improvisation as a creative process within contemporary music. Musical imaginations: Multidisciplinary perspectives on creativity, performance and perception*, 242-255.
- Maidenberg-Todorova, K.I. (2013). *Composer and performing interpretative properties of aleatory-sonoristic composition*. *Art and Education*, 5, 32-41.
- Myatieva, N. (2010). *Performing interpretation of music of the second half of the twentieth century: questions of theory and practice*. Dissertation of PhD in arts. 17.00.02. Magnitogorsk, 2010.
- Peters, G. (2009). *The philosophy of improvisation*. Chicago. : The University of Chicago Press.
- Ricoeur, P. (1974) *Conflict of interpretations. Essays on hermeneutics* Northwestern University Press.
- Samoilenko, O (2011). *Theory of musicological interpretation as a direction of modern hermeneutics*. *Journal of the National Academy of Music. PI Tchaikovsky: scientific journal*. Kyiv: NMAU named after PI Tchaikovsky - № 2 (11), 3-10
- Saponov, M. (1996). *Minstrels. Essays on the Musical Culture of the Western Middle Ages*. Moscow: Prest.
- Serdyukov, A. (2017). *Traditions of improvisation in modern academic musical culture*. Dissertation of PhD in arts. 17.00.02. Rostov on Don.
- Zavgorodnyaya, G. (2013). *Polyphony as a fundamental basis of musical thinking: to the methodology of musicological analysis: dissertation, PhD in arts*. 17.00.03: Musical art. Kiev.

Emotional expressiveness of the vocalist: a cross-sectional study

Alina Shpyrka*

Larysa Bondarenko**

Ganna Kondratenko***

Alexandr Shpyrka****

*Corresponding author, Borys Grinchenko Kyiv University, 18/2, Bulvarno-Kudriavska Str., 04053, Kyiv, Ukraine, <http://orcid.org/0000-0003-1415-0504>, e-Mail: a.shpyrka@kubg.edu.ua

**Borys Grinchenko Kyiv University, 18/2, Bulvarno-Kudriavska Str., 04053, Kyiv, Ukraine, <https://orcid.org/0000-0001-6913-2448>, e-Mail: l.bondarenko@kubg.edu.ua

***Borys Grinchenko Kyiv University, 18/2, Bulvarno-Kudriavska Str., 04053, Kyiv, Ukraine, orcid.org/0000-0002-5035-4355, e-Mail: h.kondratenko@kubg.edu.ua

****Borys Grinchenko Kyiv University, 18/2, Bulvarno-Kudriavska Str., 04053, Kyiv, Ukraine, orcid.org/0000-0002-1855-1236, e-Mail: o.shpyrka@kubg.edu.ua

DOI [10.12975/rastmd.20219211](https://doi.org/10.12975/rastmd.20219211) Submitted October 17, 2021 Accepted December 6, 2021

Abstract

The article dwells on the results of an experimental test of the levels of formation of emotional expressiveness of future vocalists. A theoretical analysis of Ukrainian and foreign scientific literature is carried out to define the concept of “emotional expressiveness of a vocalist”. The article clarifies the essence and structure of the vocalist’s emotional expressiveness. The survey, testing, and observation were used as the main methods in the experiment. The article dwells on an experimental test of the levels of formation of emotional expressiveness of future vocalists. A theoretical analysis of Ukrainian and foreign scientific literature is carried out to define the concept of the “emotional expressiveness of a vocalist.” The article clarifies the essence and structure of the vocalist’s emotional expressiveness. It is analyzed in motivational and value, cognitive and analytical, emotional and empathic, practical and creative dimensions. Authors have defined the following methodological approaches to the analysis of the formation of emotional expressiveness of the vocalist: axiological, interdisciplinary, and competence-based approaches. Researchers have developed criteria and indicators for the formation of structural components of the vocalist’s emotional expressiveness. An ascertaining experiment was carried out to find out the levels of formation of vocalists’ emotional expressiveness. The survey, testing, and observation were used as the main methods in the experiment. The total number of respondents for the ascertaining experiment is 391 people. Students of 1-4 years of the first (Bachelor’s) level of specialties “Musical Art” of the educational and professional programs 025.00.01 Musical Art and 025.00.02 Solo Singing. As a result of the experiment, researchers found that the emotional expressiveness of students is at an average level, so it is necessary to improve it.

Keywords

emotional expressiveness, emotional expressiveness of the vocalist, structural components of the emotional expressiveness, axiological approach, competence-based approach

Introduction

In modern society musical art develops and transforms as a means of influencing the formation of the individual, an activator of its cultural development. The powerful

communicative ability of musical, in particular vocal performance, opens up new ways for scientific research because vocal art is constantly being transformed depending on the needs of the modern world. Effective means

of emotional communication between the performer and the audience are musical and vocal expressiveness. Both are nonverbal channels that rely on acoustic signals to transmit messages. It is this branch of art that carries a direct emotional communication between the performer and the audience, which affects a person's consciousness, forming refined artistic tastes and expanding the worldview. Modern vocal pedagogy needs to "revise" established stereotypes and establish new paradigms that would allow the relevant educational structures to develop the singer in both speech and vocal technique; in a universal control system for all parameters of quality sound, relating to the range, resonators, volume, work of the articulatory apparatus, intonation, expressiveness, vocal-musical (motor) hearing, both in academic singing and in folk, pop and melodic declamation manners of voice formation, etc. (Folomeeva, 2012).

The predominance of emotional factors in musical art requires purposeful development of the emotional sphere of students. Therefore, there is a raising issue of training future vocalists capable of emotional communication with the public, ready to implement the main task of vocal art - the embodiment of the artistic image of a musical work, through perfect vocal technique, possession of musical means of expression, transmitting the appropriate emotional state to the public to receive their emotional feedback. We consider emotional expressiveness as one of the main factors in the formation of a future vocalist. Thus, the formation of emotional expressiveness of the performance becomes particularly important in the professional training of the future

vocalist, since the interpretation of the work requires not only accurate reproduction of the composer's idea by musical means but also the transmission of various psychological states, feelings, and emotions. According to the authors of the study, the emotional expressiveness of the student's performance involves a deep immersion in the content of the vocal work to understand the protagonist's emotional state. This can be facilitated by the future vocalist's own emotional experience, level of mastery of vocal skills, and technical means of expression. The reincarnation of the vocalist and the transmission of emotional impulses, communication in the language of emotions with the audience requires some training. The question arises about teaching future vocalists and what methods to form emotional expression in solo singing.

Psychologists consider emotional expressiveness within the framework of the theory of the signal function of emotions. V. Nikandrov defines emotional expressiveness as a property of an individual that reflects his tendency and ability to vividly manifest his affective experiences in external behavior. In this property, the signal function of emotions is realized (Nikandrov, 2009, pp.503-504).

In his psychological research, Patrik N. Juslin calls the concept of "emotional expressiveness" (emotional expression) a questioner. "In one sense, the term "emotional expression" is slightly misleading: it is only sometimes that musicians are truly expressing their own emotions in a composition or performance. What is usually meant by the term emotional expression is that

listeners perceive emotional meaning in music” (Juslin, 2013, p.1). In his research, the scholar explores exact types of emotional content, which can be transmitted in music and offers a multi-layered conceptualization of the expression of emotions in musical art.

O. Yeroshenko in the studies of a range of issues related to the emotional sphere of vocal art defines emotional expressiveness as one of the most important characteristics of the performing work of a singer and actor, the parameters of which depend on the transformations of various emotional and psychological movements, creative nuances in the singing process (Yeroshenko, 2008, p.4). The scholar specifies the interaction of psychophysiological (emotional sphere) and solely performing aspects of the singer and actor’s work.

Myriam Albor expresses quite a different opinion from scholars in other fields regarding emotional expressiveness in music: “I will argue that, even though the movements in music associated with musical expressiveness might not necessarily be associated with emotions, they might very well be associated with certain feelings of the movement itself.” (Albor, 2016, p.37). Thus, the scholar denies the direct connection of nonverbal signals determined by musical expressiveness with emotions and the emotional expressiveness of the performer.

Problem of Study

The study of the problems of vocal performance from the point of view of emotional content, namely the problem of forming emotional expressiveness

in the training of vocalists in higher education institutions, is not yet sufficiently covered in the domestic scientific literature.

The lack of research on the phenomenon of emotional expressiveness in the field of vocal training encourages us to search for a solution to the issue of methodological support for the educational process, taking into account the aspects of the formation of emotional expressiveness of the vocalist. The purpose of our research is to experimentally test the state of formation of emotional expressiveness of future vocalists. Therefore, the tasks are: implementation of a theoretical analysis of the concept of “emotional expressiveness” in the scientific literature to substantiate the core of the concept of “emotional expressiveness of a vocalist”, defining its structural components, covering and analyzing results of a diagnostic experimental cross-section of the levels of formation of emotional expressiveness of a vocalist.

Methods

Research Model

The research methodology is based on general theoretical and methodological provisions of Philosophy, Psychology, Pedagogy, and Musicology.

The study of theoretical and practical works, the use of the dialectical method in research concerning the professional training of future vocalists, allowed us to identify a number of contradictions between:

- The objective need of modern society for competitive specialists and the real state of training of vocalists, focused on the formation of functional readiness of

graduates of art institutions of higher education;

- The availability of scientific research on the problems of professional training of the future vocalist in solo singing classes and the lack of a methodological model for the formation of emotional expressiveness skills;
- Traditional methods of working with vocalist students and features of forming emotional expressiveness;
- The need for the purposeful formation of emotional expressiveness of the future vocalist and the lack of appropriate methodology.

This made it possible to understand the objective dialectic of forming the emotional expressiveness of a vocalist from the standpoint of axiological, interdisciplinary, and competence approaches. Hence, the process of preparing a student to form emotional expressiveness should be built on the basis of:

- Axiological approach in the context of the formation of the axiosphere of the student's personality (stable positive personal and social motivation to achieve a certain creative goal, revealing the potential of their own emotional sphere, the source of which is a system of universal values, value attitude to works of musical art and vocal and performing activities, the vocalist's awareness of self-worth in the cultural enrichment of society) (Tkach and Oleksiuk, 2021).
- An interdisciplinary approach that allows the versatile development of the future vocalist through the involvement

of knowledge from other scientific fields and academic courses to improve professional training (interaction of many psychological and pedagogical, music and theoretical, and vocal and performing courses).

- Competence-based approach, which provides for a practice-oriented process of students' professional training to achieve the planned result, combines relevant knowledge, skills, practical experience, and personal qualities, which ensures future productive professional vocal and performing activities.

Clarification of the categorical apparatus became possible due to the application of the law of reflection of reality in thinking and a number of dialectical ways of cognition (analysis and synthesis, logical method, generalization and comparison, systematization of philosophical, psychological, pedagogical, musicological literature).

Participants

To find out the state of formation of emotional expressiveness of the vocalist, experimental work was carried out. We developed diagnostic tools - criteria, indicators, and levels of formation of emotional expressiveness of the vocalist. An ascertaining experiment was carried out in order to find out the initial level of formation of emotional expressiveness of the vocalist. The total number of surveyed for the ascertaining experiment is 391 people. Among them, there are students of 1-4 courses of the first (Bachelor's) level of specialties "Musical Art" of educational and professional programs 025.00.01 Musical Art and 025.00.02 Solo Singing.

Data Collection Tools

During the ascertaining experiment, the following research methods were used: sociological methods of survey, questionnaire, testing, as well as creative and educational tasks, pedagogical observation, analysis of the results of the activities of future vocalists.

We evaluated using the methodologies: Methodology of T. Ehlers "Personality Diagnostics for Motivation to Succeed". The methodology consists of 41 questions and an answer form, where the recipient must answer only "Yes" or "No", based on their inner feelings. The results are processed using the Answer Key, where the match with the key equals 1 point. As a result, we get an answer on a scale: low, average, moderately high, or too high level of motivation to succeed.

Methodology "Scale for Assessing the Need for Achievement" by Orlova Yu.M., which is suggested by Hryn (2014). The questionnaire contains 22 "Yes-No" questions related to future prospects, self-confidence, favorite work. The result is deciphered by the key.

Methodology of "Value Orientations" by M. Rokeach (1973, pp.112-114). The method was used to diagnose the formation of a system of universal values and their hierarchy among vocal students. Accordingly, students are presented with two lists of values: terminal values (the belief that the ultimate goal of individual existence is worth striving for) and instrumental values (the belief that a certain course of action or personality trait is preferable in any situation). In the lists, students assign a rank number to each value, and put the cards in order of their subjective personal significance.

Methodology "Diagnostics of the Level of Empathy" by V. Boyko. The questionnaire consists of 36 statements that contain certain markers of empathic experiences and abilities. If the interviewee agrees with the statement, then he puts a plus sign in the answer form, and if he does not agree - a minus sign. A key is attached to the answer form, which consists of six scales with answer numbers. Indicators of individual scales from 0 to 6 points are analyzed and indicate the significance of a particular parameter (channel) in the structure of empathy."

Pashukov's methodology "Research of Emotional Responsiveness" is a modified test - questionnaire of empathic tendencies developed by A. Mehrabian and N. Epstein. The test questionnaire has 33 statements that reflect certain situations that can cause sympathy, empathy when communicating and interacting with people, products of their activities, living and inanimate nature.

The methodology "Study of the Emotional Sphere" involves 26 "Yes - No" questions. To process the results, we used a key that helped us assess the level of emotionality in the points. Depending on the range of points, there are three blocks of characteristics of the level of emotionality: from 13 to 26 points - a healthy attitude to emotions, sometimes it is not a shame to show your feelings; from 4 to 12 points - knows how to show your emotions but prefers not to show them; 3 points and less - a very reserved person.

Scale Comprehensive test

Comprehensive test "Possession of Vocal

Terminology” (Shpyrka), which consists of 6 blocks. This test is structured based on using general concepts of vocal terminology (based on encyclopedias). The first block involves multiple choice answers for definitions “sound thinning”, “white sound”, “diaphragm”. The second block involves matching the concept (“arioso”, “aria”, “arietta”, “vocalization”) and its definition. In the third block, the interviewee must match the singer’s voice and its characteristics, for example, characteristics for such voices as mezzo-soprano, soprano, tenor, contralto, lyrical baritone, baritone, bass, bass profundo. The fourth block includes answering questions about the features of the voice apparatus, and the fifth block includes filling missing words into the definitions of such concepts as vocal cords, sound attack, and voice apparatus. Unlike the previous blocks, the sixth one provides for a written response (personal vision) by students of the concept of emotional expressiveness of the vocalist.

Diagnostics of Creative Potential and Creativity

Test “Diagnostics of Creative Potential and Creativity” (Rogov, 1999). The test “Diagnostics of Creative Potential and Creativity” consists of 18 multiple-choice questions. For each answer, a certain number of points are awarded according to the key. According to the test results, creative potential and creativity are interpreted in two directions. If the interviewee scores 48 or more points, he has significant creative potential, which provides a wide variety of creative opportunities. If the interviewee scores 18 - 47 points, he has qualities that allow him to create, but there are also some barriers.

Pedagogical Observation

Pedagogical observing the educational and performing activities of students and analyzing concert and academic performances of students of the experimental group during the academic year. While observing the concert performances of students, we focused on the following features: stage image, mastery of vocal and performing skills, performance confidence, concentration, embodiment of the artistic image of the work, audience reaction, etc.

Results

Nowadays scholars have created a database of experimental studies related to the study of the acoustic properties of vocalists’ voices, the correspondence of the perception of emotional signals by listeners (viewers), the features of the emotional expressiveness of the vocalist’s voice in the recording and during a public performance, etc. (Kotlar and Morozov, 1976; Romanenko, 2012; Juslin, 2013; Laukka, 2017; Hyunsin and Chang, 2010.)

Foreign researchers study the problem of emotional expressiveness of performers in many aspects of this multi-vector problem (Thompson (2010) (the role of facial expressions in vocal emotional communication), Humrichouse (2010) (on the hierarchy of the structure of emotional expressiveness), Russell, Bachorowski and Fernandez-Dols (2003) (facial and vocal expression of emotions), Robinson and Hatten (2012) (a study of emotions in music) and Eerola, Friberg and Bresin (2013) (emotional expressiveness in music), Dahl and Friberg (2007) (visual perception of expressiveness in musicians’ body movements) more deeply.

The problem of emotional expressiveness has been studied by Ukrainian and foreign psychologists, linguists, musicologists, and physiologists, but theoretical analysis of research has shown that there is no single definition of the concept. For our research, it is necessary to substantiate the concept of “emotional expressiveness of a vocalist”, which in turn provided for the study of domestic and international scientific research on this issue.

The analysis of various scientific sources gives grounds to identify scientific areas in which we find the study of the concept of “emotional expressiveness”,

namely: Psychology, Musicology, and Pedagogy. There are several areas of research on the formation of emotional expressiveness.

Shawn Michael Condon, a proponent of the practice-oriented theory, researches the emotional expressiveness of a vocalist in his activities. The author claims that most studies of the problem of emotional expressiveness are based on the perception of the listener, his ability to perceive the emotional message of the performer, but do not demonstrate this topic through understanding the performer himself (Condon, 2018) (Figure 1).



Figure 1. Shawn Michael Condon

In his research, the author reveals the features of the formation of emotional expressiveness of the performer, explores ways of its formation in practice. The result of his research was the definition of a three-stage model of skill acquisition, taking into account the specific needs of singers, such as the development of skills of emotional connection with the text, improvement of character traits, emotional communication through body language and facial expression.

Proponents of the theory of nonverbal communication scholars Heidi R. Riggio and Ronald E. Riggio define emotional expressiveness as follows: “Emotional expressiveness” is often used to denote skill in sending messages nonverbally and facially. The “expressive” person is the individual who is high in emotional encoding ability; that is, he or she can accurately nonverbally communicate what he or she is feeling” (Riggio & Riggio, 2002, pp.195-196). Thus, the authors

claim that a person is able to nonverbally transmit their internal emotional states, which explains and makes possible the mechanism of emotional communication between a vocalist and the public through nonverbal communication, which is important for our research.

Understanding emotional expressiveness through the prism of nonverbal communication is also seen in social psychology research. Friedman, Prince, and Riggio described emotional expressiveness as a general expressive style, also called nonverbal expressiveness, and experimentally researched the problem of understanding and evaluating nonverbal expressiveness. Scientists note that there is a problem of ambiguity in the definition of expressiveness in various researches: "... during the past decade, two additional factors have limited the study of expressiveness. The first factor is a certain degree of conceptual ambiguity. Expressiveness has been used to mean different things including acting ability, natural sending ability, communication ability, emotionality, femininity, extraversion, responsivity, and empathy" (Friedman et. al., 1980a, p.334). Emotional expressiveness exists in different spheres of life, so it is difficult for scholars to come to a unified definition of the concept.

In turn, the Ukrainian scholar M. Shpak considers this issue in the pedagogical dimension. In our opinion, the scholar is a follower of the theory of nonverbal communication in combination with the signal function of emotions. He further develops ideas of his foreign colleagues and defines emotional expressiveness as: "external or internal manifestation of

emotional experiences, where external (expressive) expression of emotions and feelings occurs with the help of facial expressions, pantomimes, gestures, intonation of speech, general features of behavior" (Shpak, 2009, p.51). That is, in addition to nonverbal means, the scholar also adds speech, because, in vocal art, music is closely related to the poetic text, intonation, and rhythm of pronunciation.

Results of Literature Analysis

The literature analysis made it possible to generalize theoretical provisions on emotional expressiveness in the research of Ukrainian and foreign scientists and suggest the following definition of the concept:

The emotional expressiveness of a vocalist is an individual ability to model and deliver (relay) emotional states programmed in a vocal work of art, using the vocal capabilities of the performer, nonverbal signals, and means of musical expression. It involves deep immersion in the content and artistic image of a vocal work, in order to understand the emotional state of the main character, taking into account the vocalist's own emotional experience, the level of proficiency in vocal skills, and technical means of expression.

The next task of our article is to determine the structure of the concept of emotional expressiveness of future vocalists.

There are several vectors for studying the structure of emotional expressiveness. The first one considers outlining the structure of emotional expressiveness through the construction of a

hierarchical model. J. J. Humrichouse, in his work, describes the attempts of scholars to structure the phenomenon of emotional expressiveness and build a hierarchical model of the structure. The author analyzes different approaches to understanding the structure and defines it as follows: "Emotional expressivity has been modeled at different levels of abstraction including at a general factor level, a dimensional level, and a discrete emotions level; however, currently there is only limited support for a hierarchical model that integrates these different levels of abstraction" (Humrichouse, 2010, p.1). This experimental study in Psychology allowed the scientist to integrate existing models into the field of emotional expressiveness and confirm a three-level hierarchical model.

The second vector is characterized by the vision of the structure through the identification of three key aspects of emotional expressiveness: "Emotional Expressivity—comprised of Positive Expressivity, Negative Expressivity and Impulse Intensity—as a separate model in these data" (Gross & John, 1997). This study demonstrates the importance of a diversified approach to the study of emotional expressiveness and determines it in line with the signaling function of emotions.

Trierweiler's study is of great importance in our research. It examines the structure of emotional expressiveness by measuring certain emotions, such as: love, joy, fear, anger, shame, and sadness (Trierweiler et al., 2002). Such a basic set of emotions for vocal performance is most often found in studies of the emotional expressiveness of vocal speech. This is due to the peculiarities of

the emotional content of the works, and also narrowing the range of researches to find out the features of the expression of each of these emotions.

Based on the study, comparison and generalization of scientific literature on the structure of emotional expressiveness, we have suggested the following structural components of emotional expressiveness of the future vocalist: motivational and value, cognitive and analytical, emotional and empathic, practical and creative components. Let us take a closer look at these components

The motivational and value component of the vocalist's emotional expressiveness provides for positive personal and social motivation of the vocalist to achieve a certain creative goal and the vocalist's awareness of the value of his own vocal and performing activities in the cultural enrichment of society, provides an internal rethinking of the future vocalist's own emotional experience, assessment of energy resources and emotional reserves, which motivate and activate the process of forming the emotional expressiveness of the vocalist.

The motivational and value component of the vocalist's emotional expressiveness comprises a value attitude to vocal and performing activities, a stable positive motivation for educational and cognitive activities, the ability to independently master knowledge about emotions in vocal art, the organization of the process of independent work for the implementation of the program of their own self-development, the desire to improve vocal skills for successful performing activities, awareness of

the value of vocal art for the cultural heritage of society.

The cognitive and analytical component of a vocalist's emotional expressiveness involves the accumulation of knowledge about the essence, structure, and mechanisms of emotions in the process of vocal training and performance. This encourages the future vocalist to study the states and reactions of the body while singing, search for information on self-regulation of emotional and physical sensations, increases his interest in finding an example or sharing experience with experienced performers, contributes to the accumulation of a complex of vocal knowledge and skills to expand his perception of the world and emotional experience.

An important condition for acquiring knowledge and skills is the mastery of reflexive skills by the future vocalist. Reflection in vocalist training allows them to analyze both their own mistakes and achievements, as well as the mistakes of other vocal students.

So, the cognitive and analytical component provides the accumulation of knowledge about the mechanism of occurrence of emotions, the features of the indication of emotions through nonverbal means, the possibility of stage embodiment and concentration of attention on the emotional dimension of the performance, reflection of one's own activities.

The emotional and empathic component of the vocalist's emotional expressiveness is focused on acquiring the ability to analyze emotions associated with the educational, performing, and creative

activities of the future vocalist. This component also involves mastering the elements of empathic communication with the audience, evaluating one's own achievements; independently understand the emotional content of vocal work and its justified usage in stage embodiment.

Empathy for a future vocalist is not only the ability to take on the role of another person but also an intuitive understanding of the character's psychological mood and hidden motives. To feel the spiritual tosses, the slightest movements of someone else's soul through the identification of their feelings with the emotions of another person, but with the awareness of their exclusivity and individuality.

The practical and creative component of a vocalist's emotional expressiveness involves the future vocalist using means of emotional expressiveness in his rehearsal and concert activities, which include the emotional expressiveness of voice, facial expressions, body (movements and gestures), gaze, pronunciation, and articulation.

The formation of emotional expressiveness of the future vocalist requires him to include elements of creativity in this process.

This component determines the level of ability to independently embody the artistic and figurative content of the work through the use of means of emotional expressiveness. The practical and creative component of the emotional expressiveness of a vocalist provides for the necessary level of integrated knowledge of skills and abilities to

solve professional problems, creative manifestations in vocal and performing activities and the ability to creatively apply the acquired skills and knowledge, the effectiveness of independent training depending on the goals set.

Quantitative Research Results

We organized and carried out an ascertaining experiment to determine the levels of formation of emotional expressiveness of students in Solo Singing, Voice Production, and Vocal classes. The bases for the ascertaining experiment were the Borys Grinchenko Kyiv University, the Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State Pedagogical University, and the National Pedagogical Dragomanov University. The total number of surveyed for the ascertaining experiment is 391 people. Among them, there are students of 1-4 courses of the first (Bachelor's) level of specialties "Musical Art" of educational and professional programs 025.00.01 Musical Art and 025.00.02 Solo Singing.

The main objectives of the ascertaining experiment were as follows:

- To develop and substantiate a system of criteria and indicators for determining the formation of emotional expressiveness of future vocalists in solo singing classes;
- To determine the levels of formation of emotional expressiveness of future vocalists in solo singing classes;
- According to the identified criteria and indicators, find out the state of formation of emotional expressiveness of students.

For pedagogical diagnostics of the levels

of formation of emotional expressiveness of future vocalists, we have developed a system of criteria and indicators:

Motivational and value criterion

- The degree of awareness of the motives for improving vocal and performing activities for successful professional development;
- The degree of awareness of the need for personal growth and self-improvement to achieve the goal;
- The degree of focus on universal and vocal-performing values.

Cognitive and analytical criterion:

- The degree of knowledge of concepts and terminology, using methods and skills of vocal and performing activities; the degree of the ability to evaluate
- Personal educational, performing, and cognitive activities for further self-improvement.

Emotional and empathic criterion. We define the criterion indicators as follows:

- The degree of mastering empathy skills;
- The degree of the ability to be emotionally responsive;
- The degree of formation and stability of the emotional sphere.

Practical and creative criterion:

- The degree of the formation of special vocal skills;
- The degree of mastering specific means of emotional expressiveness;

- The degree of expression of students' creative manifestations and creativity necessary for the performance of future vocalists.

We have determined the following levels of formation of emotional expressiveness in accordance with the criteria and indicators: creative, productive, and reproductive levels.

The creative level of formation of the future vocalist's emotional expressiveness means the ability to show empathy, with a clearly expressed motivation and desire to achieve success. Values act as a driving force for the implementation of vocal and performing activities. Thanks to their knowledge and skills, students do not experience difficulties in applying them into practice, which is necessary for successful performance activities and the implementation of the artistic image of the work. All indicators are harmoniously combined and focused on emotional communication with the public. A separate indicator of the creative level of the emotional expressiveness formation is the creative vision of students' own stage image, interpretation and emotional transmission of the vocal and emotional content of the work, understanding its deep content through independent research of the history of writing and performing the work, interest in knowledge on the emergence of emotions, self-regulation of emotional states and emotional response of the audience.

The productive level is manifested by a permanent interest in the process of forming emotional expressiveness. Students have expressed vocal and

performing skills, but empathic abilities and motivation for success are not sufficiently expressed. At this level, there are difficulties in applying vocal skills and abilities in practice, as well as average indicators of creative potential and creativity. This affects the stage transformation, causes uncertainty and discomfort at the time of a public performance, and disrupts the process of embodying the artistic image of the work. Value orientations do not reflect the vocalist's desire for emotional communication with the audience.

The reproductive level is manifested by low indicators of general vocal training, empathy, motivation, value attitude to one's activities, and vocal art, which causes the problem of developing vocal skills. It is characterized by a low ability of the future vocalist to stage embodiment, lack of motivation for success and self-improvement. This leads to problems and mistakes during public performance. It is difficult to think about the emotional content of the work and the embodiment of an artistic image, if there are no basic skills in controlling the activity of the vocal and performing apparatus, which affects the creative process, puts an emotional framework for the vocalist.

The program of the ascertaining experimental study was developed taking into account these criteria and indicators. To assess the levels of formation of motivational and value, cognitive and analytical, emotional and empathic, practical and creative components of the emotional expressiveness of the future vocalist, appropriate diagnostic methods were selected and developed.

Theme 1. Level of formation of the motivational and value component of emotional expressiveness

The level of formation of the motivational and value component of emotional expressiveness according to the indicator “a measure of awareness of the motives for improving vocal and performing activities for successful professional development”, we evaluated using the methodology of T. Ehlers “Personality Diagnostics for Motivation to Succeed”.

We present the processed data for 391 recipients as a percentage (Figure 2), which clearly shows that: 58,8% of respondents have a moderately high level of motivation, 23,5% -too high, 11,8% - average, and 5,9% -low. This proves that the surveyed students tend to have a moderately high level of motivation for success, which will qualitatively influence the process of forming emotional expressiveness, because they are interested in their own creative and professional growth.

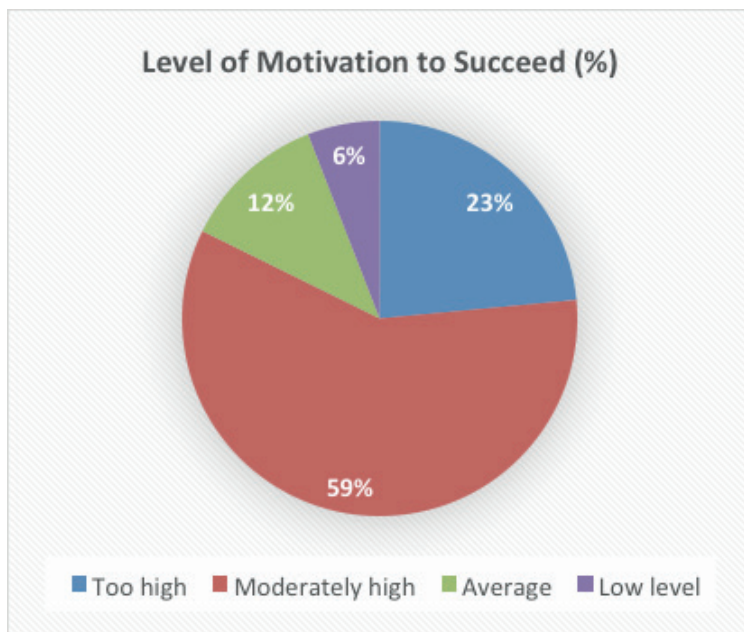


Figure 2. Level of motivation to succeed

The level of formation of the motivational and value component of emotional expressiveness according to the indicator “the degree of awareness of the need for personal growth and self-improvement to achieve the goal”, we evaluated according to the methodology “Scale for Assessing the Need for Achievement” by Orlova Yu.M., which is suggested by Hryn (2014).

average, and high, which in turn are divided into subcategories (each level has 3 subcategories that express the intensity of the characteristic). The results for 391 recipients are expressed as a percentage (see Figure 3). Measuring the need for achievement shows that 47,1% of respondents have a low level of need for achievement, 35,3% have an average level, and only 17,6% have a high level of need for achievement.

Responses are expressed in levels: low,



Figure 3. Level of need for achievement

The level of formation of the motivational and value component of emotional expressiveness according to the indicator “focus on universal and vocal and performing values” was studied using the methodology of “Value Orientations” by M. Rokeach (1973, pp.112-114).

As a result, 11.8% of respondents demonstrated a high level of awareness of musical and pedagogical values, an average level was demonstrated by 88.2% of students, a low level was not demonstrated (0%) (Figure 4).

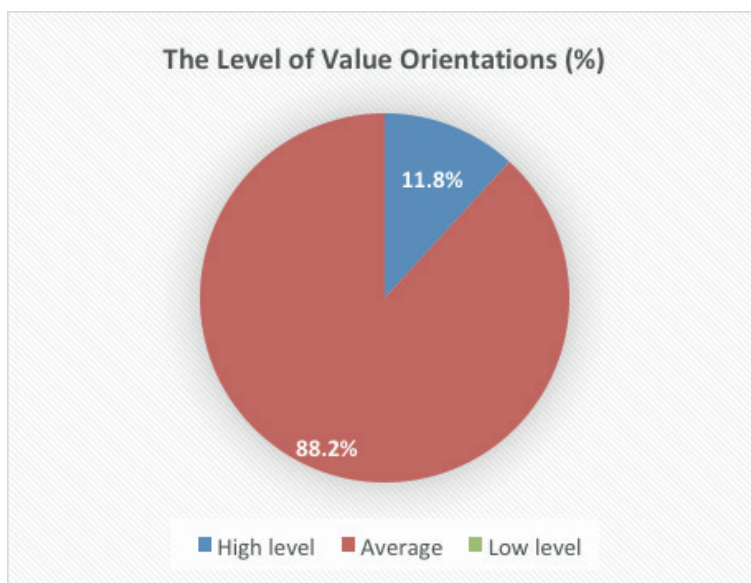


Figure 4. Level of value orientations

Evaluating the results, we can conclude that the level of formation of the motivational and value component of emotional expressiveness is mainly average. Special attention should be paid to correcting the level of need for achievement and the level of value orientations of future vocalists. Interestingly, students' motivation for success is at a high level, which will give an impulse to further improvement.

Theme 2. Level of the cognitive and analytical component of the vocalist's emotional expressiveness

The next block was a survey on the formation of the cognitive and analytical component of the vocalist's emotional expressiveness.

Diagnostics of the formation of the cognitive and analytical component of the studied phenomenon according to the indicators "the degree of knowledge of concepts and terminology, using methods and skills of vocal and performing activities", the degree of ability to apply the acquired knowledge and skills in their creative activities", "degree of the ability to evaluate their educational, performing and cognitive activities for further self-improvement" was carried out using a comprehensive test "Possession of Vocal Terminology", which consists of 6 blocks.

The test results show that the level of proficiency in basic vocal terminology of the surveyed students of various courses of the specialty Musical Art of educational and professional programs Musical Art and Solo Singing in most cases does not exceed 70% and most often is only 25-58%. This indicates a lack of awareness of recipients, which will

affect the successful implementation of performing activities of future vocalists.

Theme 3. Level of formation of the emotional and empathic component of the emotional expressiveness

The next block of our experimental research aims at determining the level of formation of the emotional and empathic component of the emotional expressiveness of the future vocalist. It involves attracting and strengthening the emotional essence of the vocalist, which has been given him by nature. A high level of empathy, emotional responsiveness, and emotionality allows the performer to share emotions with the audience, find ways to transmit them, and empathize with the musical character. But emotionality can also negatively affect concentration, attentiveness, the ability to abstract and be calm during rehearsals and concert performances.

The level of formation of the emotional and empathic component of the emotional expressiveness of the future vocalist according to the indicator "level of mastering empathy skills", we assessed using the method "Diagnostics of the Level of Empathy" by V. Boyko (Zelinska & Mykhailova, 2009).

We were interested in the overall level of empathy, which is interpreted at four levels: very low, below average, average, and very high. For the group of students we interviewed, the result is listed as a percentage (see Figure 5). It turned out that a very low level of empathy is observed in 11.8%, below the average in 47.1%, an average in 35.3%, and very high only in 5.8% of respondents.

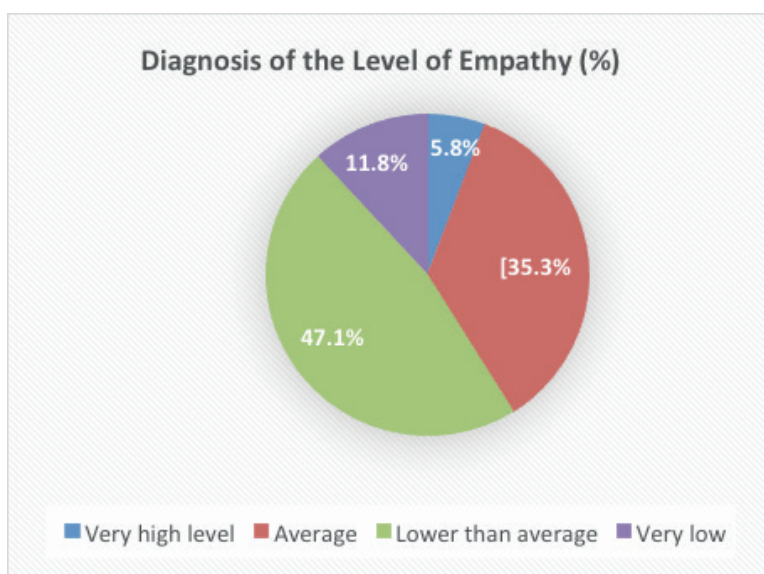


Figure 5. Level of empathy

The next stage of the survey is to determine the level of formation of the emotional and empathic component of the vocalist's emotional expressiveness by the indicator "measure of the ability to emotional responsiveness" which was carried out using the methodology "Research of Emotional Responsiveness" by Pashukov (Zelinska & Mykhailova, 2009).

The interpretation of the answers may be different for women and men because young men often hide their feelings. The survey results show that 58,8% of the students surveyed have a low level of emotional responsiveness, 23,5% have an average level, and only 17,7% have a high level (Figure 6).

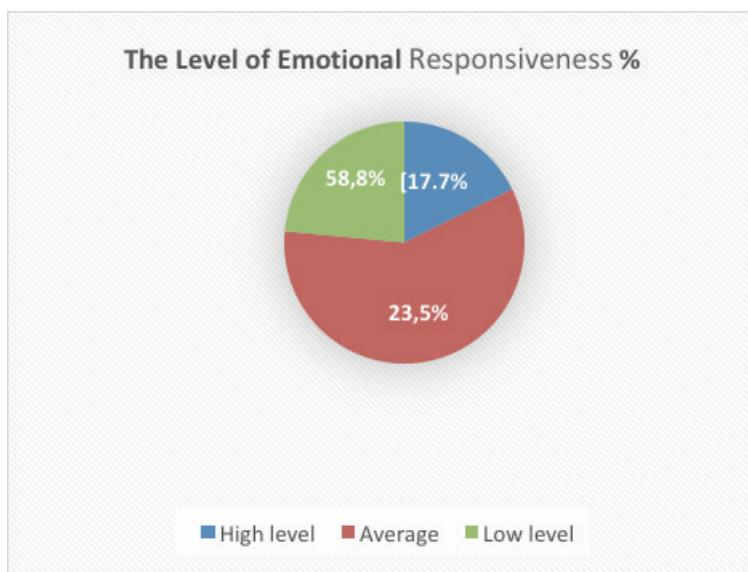


Figure 6. Level of emotional responsiveness

Also, we assessed the formation of the emotional and empathic component of emotional expressiveness according to the indicator “degree of formation and stability of the emotional sphere” using the questionnaire “Study of the Emotional Sphere” (Zelinska & Mykhailova, 2009).

As a result, it was found that 94,1% of respondents have a high level of emotionality and a healthy attitude

to emotions. Only 5,9% of recipients consider it necessary not to show their feelings and none of the students were very reserved people. This proves that future specialists studying the creative professionals are more able to express their emotions, but at the same time, they are emotionally unprotected, more susceptible to negative influence and manipulation (Figure 7).

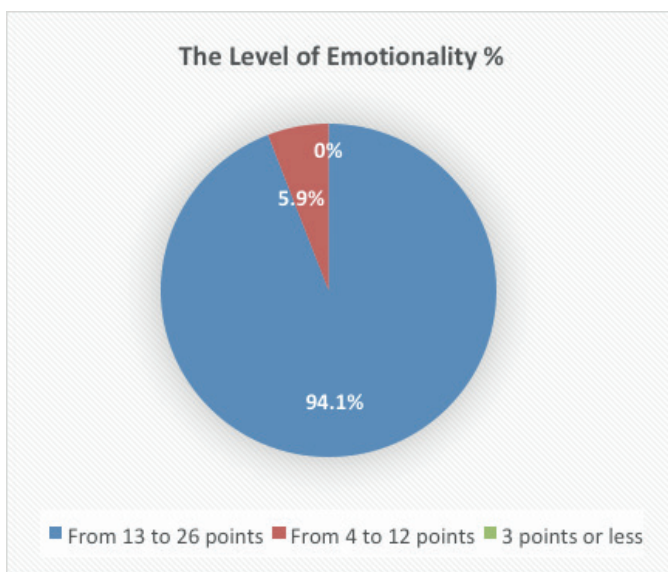


Figure 7. Level of emotionality

The results of a diagnostic cross-section of the level of formation of the emotional and empathic component of the vocalist’s emotional expressiveness indicate that the recipients are very creative and have a high level of emotionality. According to the test, 94% of respondents have a healthy attitude to emotions and do not hesitate to show them to others.

Theme 4. Level of formation of the practical and creative component of the vocalist’s emotional expressiveness

The next block of diagnostics is to

determine the level of formation of the practical and creative component of the vocalist’s emotional expressiveness.

We defined the level of formation of the practical and creative component according to the indicators “the degree of formation of special vocal skills and abilities of students”, as well as “the level of mastering specific means of emotional expressiveness” by observing the educational and performing activities of students. Observation shows that 60% of senior students have a broader set of tools for regulating

their own emotional state during speech and emotional communication with the public. They consciously use their vocal and performing skills to embody the imaginative content of the work, control the situation, and use their skills to get an emotional response from the audience. This is due to a significant vocal, performing, and emotional experience. We also found that 20% of students hyperbolize, overlay emotionally, which negatively affects the emotional perception of viewers. Such performers capture the main emotional content of the work and reproduce it with the help of vocal and performing skills, without demonstrating their own perception,

without embodying into the image of the main character.

The level of formation of the practical and creative component according to the indicator “the degree of creative disposition of students and manifestations of creativity necessary for the performance of future vocalists”, we assessed using the test “Diagnostics of Creative Potential and Creativity” (Rogov, 1999).

The most dangerous barrier is fear, especially for people who are focused on mandatory success (Figure 8).

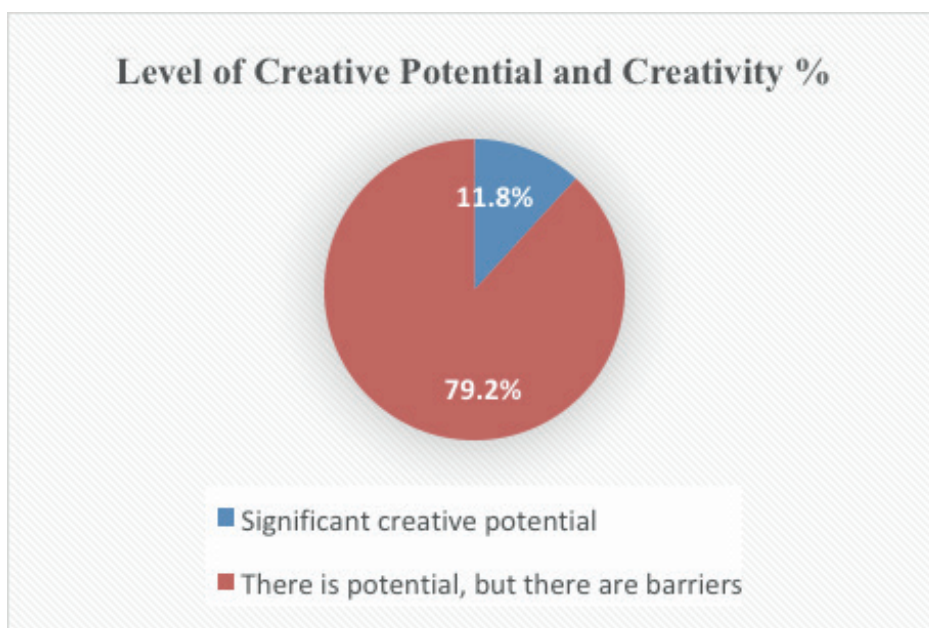


Figure 8. Level of creative potential and creativity

The results obtained prove that recipients have creative potential, but some factors prevent them from fully realizing it (for example, fear, such as fear of failure or judgment, lack of self-confidence). Often, society and its judgment are the main factors in inhibiting creative potential and creativity. Therefore,

during the formation of a practical and creative component, the main task of a teacher is to suggest the implementation of an idea, to give an opportunity to create something new on your own. Consequently, only 11.8% of recipients have significant creative potential and are able to realize it.

As a result of calculating the percentage of the level of formation of emotional expressiveness among 391 respondents, we get the following results, represented

in the diagram “Levels of Formation of Emotional Expressiveness of a Vocalist”(Figure 9).

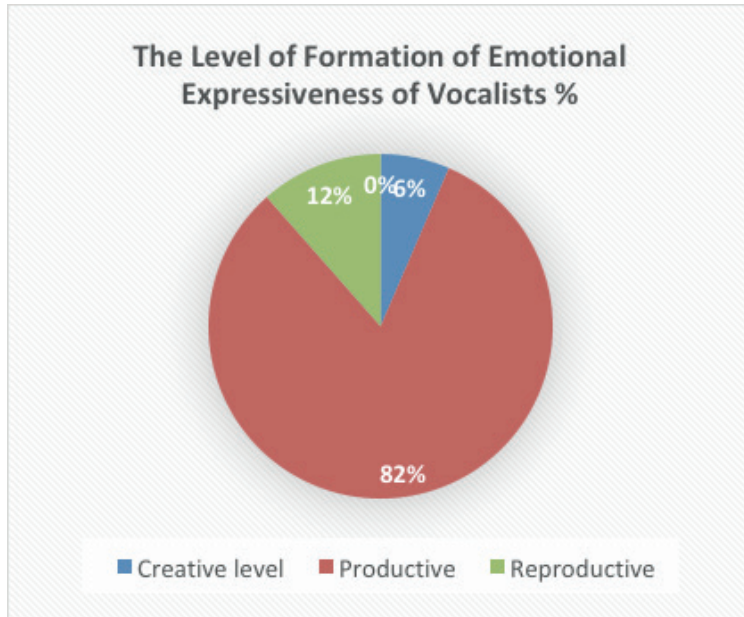


Figure 9. Levels of formation of emotional expressiveness of vocalists

The creative level of formation of emotional expressiveness was found in 6,5% of the total number of respondents (25 students).

The productive level of formation of emotional expressiveness of the future vocalist was diagnosed in 82% (321 people) of the total number of respondents.

The reproductive level of emotional expressiveness formation was recorded in 11,5% (45 people) of the total number of recipients.

Conclusion

Summarizing the results of the theoretical analysis of the problem, the results of a diagnostic cross-section of the levels of formation of emotional

expressiveness of the future vocalist, we came to the following conclusions:

- The revealed contradictions regarding the problem of forming the emotional expressiveness of the future vocalist made it possible to understand the objective dialectic of the formation of this phenomenon by introducing axiological, interdisciplinary, and competence-based approaches to the training of students;
- Emotional expressiveness of a vocalist is an individual ability to model and transmit (broadcast) emotional states programmed in a vocal work, using the vocal capabilities of the performer, nonverbal signals, and means of musical expressiveness;

- The structural components of the vocalist's emotional expressiveness are defined as follows: motivational and value, cognitive and analytical, emotional and empathic, practical and creative components;
- The level of formation of a student's emotional expressiveness is closely related to the peculiarities of his type of temperament;
- The results of the ascertaining experiment showed that 12% of students have a reproductive level of emotional expression formation, 82% of students have a productive level of emotional expression formation, and 6% have a creative level.

productive level of emotional expression, and 6% - a creative level.

Recommendation

The future studies will focus on the selection of practical methods that will help teachers of vocal courses improve and accelerate the formation of emotional expressiveness of future vocalists in solo singing classes. The methodological model of emotional expressiveness formation is one of the priority tasks for us in further research of the outlined problem. The study results can be used to update the system of assessment of student achievement in the process of professional training of future vocalists.

Summarizing the results of theoretical analysis of the problem, the results of the diagnostic section of the levels of emotional expression of the future vocalist, we came to the following conclusions: emotional expression of the vocalist, which we defined as the individual ability to model and transmit (translate) emotional states. Non-verbal signals and means of musical expression are essential components of the vocalist's professional training. The introduction of axiological, interdisciplinary, competence approaches in the training of students ensures the effectiveness of the formation of this phenomenon. We are determining the structural components of the vocalist's emotional expressiveness, and developing criteria and indicators based on them allowed us to diagnose the levels of its formation. The results of the observational experiment showed that 12% of students have a reproductive level of emotional expression, 82% of students have a

Biodata of Authors



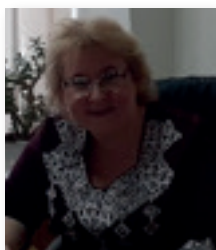
Alina Shpyrka

Interest of author: problems of professional training of future vocalists in institutions of higher art education, formation of emotional expression of students in solo singing classes, interdisciplinary connections in vocal training of students. **Affiliation:** Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine **e-Mail:** a.shpyrka@kubg.edu.ua **ORCID:** <http://orcid.org/0000-0003-1415-0504>



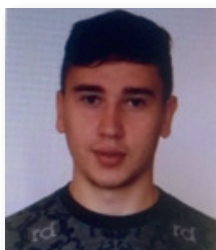
Larysa Bondarenko, PhD

Interest of author: problems of professional training of future teachers of music disciplines and teachers of music art, professional and spiritual self-development of students, communicative practices in continuing art education, introduction of axiological and hermeneutic approaches in instrumental and performance training of students of higher art education. **Affiliation:** Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine **e-Mail:** l.bondarenko@kubg.edu.ua **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0001-6913-2448> **Publons:** <https://publons.com/researcher/3242380/larysa-bondarenko/>



Ganna Kondratenko, PhD

Interest of author: creative development of future bachelors of music art and the formation of students' professional and personal values in the art educational environment. Professional training of music students based on axiology. **Affiliation:** Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine **e-Mail:** h.kondratenko@kubg.edu.ua **ORCID:** orcid.org/0000-0002-5035-4355



Alexandr Shpyrka

Interest of author: problems of professional training of future teachers of music art, formation of artistry of students in the process of professional training. **Affiliation:** Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine **e-Mail:** o.shpyrka@kubg.edu.ua **ORCID:** orcid.org/0000-0002-1855-1236

References

- A short dictionary of philosophy (1982). I. V. Blauberg & I. K. Pantin (eds.). Moscow: Politizdat.
- Albor, M. (2016). On Music's Subtle Expressiveness. *Avant: Trends in Interdisciplinary Studies*, 7, 37-65.
- Aranovskyi, M. (1998). Musical text. Structure and properties. Moscow. volumes (1971). Kiev: Scientific Thought.
- Ayzenk, G. (1999). Personality structure. St. Petersburg: Yuventa.
- Bonfeld, M. (1991). "Music. Language. Speech. Thinking" Experience in a systematic analysis of musical art, theses (1). Moscow.
- Bukotzer, M. (1985). "Musikanalyse und Musikdeutung". *Schweizerische Musikzeitung*: 97 - 115.
- Chebotarenko, O. (1997). "Culturological aspects of the performing form in music" dissertation of candidate of Art Studies: specialty 17.00.01 "Theory and History of Culture". Odessa.
- Condon, S. (2018). Preparing an emotionally expressive vocal performance. *European Journal of Philosophy in Arts Education*, 3 (1), 87-120. Retrieved from <http://www.ejpae.com/index.php/EJPAE/article/view/29>
- Cooke, D. (1959). *The language of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Dahlhaus, C. (1982). *Systematische Musikwissenschaft*. Wiesbaden: Verlag.
- Eliseyev, O. P. (2003). *Praktikum po psikhologii lichnosti [Workshop on personality psychology]*. St. Petersburg.
- Folomyeyeva H.A. (2012). Innovative heritage of modern vocal pedagogy in the teaching of special courses on stage at the Faculty of Arts]. *Pedagogy and psychology*. 617, 184-189.
- Fomin, V. (1973). "The way music exists and the methodology of comparative analysis" *Musical Art and Science*, volume 2: 99 - 134. Moscow.
- Friedman, H. S., Prince, L. M., Riggio, R. E., & DiMatteo, M. R. (1980a). Understanding and assessing nonverbal expressiveness: The affective communication test. *Journal of Personality and Social Psychology*, 39, 333-351.
- Friedman, H. S., Riggio, R. E., & Segall, D. O. (1980). Personality and the enactment of emotion. *Journal of Nonverbal Behavior*, 5(1), 35-48. <https://doi.org/10.1007/BF00987053>
- Golovey, L. A., & Rybalko, E. F. (2001). The study of the need to achieve: a workshop on age psychology. St. Petersburg.
- Gross, J. J., & John, O. P. (1997). Revealing feelings: Facets of emotional expressivity in self-reports, peer ratings, and behavior. *Journal of Personality and Social Psychology*, 72(2), 435-448. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.72.2.435>
- Grozan, S. (2015). The problem of
- Dictionary of the Ukrainian language in 11

competencies in music education Scientific notes [Kirovograd State Pedagogical University named after Vladimir Vynnychenko]. Ser.:Pedagogical sciences, 139, 144-146. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz_p_2015_139_39.

Hryn, L. O. (2014). Diagnosis of the formation of vocal skills of the future actor of musical and dramatic theater. In: Scientific publication. Guidelines. Zaporizhzhia: ZNU.

Humrichouse, J. J. (2010). The hierarchical structure of emotional expressivity: scale development and nomological implications. Ph.D. thesis, University of Iowa. Retrieved from <http://ir.uiowa.edu/etd/519>.

Hyunsin, P., & Chang, D. Y. (2010). Statistical model based emotional singing voice synthesis by FO contour modification. Department of Electrical Engineering, Korea Advanced Institute of Science and Technology (KAIST).

Juslin, P. N. (2013). What does music express? Basic emotions and beyond. In: *Frontiers in Psychology*, 4, Article 596.

Korykhalova, Nataliya. (1979). "Interpretation of music" Theoretical problems of musical performance and a critical analysis of their development in modern bourgeois aesthetics. Leningrad: Muzyka.

Kotlyar, G. M., & Morozov, V. P. (1976). On acoustic correlates of emotional expressiveness of vocal speech. Moscow.

Kucheruk, O. S. (2012). Characteristics of the motivational-value component

of inclusive competence of the future teacher. Scientific journal of NPU named after MP Drahomanov. Series 16: Creative personality of the teacher: problems of theory and practice, 18, 20-23. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_016_2012_18_7

Laukka, P. (2017). Vocal Communication of Emotion. In: V. Zeigler-Hill & T. Shackelford (eds) *Encyclopedia of Personality and Individual Differences*. Springer, Cham. Retrieved from https://doi.org/10.1007/978-3-319-28099-8_562-1

Losev, Aleksey. (1995). "Music as a subject of logic. The form. Style. Expression": 405 - 602. Moscow.

Malinkovskaya, A. (1990). "Piano performing intonation" Problems of artistic intonation on the piano and analysis of its development in the methodological and theoretical literature of the XVI - XX centuries: [essays]. Moscow.

Medushevskiy, V. (1989). "Musical thinking and the logos of life" Musical thinking: essence, categories, and aspects of research: 18 - 27. Kiev.

Nikandrov, V. V. (2009). *Psychology: a textbook*. Moscow: Volters Kluver.

Oleksiuk, O. M. (2017). Development of spiritual potential of personality in post-non-classical art education: [monograph]. Kyiv. Univ. B. Hrinchenko.

Oleksiuk, O., Bondarenko, L., Cherkasov, V., Kosinska, N., & Maievskaya, A. (2019). *Innovative Model of Communicative*

- Practices. *Journal of History Culture and Art Research*, 8(2), 244-252. doi:<http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v8i2.2109>
- Poluboiaryna, I. I. (2012). The role of temperament in the formation of individual style of gifted students of music specialties. In: *Problems of modern pedagogical education: coll. Science. wash. Series: Pedagogy and psychology*. Yalta: RVV KHU, 237-244. [in Ukrainian]
- Psychological Dictionary (1982). V. I. Woitk (ed.). Kyiv: High School.
- Riggio, H. R., & Riggio, R. E. (2002). Emotional expressiveness, extraversion, and neuroticism: A meta-analysis. *Journal of Nonverbal Behavior*, 26(4), 195-218. Retrieved from <https://doi.org/10.1023/A:1022117500440>
- Rogov, E. I. (1999). Desktop book by a practical psychologist. Book 2. Moscow.
- Rokeach, M. (1973). *The nature of human values*. New York: Free Press.
- Romanenko, V. O. (2012). Problems of analysis of emotions in singing in the context of arts XXI. In: *Society: philosophy. history. culture*. Publishing house "Khors".
- Samoilenko, A. (2002). "Musicology and methodology of humanitarian knowledge" The problem of dialogue: [monograph]. Odessa.
- Shemyakin, O. (2011). "A musical work as a way of knowing reality" [Extended abstract of candidate's thesis: major 09.00.13 "Philosophy and history of religion, philosophical anthropology, philosophy of culture"]. Moscow.
- Shpak, M. (2009). Emotional culture of a teacher as a factor in the humanization of pedagogical education. *Proceedings. Series: Pedagogy*, 5, 49-52.
- Tkach, M. M., & Oleksiuk, O. M. (2021). Value-based orientations as a normativeregulatory mechanism for the formation of professional worldview of future music teachers. *Linguistics and Culture Review*, 5(S2), 522-536. <https://doi.org/10.37028/lingcure.v5nS2.1388>.
- Trierweiler, L. I., Eid, M., & Lischetzke, T. (2002). The structure of emotional expressivity: Each emotion counts. *Journal of Personality and Social Psychology*, 82(6), 1023-1040. Retrieved from <https://doi.org/10.1037/0022-3514.82.6.1023>
- Tszinkhen, H. (2015). Formation of stage culture of future teachers of musical art by means of pop singing: dissertation abstract. Kyiv: National Pedanonic University named after M. P. Drakhmanov.
- Yeroshenko, O. V. (2008). Emotional sphere in vocal creativity: musical-aesthetic and performance aspects. Dissertation in art history. Kharkiv: Kharkiv State University I. P. Kotlyarevskoho.
- Zelinska, T. M., & Mykhailova I. V. (2009). *Workshop on General Psychology: Textbook manual*. Kiev: Karavela.

A comparative analysis of musical changes in K-Pop male idol groups

Inho Lee*

Yunjae Son**

*Corresponding author, Department of Practical Music, Kyonggi University, 2307, Chungjeongwan, 24, Kyonggidae-ro 9-gil, Seodaemun-gu 03746, Republic of Korea, <http://orcid.org/0000-0001-7096-0670>, e-Mail: soulinno@kgu.ac.kr

**Department of Post Modern Music, Kyung Hee University, 1732, Deogyong-daero, Giheung-gu, Yongin-si 17104, Republic of Korea, <http://orcid.org/0000-0001-6784-3991>, e-Mail: pearl247@khu.ac.kr

DOI 10.12975/rastmd.20219212 Submitted November 13, 2021 Accepted December 20, 2021

Abstract

This study analyzed the vocal part of the songs of Korean K-Pop male idol groups to find out why 3rd generation K-Pop has become the mainstream of popular music. Currently, as K-Pop is rapidly emerging as a global mainstream genre, expectations for creating artists like BTS are rising. However, the existing K-Pop is being studied focusing on its splendid appearance and performance, so there is a lack of practical musical research. In this study, we analyze the title songs of the K-pop male idols BTS and 4th generation idols, which received worldwide attention in 2020, and show the changes and characteristics of music. In this study, a research methodology using content analysis of qualitative research was selected as a method for the development of the music field. For the analysis, we selected the music data of the Billboard chart songs of BTS, the representative K-Pop idol, and the title songs of ATEEZ, Stray Kids, NCT, and SEVENTEEN, the idols that received attention abroad in 2020. In this study, in-depth analysis was carried out by measuring the playing time of the musical components of songs (singing, rap, and rapping), and it was visualized and classified for easy viewing. As a result of these studies, 'breaking away from K-Pop centered on looks and performance', 'Suggesting the musical direction of the next generation idol through analysis of BTS songs, which is a successful case of 3rd generation K-Pop', 'Effect on idol member part distribution' 'This shows that it can match the development potential of idols after the fourth generation. Through this study, to ensure continuity in the global music market, the balanced development of idol music including various genres and follow-up research through an understanding approach to the Korean idol music system will be possible.

Keywords

K-Pop, idol, hallyu, vocal analysis, Korean wave

Introduction

K-Pop refers to Korean popular music aimed at the global market, but has been specifically limited to idol music. In the past in 1997, ballads and dance genres accounted for most, whereas K-Pop of various genres is gaining popularity with the public. Along with

this diversity of genres, the recent trend of K-Pop shows the strength of idol groups that have undergone various collaboration attempts and systematic development (Yang, 2017).

Due to this, the fact that K-pop exports are limited to a small number

of music production companies is a concern in terms of the creation of a long-term music ecosystem, given the characteristics of the music industry as a creative industry (Lim, 2013).

Hallyu (“Korean wave”), which first began with TV dramas, has remained popular since 2014, with its current focus on K-pop led by idol groups.



Photo 1. Hallyu drama “Winter Sonata” and K-pop artist “Beast”.

According to the Global Hallyu Trends 2020 survey by the Korean Foundation for International Cultural Exchange (KOFICE) (2020), K-pop is the most evocative of South Korea among 8,000 global consumers of Hallyu content in 17 countries, as well as the most representative content of Hallyu. Consumers are increasingly encountering K-pop on online and mobile platforms beyond mass media channels such as TV and radio, and the music is rapidly spreading throughout the world, through not only YouTube and Facebook but also

Spotify. The Hallyu Status Index in Figure 1, which shows the popularity of Hallyu, reveals that Vietnam has experienced the influence only recently; further, compared to two years ago, the index has expanded to encompass Indonesia, Malaysia, Thailand, Taiwan, Brazil, the United Arab Emirates, Australia, and Russia. Countries such as Turkey, France, and South Africa have shown a continuous increase in the index over the past three years. This proves that Hallyu is consistently extending into countries beyond Asia.

Hallyu Status Index

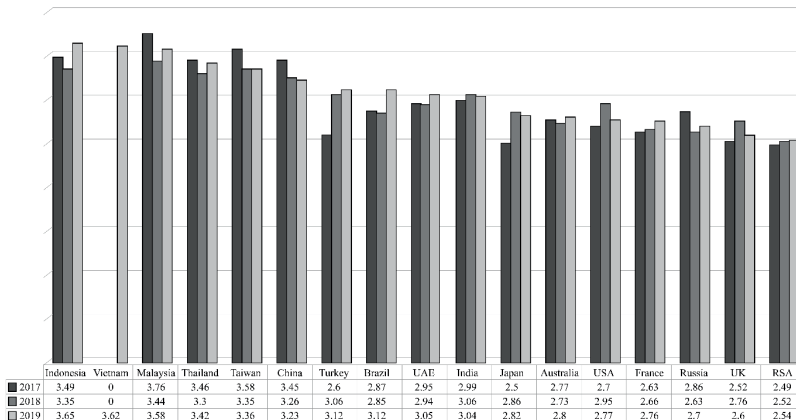


Figure 1. Hallyu Status Index (KOFICE, 2020)

As Hallyu music began to receive attention as a global cultural phenomenon in the late 1990s, South Korea's entertainment agency-idol system began in earnest, including H.O.T. by SM Entertainment, as well as Sechs Kies, Shinhwa, and god. In the second generation, Hallyu was led by idols such as TVXQ, SS501, Super Junior, and BIGBANG, trained by the "total management" system, through which entertainment agencies supervise everything from finding talent with potential to providing training to direct/indirect management. This system, based on resources and efficient investments, proved successful, and idols trained thus captivated global consumers by displaying diverse talent, singing, and dancing in the global market. They also established themselves as mainstream artists in South Korea, comprising a significant portion of South Korean music for over ten years. However, a new opportunity arose through PSY's Gangnam Style, which became a massive hit not only in the US market but also throughout the world with a new media-friendly strategy. Then, third-generation idols, such as BTS and EXO, took advantage of this opportunity and achieved success with authenticity, which led K-pop to grow into important Hallyu content for export.

Second-generation male idol groups that made K-pop known worldwide later became inactive due to some of the members' military service, discontinued activities, withdrawal or disbandment, and contract termination with their respective agencies. However, despite the slump of the second-generation idol groups, K-pop continues to lead Hallyu today, owing to the rise of third-generation idol groups. These idols

include members of diverse nationalities and have expanded the scope of content provided to consumers worldwide by going on global tours. The brilliant exploits of third-generation idols are represented by BTS, which was the first Korean group to hit No. 1 on the Billboard Hot 100 charts three times in 2020. While many K-pop idol groups have focused on qualitative and quantitative overseas expansion, third-generation idols have applied global marketing strategies using visual media such as images, videos, and performances in addition to the music itself. This indicates that they have found a good balance between South Korean and global standards while also satisfying the senses of sight and hearing.

Changes in K-pop idol vocals by generation

K-pop, meaning "Korean pop music", embraces pop music in South Korea in a broad sense. In a narrow sense, it refers particularly to pop, dance, electronic, hip hop, rock, and R&B in Korea since the 1990s. However, today, K-pop is mostly focused on dance music led by idols.

Since the early 2000s, when the Internet began to be widely used, "idol"—which refers to singers popular among teenagers—has become common terminology. Idols refer to young entertainers or celebrities who are popular among younger generations (National Institute of Korean Language, 2016).

Since the 1990s, K-pop has come closer to meaning "Korean popular songs sung by idols" than all other kinds of popular music in South Korea. There are different views about classifying

idols by generation, starting from first-generation idols from the mid-1990s to those actively performing today. However, idols of one generation come to a lull after a certain period of active engagement, and new idols who appear at this point can be regarded as the next generation.

First-generation idols

First-generation idols include groups that were active from the 1990s to the early 2000s, when the term “idol group” was not yet widely used. The first such group was H.O.T., which had five members, was created by SM Entertainment, and debuted in 1996. As a major first-generation idol, H.O.T. was the first idol group to sell the largest number of albums in a year. The group won the grand prize at music awards held by South Korea’s three major TV stations (i.e., the KBS Music Awards, the SBS Music Awards, and the MBC Music Awards). They also had the largest fan

club in history, until then. The group expanded into the Greater China region and marked the beginning of Hallyu.

H.O.T. was followed by a six-member group, Sechs Kies, which debuted in 1997 under Daesung Enterprise (currently DSP Media) and became the rival, competing group. Sechs Kies joined the ranks of the two leading first-generation boy bands in South Korea. In 1998, SM Entertainment created the six-member boy band Shinhwa, which was listed in the Guinness Book of World Records for not disbanding or replacing members since their debut (Kim, 2018). Shinhwa had the largest full album sales among all South Korean dance groups. Their rival was the five-member boy group god, created by Sidus HQ in 1999 and lead by JYP Park Jin-young. With a friendly, boy-next-door image rather than a mysterious one, god became popular as the first nationally loved idol group. Table 1 summarizes the major first-generation male idol groups.



Photo 2. Major first-generation K-pop male idol groups

Table 1. Major first-generation K-pop male idol groups

Group name	Agency	Debut	Member	Position
H.O.T.	SM Entertainment	September 1996	Moon Hee-Jun	Lead Vocals, Lead Rapper
			Jang Woo-Hyuk	Main Rapper
			Tony An	Lead Vocals, Lead Rapper
			Kangta	Main Vocals
			Lee Jae-Won	Lead Rapper
Sechs Kies	DSP Media	May 1997	Eun Ji-Won	Main Rapper
			Kim Jae-Duck	Sub-Vocals, Lead Rapper
			Jang Su-Won	Lead Vocals
			Lee Jai-Jin	Sub-Vocals, Sub-Rapper
			Ko Ji-Yong	Sub-Vocals, Sub-Rapper
			Kang Sung-Hoon	Main Vocals
Shinhwa	SM Entertainment	March 1998	Eric	Main Rapper
			Lee Min-Woo	Lead Vocals
			Kim Dong-Wan	Lead Vocals
			Shin Hye-Sung	Main Vocals
			Junjin	Lead Rapper, Sub-Vocals
			Andy	Sub-Rapper
god	Sidus HQ	January 1999	Joon Park	Lead Rapper
			Yoon Kye-Sang	Sub-Vocals
			Danny Ahn	Main Rapper
			Son Ho-Young	Lead Vocals, Sub-Rapper
			Kim Tae-Woo	Main Vocals

First-generation male idol groups were comprised mainly of five or six members, and their positions as main vocalists, sub-vocalists, and rappers were more clearly distinguished than today. The bands created full albums with at least ten tracks each, and the groups, on average, were active for three months at a stretch, releasing a title track and one or two follow-up songs. This was followed by time spent preparing for the next album, showing a clear distinction between periods of activity and inactivity (Choi & Lim, 2019). Moreover, the bands mostly focused on fancy performances and choreography; thus, most of their

songs were sung not live but lip synced. Table 2 summarizes the main songs of the first-generation of K-pop male idol groups and the prominent vocal positions used in each song.

Table 2. Main songs and positions of first-generation K-pop idol groups

Group name	Song name	Release date	Singing	Rap	Chorus
H.O.T.	‘Candy’	7 September 1996	○	○	X
	‘Happiness’	5 July 1997	○	○	○
	‘We Are the Future’		○	○	○
	‘Line Up!’	25 September 1998	○	○	X
	‘Hope’		○	○	X
	‘I Yah!’	15 September 1999	○	○	○
	‘Outside Castle’	2 October 2000	○	○	X
Sechs Kies	‘Chivalry’	1 November 1997	○	○	X
	‘Reckless Love’	15 July 1998	○	○	X
	‘Couple’	30 October 1998	○	○	X
	‘Come Back’	9 September 1999	○	○	X
Shinhwa	‘Only One’	27 May 2000	○	○	○
	‘Wild Eyes’	28 June 2001	○	○	○
	‘Perfect Man’	9 March 2002	○	○	○
	‘Wedding’	27 December 2002	○	○	○
	‘Brand New’	27 August 2004	○	○	○
god	‘Lies’	3 November 2000	○	○	○
	‘Road’	15 November 2001	○	○	○
	‘Letter’	17 November 2002	○	○	X
	‘An Ordinary Day’	8 December 2004	○	○	X

The main songs above are title tracks and award-winning songs from albums of each group; the type and existence of subdivided vocal positions in each song are provided. These main songs of the first-generation idols included both singing and rapping; only half of the

songs included a chorus. The fact that rapping makes up a high proportion, along with singing, here implies that the vocals were equally divided among the members according to their positions and that rapping was considered important, along with singing, around that time.

Second-generation idols

As first-generation idol groups slowly disbanded, they were replaced by second-generation idol groups. These groups were trained under the abovementioned total management system—in which entertainment agencies supervise everything from recruitment to training, group formation, music production, and direct/indirect management after a group’s debut—which led Hallyu in music (Lee, 2016). There are different views about when the second-generation idols first appeared, but one starting point was TVXQ, the group created by SM Entertainment in 2003 (Kim, 2015). A five-member idol group, TVXQ expanded into the Japanese market in 2005 and remains popular in that country.

Later, SM Entertainment created the 13-member group Super Junior in 2005, which remains the group with the most number of members even today. Super Junior’s third album, Sorry Sorry, set a new record, ranking No. 1 for 52 consecutive weeks on Taiwan’s music charts. This shows their displaying their popularity in the global market, in addition to South Korea (Park, 2011). In 2006, however, YG Entertainment created a five-member hip hop idol group, BIGBANG, with a new style. The members were talented and wrote and produced their own songs and lyrics. BIGBANG entered Japan in 2008 and became a pioneer of Hallyu in the country. Table 3 summarizes the major second-generation male idol groups.



Photo 3. Major second-generation K-pop idol groups

Table 3. Major second-generation K-pop idol groups

Group name	Agency	Debut	Member	Position
TVXQ	SM Entertainment	December 2003	U-Know Yunho	Lead Vocals, Main Rapper
			Max Changmin	Main Vocal, Lead Rapper
			Hero Jaejoong	Main Vocals
			Micky Yoochun	Main Rapper, Sub-Vocals
			XIA Junsu	Lead Vocals
SS501	DSP Media	June 2005	Kim Hyun-Joong	Sub-Vocals, Sub-Rapper
			Heo Young-Saeng	Main Vocals
			Kim Kyu-Jong	Sub-Vocals, Sub-Rapper
			Park Jung-Min	Sub-Vocals
			Kim Hyung-Jun	Lead Vocals, Main Rapper
Super Junior	SM Entertainment	November 2005	Leeteuk	Sub-Vocals, Sub-Rapper
			Heechul	Sub-Vocals, Sub-Rapper
			Yesung	Main Vocals
			Shindong	Sub-Vocals, Sub-Rapper
			Eunhyuk	Main Rapper, Sub-Vocals
			Siwon	Sub-Vocals
			Donghae	Lead Vocals, Sub-Rapper
			Ryeowook	Main Vocals
			Kyuhyun	Main Vocals
			Sungmin	Lead Vocals
			Hangeng	Sub-Vocals
			Kangin	Sub-Vocals
			Kibum	Lead Rapper, Sub-Vocals
BIGBANG	YG Entertainment	August 2006	T.O.P	Lead Rapper, Sub-Vocals
			Taeyang	Main Vocals, Sub-Rapper
			G-Dragon	Main Rapper, Sub-Vocals
			Daesung	Lead Vocals
			Seungri	Sub-Vocals

Note. Main vocals/rapper: singer who sings important parts in vocal progression such as the intro, chorus, and high notes (Lee, 2020); Lead vocals/rapper: singer who seamlessly connects the flow between the main vocal

and sub-vocals to further enhance the perfection of the song (Lee, 2020); Sub-vocals/rapper: singer who assists the main vocalist in singing in a vocal group (National Institute of Korean Language, 2002)

Led by major entertainment agencies that created the first-generation idols, second-generation idols upskilled and became stars after their training period. There was also a shift in the generation of idol songwriters in South Korea, who expanded into overseas markets and reproduced the sense and style of global pop music. Since the top priority of second-generation idols was satisfying South Korean consumers, they first established themselves in the country and then expanded overseas after two or three years, on average. During this period, the groups mostly entered Japan. However, due to a lack of popularity, they had to begin at the bottom of the ladder, like any other new Japanese idols, and work their way up. At

around this time, with the digitalization of music, it became more common to release a single album or mini album (EP) to maximize profits and gain exposure, rather than release a full album. To satisfy the general public in overseas markets, the songs thus released had a hook with short, repeated riffs rather than musicality; this is a distinct feature of K-pop music. Lyrics that were easy to understand and hooks without meaning helped K-pop songs appeal to broader age groups. As second-generation idols had diverse concepts and genres, unlike their predecessors, they did not form an intense rivalry. Table 4 summarizes the main songs of the second-generation K-pop male idol groups and vocal positions in each song.

Table 4. Main songs and positions of second-generation K-pop idol groups

Group name	Song name	Release date	Singing	Rap	Chorus
TVXQ	'Hug'	11 October 2004	○	X	X
	'The Way U Are'		○	X	○
	'Believe'		○	X	○
	'Rising Sun'	12 September 2005	○	○	○
	'O-正.反.合.'	29 September 2006	○	○	○
	'MIROTIC'	25 September 2008	○	○	○
SS501	'Never Again'	23 June 2005	○	X	○
	'Snow Prince'	5 December 2005	○	X	○
	'Dejavu'	13 March 2008	○	○	○
	'U R Man'	21 November 2008	○	○	○
	'Love Like This'	20 October 2009	○	X	○
	'Love Ya'	24 May 2010	○	○	○
Super Junior	'U'	7 June 2006	○	○	○
	'Sorry, Sorry'	12 March 2009	○	X	○
	'It's You'	14 May 2009	○	X	○
	'Bonamana'	13 May 2010	○	X	○
	'Mr. Simple'	2 August 2011	○	○	○
BIG-BANG	'La La La'	22 December 2006	○	○	○
	'Lies'	16 August 2007	○	○	○
	'Last Farewell'	22 November 2007	○	○	○
	'Haru Haru'	8 August 2008	○	○	○
	'Love Song'	8 April 2011	○	○	X

The above mentioned songs were selected similar to those in Table 2, showing the type and status of the subdivided vocal positions in each song. The main songs of second-generation idols had many choruses, along with singing, but far less rapping compared to the first-generation idols. During this generation, songs with hooks (i.e., songs that used the same lyrics time and time again; National Institute of Korean Language, 2010) that were easy to sing along to because popular.

Third-generation idols

Third-generation idols who are currently

active first appeared in 2012 when there was a PSY craze, through mobile digital media. Many such idols have since used YouTube, social media, and specialized streaming platforms to make a simultaneous debut in both South Korea and overseas. This was a strategic success combining casting, training, and bold global sourcing of producing resources according to thorough planning aimed at a global niche market(Lim, 2013).

There are countless third-generation idols, but the first group to debut in both South Korea and China simultaneously

was SM Entertainment’s 12-member group EXO. This group was a huge hit not only in Asia, including China, but also in North America and Europe. Their album sold 1 million copies in the shortest period of time since the debut of K-pop artists and set the million-seller record five times in a row, earning the title “quintuple million-seller” (Kwak, 2018).

BTS, the best K-pop idol group created yet by Big Hit Entertainment in 2013, has set new records as the first, fastest, and highest-performing K-pop group worldwide, exceeding the limits of imagination in South Korean popular music every time they release a new song. Since first entering the Billboard 200 chart in June 2018, they have their album at the top of the chart four times in a row and

even reached No. 1 on Billboard’s Hot 100 in 2020. They were also the first South Korean group to perform at Citi Field in New York in 2018, after which they performed successfully in major stadiums worldwide, including Wembley Stadium in London, Stade de France in Paris, and Allianz Parque in Sao Paulo.

Third-generation idols have shown rapid growth immediately after their debut, with the know-how based on the best practices of past idol groups, as well as the development of social networking services (SNS) and digital media technology. They have been actively expanding into overseas markets. Table 5 summarizes the major third-generation male idol groups.



Photo 4. Major third-generation K-pop male idol groups photos

Table 5. Major third-generation K-pop male idol groups

Group name	Agency	Debut	Member	Position
EXO	SM Entertainmentw	March 2012	Xiumin	Sub-Vocals, Sub-Rapper
			Suho	Lead Vocals
			wLay	Sub-Vocals
			Baekhyun	Main Vocals
			Chen	Main Vocals
			Chanyeol	Main Rapper, Sub-Vocals
			D.O.	Main Vocals
			Kai	Sub-Vocals, Sub-Rapper
			Sehun	Lead Rapper
			Luhan	Main Vocals
			Kris Wu	Main Rapper, Sub-Vocals
Z. Tao	Lead Rapper, Sub-Vocals			
BTS	Bright Music	June 2013	Jin	Sub-Vocals
			Suga	Lead Rapper
			J-Hope	Sub-Rapper
			RM	Main Rapper
			Jimin	Lead Vocals
			V	Sub-Vocals
			Jungkook	Main Vocals, Sub-Rapper

Third-generation idols have used social media as a means of publicity as well as a solid foundation for the increase in fandom and overseas expansion. Recently, with Instagram, Twitter, YouTube, and TikTok, idols are no longer mysterious, unapproachable beings but friendly figures who communicate actively with their fans. They have also created a universe where fans can participate in storytelling, revising, and reproducing content on an enlarged scale. This storytelling has helped groups maintain fans' loyalty as well as their sustainable development. Third-generation idols are usually active in South Korea for just one or two weeks, even after releasing a new album or a single, and immediately focus on their global activities, such as concerts and

fan conventions. This has significantly increased the influence of global fans on K-pop. Unlike South Korean fans, global fans actively express their demands or expectations from entertainment agencies and idols. This culture did not exist in South Korean music in the past and has remarkably increased both the depth and scope of the music as global cultural content based on understanding and acceptance, that is, cross-cultural sensitivity (Park, 2019). Moreover, while second-generation idols mostly entered Asia, including Japan, third-generation idols have expanded worldwide, including Southeast Asia, South America, North America, and Europe. Table 6 summarizes the main songs of the third-generation K-pop male idol groups and the vocal positions of each song.

Table 6. Main songs and positions of third-generation K-pop male idol groups

Group name	Song name	Release date	Singing	Rap	Rap-Singing
EXO	'Growl'	5 August 2013	○	○	X
	'Overdose'	7 May 2014	○	○	○
	'Call Me Baby'	30 March 2015	○	○	X
	'Love Me Right'	3 June 2015	○	○	X
	'Lucky One'	9 June 2016	○	○	X
	'Monster'		○	○	○
	'Lotto'	18 August 2016.	X	X	○
	'Ko Ko Bop'	18 July 2017	○	○	○
	'Power'	5 September 2017	○	○	○
	'Tempo'	2 November 2018	○	○	X
	'Love Shot'	13 December 2018	○	○	X
	'Obsession'	27 November 2019	○	○	X
BTS	'No More Dream'	12 June 2013	○	○	X
	'N.O'	11 September 2013	○	○	X
	'Boy In Luv'	12 February 2014	○	○	X
	'Danger'	20 August 2014	○	○	X
	'I Need U'	29 April 2015	○	○	○
	'Run'	30 November 2015	○	○	○
	'Fire'	2 May 2016	○	○	X
	'Blood Sweat & Tears'	10 October 2016	○	○	○
	'Spring Day'	13 February 2017	○	○	○
	'Mic Drop'	18 September 2017	X	○	○
	'DNA'	18 September 2017	○	○	○
	'Fake Love'	18 May 2018	○	○	○
	'Idol'	24 August 2018	○	○	○
	'Make It Right'	12 April 2019	○	○	X
	'Boy With Luv'	12 April 2019	○	○	○
	'Black Swan'	21 February 2020	○	X	○
'ON'	21 February 2020	○	○	○	
'Dynamite'	21 August 2020	○	X	○	

The songs above are title tracks of each group's albums, and the type and status of subdivided vocal positions in each song are provided. Third-generation idols have created a new vocal position called rap-singing, which is rap-like singing. Rap-singing emerged as a trend in American hip hop in the 2010s, and Korean rappers began to adopt this style (Billboard Korea, 2020). EXO is characteristic of more rapping than rap-singing, while BTS does more rap-singing than rapping. Third-generation idols position their vocals freely based on their team's or members' concepts and characteristics and implement various strategies for overseas expansion.

Problem/Aim of Study

Currently, as K-Pop is rapidly emerging as a global mainstream genre, expectations for creating artists like BTS are rising.

For the continuous globalization of K-Pop, it is necessary to analyze successful artists.

However, the existing K-Pop is being studied focusing on its splendid appearance and performance, so there is a lack of practical musical research.

In response to these problems, this study analyzes the title songs of the K-pop male idols BTS and 4th generation idols, which received worldwide attention in 2020, and shows the changes and characteristics of music.

Method

Research Model

In this study, a research methodology using content analysis of qualitative research was selected as a method for

the development of the music field. The biggest advantage of such qualitative research is that it is possible to examine what meaning is conveyed through data analysis and to obtain an interpretation of culture. This interpretation is not a quantitative method, but a method of grasping both the explicit and intrinsic meanings (Choi, Jung & Jung, 2016). In general, the purpose of qualitative content analysis is "to provide knowledge and understanding of phenomena through research" (Downe-Wamboldt, 1992).

Documents

For the analysis, we selected the music data of the Billboard chart songs of BTS, the representative K-Pop idol, and the title songs of the idols ATEEZ, Stray Kids, NCT, and SEVENTEEN, which received attention overseas in 2020, and these included only male K-Pop artists. The reason is, first, that there has been specific success among male K-pop artists. Second, it would have been very difficult to effectively analyze the use of rap and songs in female-led K-pop music, as female-led K-pop hardly includes rap.

Data Analysis

This study examined the process of development and change in K-pop male idols by generation and subdivided the vocal positions of the major third-generation idol groups that lead Hallyu, as well as the changing K-pop environment, into singing, rap, and rap-singing. Accordingly, temporal data according to vocal positions were constructed and visualized and classified for easy viewing. The vocal positions include lead vocals/rapper (i.e., a singer who seamlessly connects the flow between the main vocal and sub-vocals

to further enhance the perfection of the song; Lee, 2020), main vocal/rapper (i.e., a singer who sings important parts in vocal progression such as the intro, chorus, and high notes; Lee, 2020), and sub-vocals/rapper (i.e., a singer who assists the main vocalist in singing in a vocal group; National Institute of Korean Language, 2002).

Results

The change in the proportion of vocal positions was focused on solving the following problems.

- Break away from K-Pop focusing on appearance and performance
- Suggest the musical direction of the next generation of idols through analysis of BTS songs, a successful case of 3rd generation K-Pop
- Effect on idol member part distribution

Through this study, we were able to find the characteristics of the above three items in the music of the analysis target. These contents indicated that it can match the development potential of idols after the 4th generation.

Case study 1: Analysis of the vocals in BTS's music

BTS pursued conventional hip hop music when they first debuted. As shown in Table 5, rapping took up a large part of the vocal positions of members. In their first single album *No More Dream* in 2013, the lyrics were more suitable and relatable to teenagers. The musical concept resembles the hip hop sound of the 1990s, symbolizing first-generation idols. However, the style differed from the previous generation's musical characteristics, which focused on songs

with hooks that adopted EDM or synth-pop sounds. In the case of the existing K-Pop, although the format, genre, composition of participating artists, etc. have changed according to the changes of the times, the topic to be conveyed has not changed significantly (Yang, 2017). Starting with the album *The Most Beautiful Moment in Life Part 1* in 2015, BTS experimented with various genres of music and began to embrace global pop music style.

In 2014, BTS made an appearance on the reality show "American Hustle Life," in which they learned about real hip hop culture through the mentorship of famous rappers in the US; this marked the beginning of their American fandom. While BTS was perceived as a hip-hop idol group in South Korea, with a comical image on the TV show that negatively affected their sincerity in music, they built a friendly image in the US. They visited the country to learn about local music, which also helped them form a fandom. The track 'Dope' on the album *The Most Beautiful Moment in Life Part 1* includes the lyric "Everyday hustle life," implying their experience in the US. BTS leader RM mentioned in an interview (Kim, 2021a) that this song made them first perceive responses from global fans. This album was based on hip-hop but added pop sounds. Importantly, BTS began to establish its current identity starting with this album. The members participated in writing songs and lyrics to authentically deliver their experiences and messages not just through hip hop. They made various attempts to expand the scope of their music, which led to increased singing (Figure 2). Both South Korean and overseas public came to listen more closely to the message of their worldview they showcased in each album.

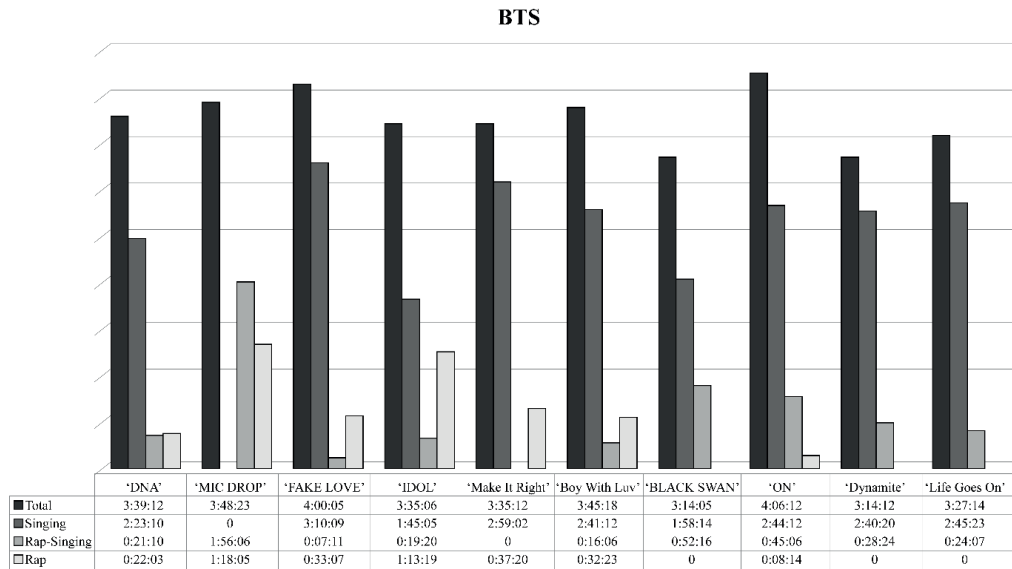


Figure 2. Changes in the vocal positions of BTS members

In 2015, *The Most Beautiful Moment in Life Part 2* ranked No. 171 on the Billboard chart. This album contains many songs that emphasize vocal harmony or singing skills, and the tracks have basic hip hop beats or more sophisticated R&B and pop sounds. The music of K-pop idols has actively adopted music genres that are popular worldwide, and the distinct features of K-pop originate from combining these with Korean-style sounds. Before BTS, K-pop focused largely on performance-based dance music (i.e., the performance was the focus rather than lyrics or melodies). The public has connected with BTS's music on a more emotional level, likely because the group writes and is therefore more connected with its own lyrics. Pdogg, who discovered and produced the members before their debut, mentioned in an interview that he creates the beat first, and then BTS's members add their own lyrics and melodies. Lyrics based on real-life experiences (Min, 2018) has become the most important reason for BTS being valued today. They could shine in the spotlight in the public eye, starting with their "youth series" (i.e., "The Most

Beautiful Moment in Life" parts 1, 2, and 3) based on their efforts made in hip hop as well as the expansion of their musical base.

The album *Wings*, released in 2016, included solo tracks by all members, who began to display the individuality of their vocals, including two songs sung in collaboration by RM, Suga, and J-hope, who rapped, and Jin, Jimin, V, and Jungkook, who handled the vocals. BTS's singing at first was simpler and more rhythmical, whereas the lead single 'Blood Sweat & Tears' from *Wings* has a more sophisticated, refined melody. Starting with this, rap-singing began to stand out more in their title tracks. After rap-singing first emerged in the Korean hip hop scene in 2012, it became established in South Korea by many singers by 2017 (Billboard Korea, 2020; News Claim, 2021; Korea Entertainment Sports Newspaper, 2021). BTS, too, followed this trend in the hip hop scene, shifting from the old-school hip hop in earlier albums to the moombahton-trap beat in 'Blood Sweat & Tears'.

Ultimately, however, an earlier form of hip hop laid a significant foundation for BTS to become a global star. They were greatly influenced by producers who had learned about hip hop. Encouraging the members to find their own topics and write experience-based lyrics led to sincerity in their music, which lay the groundwork for their fame today. BTS's success is also associated with social media marketing, but it is necessary to first examine their musical development before and after their success. BTS found an inflection point between K-pop and global pop by combining their experience in hip hop with the mass appeal of pop music.

Various vocal positions in K-pop groups make their music more fun, but the harmony of those positions is also important. K-pop idols work in teams but sometimes display their talent individually or in tandem. The emergence of rap-singing, which connects rapping and singing, serves as a buffer. Therefore, the increase in singing and rap-singing compared to fast rapping has naturally helped them deliver their lyrics, attracting broader age groups and building a global fan base (Figure 2). In

general, K-pop idols have followed the trend in global pop charts by increasing the singing portions.

Case study 2: A comparative analysis of vocals by K-pop male idol groups in 2020

This section analyses the vocals of K-pop male idol groups that gained increasing global attention in 2020: ATEEZ, Stray Kids, NCT, and Seventeen. These groups won awards at the Gaonchart Music Awards 2020 and used similar marketing strategies as BTS. They appeared on TV shows in the US and were filmed while training in the US to develop a friendly image and attract American fans. They benchmarked BTS by emphasizing a similar worldview in their albums. In particular, in 2018 and 2019 Korean content entered the American market, especially with TV shows and music (Korea Creative Content Agency 2019), which helped these groups gain popularity. Third-generation idol groups are comprised of many members; ATEEZ and Stray Kids have eight members each, Seventeen has 13 members, and NCT has 23 members.



Photo 5. K-pop groups that received attention in 2020

In general, K-pop idol groups since the third generation have comprised vocals, rappers, and performers. Members receive high-quality training for each position and thus have excellent skills, which has a great impact on their musical dispositions.

The teams also include multinational members, mostly from East Asia, to make consumers in those countries feel proud and close while giving a fresh “K-pop style” image to consumers outside East Asia (Lee, 2020a). They were also turned into perfect Korean idols through the

professional training system of Korean entertainment agencies. K-pop idols are required to have not only a strong appearance but also outstanding vocal, rapping, and performing skills.

In Korea, there have been discussions about the globalization policy for Hallyu since the 2010s, and interest in K-pop has increased since that time (KOFICE, 2017). This study identified the portions of vocal positions on each team, with a focus on famous title tracks released in 2020 by male idol groups (Figure 3).

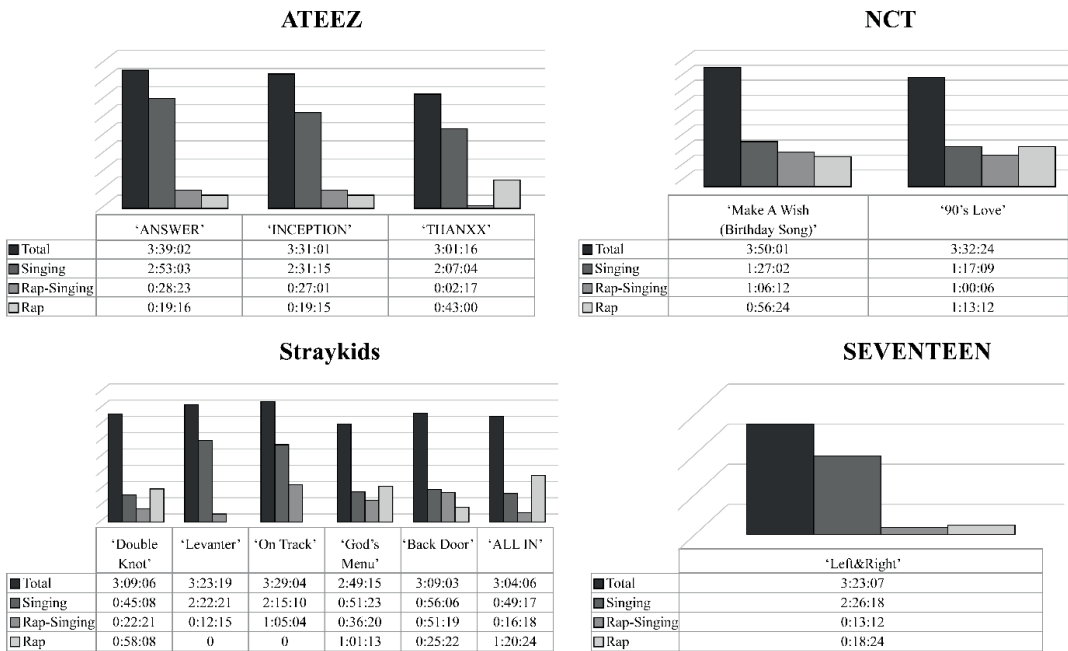


Figure 3. Changes in vocal positions of K-pop groups that received attention in 2020

K-pop quickly came to reflect trends in music and showcases a combination of multiple trends. K-pop groups succeeded in differentiating themselves by adding kalgunmu (“dancing perfectly in sync”) to their music videos (Lee, 2020b). This is focused more on performance than music, thereby possibly degenerating the nature of the music.

First, ATEEZ contains five vocalists, including the lead singer, two rappers, and one member who can both sing and rap. Songs by ATEEZ in the chart in Figure 3 mainly involve singing, which is similar in the song ‘Left & Right’ by Seventeen (bottom-right of chart). This reflects the fact that 6 members of the ATEEZ sing vocals; 9 out of the 13 members of

Seventeen also sing vocals, including sub-vocalists.

However, NCT and Stray Kids have generally shown similar positions. NCT comprises four units: NCT U (United, a team with different members depending on the song's concept), NCT 127 (a team based in Seoul with 127 representing the city's longitudinal coordinate), NCT Dream (a team comprised of members under the age of 20), and WayV (a team based in China that only has foreign members). They put together the songs of each unit to release a full NCT album. The two songs 'Make a Wish' and '90's Love' both have hip hop beats with a joyful mood, both released under the team name NCT U. Each team has different members, and many of them are talented "all-rounders" who can do well in two or more positions. There are vocalists who can rap well, rappers who can sing well, and performers who can sing well (Kim, 2021b). ATEEZ and Seventeen have their own style in terms of the proportion of members who sing and rap, and rap-sing; NCT is more focused on harmony and overall balance.

Stray Kids mostly has songs with an

even distribution of positions like NCT, but 'On Track' and 'Levanter' are songs centred on vocals. Stray Kids also has many all-rounders who can handle two or more positions like NCT, but six out of the eight members are rappers; thus, the portion of rapping is expected to be the most significant. The analysis also showed that rapping had the largest share in three of the songs.

K-pop music is characterized by a hybrid of multiple genres in a single song or album with diverse members. Therefore, to discover talented members who can perform multiple genres at once, idols today undergo strict training, as shown in Table 7, to become all-rounders. Unlike the members of BTS, who have play music and display creativity by creating storylines based on their actual experiences or directly participate in album production by writing songs, NCT's members have worked in units based on the agency's decisions regarding music and suitable members. As a result, as the appearance of BTS increased the number of global K-pop fans, South Korean idol groups found greater opportunities to become global stars.

A comparative analysis of musical changes in K-Pop male idol groups

Table 7. Positions of K-pop groups who received attention in 2020

Group name	Agency	Debut	Member	Nationality	Position
ATEEZ	KQ Entertainment	October 2018	Seong Hwa	Korean	Vocals
			Hong Joong	Korean	Main Rapper
			Yunho	Korean	Vocals
			Yeosang	Korean	Vocals
			San	Korean	Lead Vocals
			Min Gi	Korean	Main Rapper
			Woo Young	Korean	Vocals
			Jong Ho	Korean	Main Vocals
Seventeen	PLEDIS Entertainment	May 2015	S. Coups	Korean	Lead Rapper
			Jeonghan	Korean	Sub-Vocals
			Joshua	American	Sub-Vocals
			Jun	Chinese	Sub-Vocals
			Hoshi	Korean	Sub-Vocals
			Wonwoo	Korean	Sub-Rapper
			Woozi	Korean	Lead Vocals
			DK	Korean	Main Vocals
			Mingyu	Korea	Sub-Rapper
			The 8	Chinese	Sub-Vocals
			Seungkwan	Korean	Main Vocals
			Vernon	Korean American	Main Rapper
Dino	Korean	Sub-Rapper, Sub-Vocals			

Table 7. Positions of K-pop groups who received attention in 2020

NCT	SM Entertainment	April 2016	Taeil	Korean	Vocals
			Johnny	American	Vocals, Rapper
			Taeyong	Korean	Vocals, Rapper
			Yuta	Japanese	Vocals, Rapper
			Kun	Chinese	Vocals
			Doyoung	Korean	Vocals
			Ten	Thai	Vocals, Rapper
			Jaehyun	Korean	Vocals, Rapper
			Winwin	Chinese	Vocals, Rapper
			Jungwoo	Korean	Vocals
			Lucas	Chinese (Hong Kong)	Rapper
			Mark	Canadian	Vocals, Rapper
			Xiaojun	Chinese	Vocals
			Hendery	Chinese (Macau)	Rapper
			Renjun	Korean	Vocals
			Jeno	Korean	Rapper
			Haechan	Korean	Vocals
			Jaemin	Korean	Vocals, Rapper
			Yangyang	Taiwanese	Vocals, Rapper
			Shotaro	Japanese	Rapper
Sungchan	Korean	Rapper			
Chenle	Chinese	Vocals			
Jisung	Korean	Vocals, Rapper			
Stray Kids	JYP Entertainment	March 2018	Bang Chan	Australian	Vocals, Rapper
			Lee Know	Korean	Vocals, Rapper
			Changbin	Korean	Rapper, Vocals
			Hyunjin	Korean	Rapper
			Han	Korean	Rapper, Vocals
			Felix	Australian	Rapper
			Seungmin	Korean	Vocals
			I.N	Korean	Vocals

It is true that the chart entry barrier is lower than that of first- and second-generation idols. However, third-generation idols only briefly make an appearance in the charts and are not as popular overseas as they are in South Korea.

In the case study sections, this study identified the positions of K-pop idol groups according to their vocals and examined the music of BTS and four groups currently gaining attention. Most analyses on the success factors of K-pop focus on visual beauty and performance but do not sufficiently assess musical value or direction for development. According to a survey by KOFICE on global fans, the factor that makes Hallyu content so popular is “the catchy chorus and rhythm” (KOFICE, 2020). Therefore, it is necessary to create music with lyrics with which the public can easily sing along and relate, thus making K-pop a steady seller instead of a brief phenomenon.

Conclusion

Performance-based music reduced remarkably due to COVID-19 in the US in 2020, whereas digital music increased, with a focus on streaming services (Korea Creative Content Agency, 2020). Therefore, video platforms such as YouTube have received more attention, serving as a key factor attracting a larger global audience on the Internet, with performances and visual beauty emphasized by K-pop idol groups. With PSY’s ‘Gangnam Style’ craze in 2012 and BTS’s global success since 2017, training and nurturing global idol groups targeting the US market have become a common goal for South Korean cultural policy and entertainment agencies.

This study was conducted to determine

ways to develop K-pop, which has become the centre of the Hallyu cultural phenomenon. Thus, the study examined changes in the vocals of BTS, a good example of a successful K-pop idol group, and identified their characteristics through an in-depth analysis. Accordingly, this study narrowed the scope of research to third-generation male idol groups and explored shifts in their vocal positions. Changes in positions were scrutinized with a focus on 2016, when BTS’s music style transformed. At first, BTS debuted as a hip-hop idol group, but it is now gaining popularity with pop music. They have shifted from rapping to rap-singing, following the current hip hop trend, but are now emphasizing singing with melodies and tunes that are easy to understand and sing along to, thereby delivering lyrics to global fans with more authenticity. BTS’s latest title tracks have much less rapping and more singing, thus showing a gradual change in their musical genre overall.

Third-generation idol groups that are chosen through the disciplined training system of entertainment agencies are now of higher quality than the previous generations, with more number of all-rounders and blurred lines among positions. Therefore, idol groups with many members form units for vocals, rapping, and performance to make it more interesting for the public while also ensuring musical diversity without sticking to a single genre. Some K-pop groups now become famous globally before being reintroduced to South Korea. However, they must find ways to break free from the genre of K-pop and move toward global pop music.

In an interview, American singer Charlie

Puth (K-Pop Gallery, 2021) claimed that pop singers must analyse BTS and see the members as role models. The Tonight Show Starring Jimmy Fallon, one of the most popular talk shows in the US, introduced BTS as a global pop music icon (The Tonight Show Starring Jimmy Fallon, 2021). This suggests that it is necessary to develop fundamental measures based on in-depth research on BTS's musical ideas and traditions so that K-pop does not fade away as a fleeting phenomenon.

This study explains two types of vocal positions in K-pop male idol groups that received global attention in 2020. First, singing appeared more frequently in K-pop male idol groups whose positions were clearly distributed. Second, groups—including so-called “all-rounders”—had a similar ratio of singing, rapping, and rap-singing. In South Korea, it is common to form teams by selecting the best idol members through a competition-based survival audition program or an entertainment agency's own training system. By analysing the positions in BTS songs, this study demonstrated that there has been a structural change in music so that the audience can realize the authenticity and meaning of idol groups' lyrics and not merely sing along to meaningless choruses (as in previous generations). By understanding the characteristics of third-generation K-pop idols and applying them to fourth-generation idols (instead of adopting the standardized training system), it will be possible to expand global strategies and future trends in music. Further, it is also necessary to establish a foothold for K-pop idols to grow into global artists by giving them creative freedom, having them participate in album production,

and allow them to make their own choices.

Recommendations

Through this study, it will be possible to explore the potential for development in the global music market including Korea. However, in order to ensure the continuity of K-Pop, it is necessary to develop a balanced development of idol music that includes various genres. In addition, follow-up research will be possible through an understanding approach to the Korean idol music system, which is receiving global attention.

Limitations of Study

In the case of BTS and 3rd-generation idol music data covered in this study, it was not possible to secure the diversity of results through more data collection because the album title songs based on popularity were analyzed. In addition, since qualitative research using existing analysis tools is difficult, the researcher's time data measurement method was used, which may result in minute errors.

And in the case of K-Pop idols based on the current Billboard, there is a limitation in not including female K-Pop artists because the ratio of male artists is high.

Acknowledgment

I would like to thank everyone who helped with this study. I would like to express my gratitude to the global and domestic fans who love K-Pop. We would like to express our gratitude to the families who have given us encouragement and advice during the course of our research.

Biodata of Authors



Inho Lee

Inho Lee is an assistant professor of practical music at Kyonggi University. His research covers a variety of musical themes, including Korean pop music and music education. He received his master's degree and PhD from Kyung Hee University and has worked as a vocal trainer for many K-pop artists.



Yoonjae Son

Yunjae Son received a doctorate in literature from Korea University. She holds a bachelor's degree in composition from Kyung Hee University's Department of Postmodern Music. Her research deals with the musical analysis of culture and pop music on Korean EDM acceptance in Korea.

References

- Billboard Korea (2020). Rap-Singing, an innovative combination of singing and rapping, the golden age of rap-singing. Billboard Korea. <http://billboard.co.kr/main/news/view/415>
- Choi, S., & Seongjun, L. (2019). The Third-generation K-pop Idols' Strategies: Focused on EXO, TWICE and BTS. *Journal of the Industrial Innovation Research*, 35, 62.
- Choi, S., Jung, J., and jung, S. (2016). Concept and Procedures of Qualitative Content Analysis, *Journal of Qualitative Inquiry*, 2(1), 132.
- Downe-Wamboldt, B. (1992). Content analysis: Method, applications and issues. *Health Care for Women International*, 13(3), 313-321.
- K-Pop Gallery. (2021). The shocking trick Olivia's enthusiastic fans are now using to bring down bulletproofs. Youtube. https://youtu.be/bMDoMpH_Wm4
- Kim, A. (2018). The List. Shinhwa listed in the Guinness Book of World Records for the longest-running idol group. *Herald Pop*. http://pop.heraldcorp.com/view.php?ud=201802270035112767165_1
- Kim, D. (2021). NCT, 'great people' armed with talent and charm. *Today News*. <http://www.ntoday.co.kr/news/articleView.html?idxno=79027>
- Kim, G. (2015). The Study for Idol Music as New Korean Wave and Ecosystem Equilibrium of Korean Popular Music Market 2000-2014. *Journal of the Korea Contents Association*, 15, 159.
- Kim, G., Lee, S., and Yoo, J. (2019). 2019 Foreign Contents Market Analysis. Seoul: Korea Creative Content Agency.
- Kim, G., Lee, S., and Yoo, J. (2020). 2020 Foreign Contents Market Analysis. Seoul: Korea Creative Content Agency.
- Kim, Y. (2020). *Global Hallyu Trends 2020*. Seoul: Korean Foundation for International Cultural Exchange (KOFICE).
- Kim, Y. (2021). Archive K BTS Entering the Billboard charts is really scary, and it's all thanks to Army. *Osen*. <https://n.news.naver.com/entertain/article/109/0004368814>
- Korean Entertainment And Sports Newspaper. (2021). Hip-hop, which used to be a subculture, is now developing into a popular culture. *Korean Entertainment And Sports Newspaper*. <https://url.kr/9iewo2>
- Korean Foundation for International Cultural Exchange (KOFICE). (2017). *Hallyu White Paper*, 112.
- Kwak, H. (2018). EXO's 5th album ranked No. 1 in the album charts for 3 weeks in a row without a break. *Sports Donga*. <https://sports.donga.com/3/all/20181119/92926790/1>
- Lee, G. (2016). *The Era of K-pop*. Paju: Hanul Academy.
- Lee, G. (2020a). *K-pop in conflict*. Seoul: Three Chairs Publishing.
- Lee, G. (2020b). *The three secrets to the K-pop craze are music videos, perfect*

- dance, Korean lyrics. Chosun Ilbo. https://www.chosun.com/site/data/html_dir/2020/06/10/2020061000007.html
- Limb, S. (2013). What Makes K-Pop So Successful?, *Korean Business Review*, 17(2), 328-344.
- Min, G. (2018). *K-pop makers*. Seoul: Book Nomad.
- National Institute of Korean Language. (2002). *Urimalsaem*. Open Dictionary. https://opendict.korean.go.kr/dictionary/view?sense_no=735222&viewType=confirm
- National Institute of Korean Language. (2010). *Urimalsaem*. Open Dictionary. https://opendict.korean.go.kr/dictionary/view?sense_no=1373922&viewType=confirm
- National Institute of Korean Language. 2016. *Urimalsaem*. Open Dictionary. https://opendict.korean.go.kr/dictionary/view?sense_no=629992&viewType=confirm
- News Claim. (2021). A 10-year history of Korean hip-hop through 'Show Me the Money 10'. News Claim. <https://url.kr/oeygfx>
- Park, S. (2019). Cross-cultural sensitivity, a virtue for new Hallyu. *N Content*, 13, 20-3.
- Park, Y. (2011). Super Junior to be the first in the world to be ranked No. 1 in Taiwan's charts for a year with Bonamana. *Star News*. <https://star.mt.co.kr/stview.php?no=2011053108431457939&type=1&outlink=1>
- The Tonight Show Starring Jimmy Fallon. (2021). BTS Dishes on Touring and Working with Ed Sheeran. <https://youtu.be/ff6zBfAmX58>
- Yang, K. (2017). K-POP Trend Analysis Using Melon.com Chart Data, *The e-Business Association*, 18(3), 15-16.



www.dergipark.org.tr/rastmd