



**Genç Bilge**  
yayıncılık

[www.dergipark.org.tr/rastmd](http://www.dergipark.org.tr/rastmd)

**ISSN**  
**2147**  
**7361**

**E-ISSN**  
**2147**  
**7531**

# RAST

**Rast Müzikoloji Dergisi**  
**Rast Musicology Journal**

**Cilt/Vol 10**  
**No 1**

**DOI**  
**10.12975**

**BAHAR/SPRING - 2022**



<b>Baş Editörler/Editors-in-Chief</b> Scott McBride Smith - US and N. Fikri Soysal - Turkey	
<b>Yardımcı Editörler/Assoc. Editors</b>	
Tuğçem Kar - Turkey	Serkan Demirel- Turkey
Rumiana Margaritova - Bulgaria	
<b>Alan Editörleri/Section Editors</b>	
Ozgecan Karadagli - Turkey	Nuri Güçtekin- Turkey
<b>Uluslararası Yayın Kurulu/International Editorial Board</b>	
Ahmet Ozan Baysal - UK	Songül Karahasanoğlu - Turkey
Abdullah Akat - Turkey	Martin Stokes - UK
Fırat Kutluk - Turkey	Raziya Sultanova - UK
Mahmud Guettat - Tunis	Ivanka Vlaeva - Bulgaria
Feza Tansuğ - Turkey	Janos Sipos - Hungary
Abdullah Akat - Turkey	Safa Yeprem - Turkey
Ruhi Ayangil - Turkey	Nilgün Doğrusöz - Turkey
Süreyya Ağayeva - Azerbaijan	Ertuğrul Bayraktarkatal - Turkey
Kronig Richard - Switzerland	Peter Körner - Turkey
Thomas Solomon - Norway	Vladimir Valjarevic - US
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
Pooyan Azadeh - Iran	Erhan Ozden - Turkey
Başak Gorgoretti - Cyprus	Onur Ayas - Turkey
Ahmet Hakkı Turabi - Turkey	Işıl Altun - Turkey
<b>Editör Asistanı-Sekreter/Editorial Assistant-Secreteria</b>	
Hakan Emre Ziyagil - Turkey	Hasan Said Tortop- Turkey
<b>Dil Editörleri/Language Editors</b>	
Irina Barantsova - Ukraine	
<b>Mizanpaj-Tasarım/Layout-Design</b>	
İlhan Baltacı - Turkey	

**Genç Bilge Yayıncılık / Young Wise Publishing**

ISSN-Ownership Office : Besyol Avenue Karadeniz St. No:5-7/3 Kucukcekmece -Istanbul, Turkey. Web site: <http://gencbilgeyayincilik.com/> E-mail: [gencbilgeyayincilik@gmail.com](mailto:gencbilgeyayincilik@gmail.com)

Management-Publicaton Process Office : 63 - 66 Hatton Garden, Fifth Floor, Suite 23, EC1N 8LE, London, UK. Web site: <https://youngwisepub.com/> E-mail: [info@youngwisepub.com](mailto:info@youngwisepub.com)

**Abstracting & Indexing**

SCOPUS, SOBIAD, EBSCO Rilm

## **2022 Bahar Sayısı**

Değerli yazarlarımız, hakemlerimiz, editörlerimiz ve okuyucularımız!

Bu yıl dört sayı yayınlama kararımızı uygulamaya başladık. Bu sayımızda müzik araştırmaları açısından çok kaliteli makaleleri sizlere sunuyoruz. Rast Müzikoloji Dergisi yayın kuruluna uluslararası katkının artması için sizleri davet ediyoruz. Çalışmalarınızı belirten CV'nizi [rastjournaleditor@gmail.com](mailto:rastjournaleditor@gmail.com) adresine gönderiniz. Ayrıca bu yıl "Mevlevi Müzik" teması olan özel sayı için makale davet süreci başlamıştır. Bu sayıda katkıları olan yazarlarımıza, editörlerimize, hakemlerimize ve mizanpajcılarımıza çok teşekkür ederiz.

Rast Müzikoloji Dergisi Editörlüğü

## **Spring 2022 Issue**

Dear authors, reviewers, editors and readers!

We have started to implement our decision to publish four issues this year. In this issue, we present to you very high quality articles in terms of music research. We invite you to increase the international contribution to the editorial board of Rast Musicology Journal. Send your CV to [rastjournaleditor@gmail.com](mailto:rastjournaleditor@gmail.com). In addition, this year, the article invitation process has started for the special issue with the theme of "Mawlawi Music". We would like to thank our authors, editors, referees and layout writers for their contributions to this issue.

Rast Musicology Journal Editorial



## İçindekiler

1 - 25

---

*Divân-ı Kebîr’de yer alan rebap çalgısına yönelik metaforların hermeneutik açıdan incelenmesi*

Fulya Soylu Bağçeci - Mücahit Özdemir

27 - 42

---

*Türk gençlerinin Türk halk müziği dinleme tercihleri ve Türk halk müziği sanatçısı Musa Eroğlu hakkındaki görüşleri*

Fikri Soysal - Ali Orhan Dönmez

43 - 57

---

*Analysis and comparison of most popular piano teaching method in Iran*

Pooyan Azadeh - Mahdi Soliemani Rad

59 - 77

---

*Türkiye’de müzik sosyolojisinde önemli bir unsur olan düğünde çalan müzisyenlerin sosyo-ekonomik durumları ve pandeminin etkisi hakkında bir durum çalışması: Safranbolu örneği*

Gülcan Ertan Hacısüleymanoğlu - Turan Sağer

79 - 97

---

*Capturing the magic of pianistic sound and touch: toward a synergy of ear and fingers in the creation of the artistic image*

Vladimir Valjarević

99 - 134

---

*An analysis of the polyphonic Georgian folk song “Maqruli” performed by Machakheli Seniors’ Ensemble*

Damla Şahin - Sernaz Demirel Temel

## İçindekiler

135 - 145

---

*The “Time-Makam Analysis Model” as a graphic notation: A playful tool for collaborative improvised music*

Zeynep Ayşe Hatipoğlu

147 - 161

---

*Automatic musical transcription of the Tatar folk song: comparative analysis of AI-powered programs*

Liliya Zelimkhanovna Borodovskaya, Ziliya Mukhtarovna Yavgildina, Elena Aleksandrovna Dyganova, Larisa Stanislavovna Maykovskaya, Irina Aleksandrovna Medvedeva

163 - 165

---

*Muallim İsmail Hakkı Bey hakkında düzeltme*

Nuri Güçtekin

## Divân-ı Kebîr’de yer alan rebap çalgısına yönelik metaforların hermeneutik açıdan incelenmesi

Fulya Soylu Bağçeci\*

Mücahit Özdemir\*\*

\*Dr. Öğretim Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, Niğde, Türkiye, Email: fulyasb@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9915-9078

\*\*Sorumlu yazar, Müzikoloji Bilim Uzmanı, Antalya, Türkiye, Email: mcht\_07@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-0959-5528

DOI 10.12975/rastmd.20221011 Submitted December 19, 2021 Accepted February 9, 2022

### Özet

Rebap, tarihi zaman içerisinde gerek Mevlevî müziğinin önemli çalgıları arasında yer almış gerekse müzik dışı eserlerde tasavvufi konuların aktarımında bir metaforik ifade dili olarak kullanılmıştır. XIII. yüzyıl mutasavvıflarından Mevlâna Celâleddin Rumî’nin yazılı eserleri, içerisinde zengin bir müziksel unsur barındırmasının yanı sıra tasavvufi konular hakkındaki önemli mesajları da çalgılar üzerinden sunan bir edebi metin olup, tasavvufi ve sanatsal metinlere de kaynak teşkil eder niteliktedir. Rumî’nin çeşitli mesajları diğer çalgılarda olduğu gibi rebap çalgısı üzerinden de yoğun bir metaforik ifade dili ile yansıttığı görülür. Bu durumun en önemli örneklerini birçok eserinde olduğu gibi Divân-ı Kebîr isimli eserindeki beyitlerinde de ön plana çıkarır. Beyitlerin pek çoğunda rebap metaforu, tasavvuf düşüncesinde inanç ve müzik ilişkisi hakkında çeşitli mesajlar içeren çok boyutlu bir içeriği yansıtır. Çalışmada Divân-ı Kebîr’de yer alan rebap metaforları üzerinden ifade edilen dolaylı anlatım biçimlerine odaklanılmış ve bu anlatım biçimleri tasavvuf düşüncesine dayalı felsefi anlam derinliğiyle ilişkilendirilerek çözümlenmiştir. Dolayısıyla çalışmada hermeneutik yorumlama teknik ve yöntemlerinden faydalanılmıştır.

### Anahtar Kelimeler

*tasavvuf düşüncesi, hermeneutik, metafor, inanç ve müzik ilişkisi, rebap*

### Giriş

Mevlâna Celâleddin Rumî (1207-1273), yaşamı boyunca tasavvuf inancını benimsemiş olup, bu inancını yaşayış biçiminde olduğu gibi felsefesine, eserlerine ve müzik sanatı üzerinden vermiş olduğu mesajlarına da yansıtmış olan önemli bir mutasavvıftır. Rumî, tasavvufi düşünce ile birlikte kaleme almış olduğu eserlerinde hakikati aktarma yolunda pek çok kez çalgılar ve icrâcılar üzerinden örnekler verir. Eserlerinde bu örneklerle yer verirken bilgi ve mana derinliğini metaforlar

üzerinden sunar. Bu metaforların içeriğine bakıldığı zaman vahdet-i vücud felsefesi üzerine inşa edilmiş bir anlamsal derinlikle karşılaşılır. Rumî’nin düşünce dünyasında Tanrı-insan ilişkisini yansıtan pek çok beyitte hayatın içerisinden pek çok unsurun bu anlamsal derinliğe aracı olduğu görülebilir. İlâhî sırları, manevi bilgi derinliğini ve vahdet-i vücud düşüncesini anlatmada en dikkat çeken noktalardan biri sanatın ve müziğin bu konuya tercüman oluşudur. Bu nedenle ilahiyat, felsefe, edebiyat

ya da halkbilim gibi pek çok disiplinin çalışma alanına giren Mevlâna Celâleddin Rumî’nin eserleri aynı zamanda sanat ve müzik açısından da araştırılan ve takip edilen bir içerik sunar. İnanç ve müzik ilişkisinin Anadolu coğrafyasında endiklat çekici örneklerini ortaya koyan Mevlevî geleneğine de ilham olan bilgi derinliği, XIII. yüzyılın yazılı mirası içerisinde tasavvufun müziğe olan bakışını da ortaya koyar niteliktedir. Söz konusu eserler içerisinde müziğe, çalgılara, icrâcılara ve diğer müzik unsurlarına en çok yer veren eser Divân-ı Kebîr olmakla birlikte Rumî’nin diğer eserlerinde de sanatın ve müziğin vurgulandığı görülür. Mesnevî isimli eserine bakıldığı zaman eserin ilk

on sekiz beytinde yer alan beyitlerde ney çalgısının ismi çokça zikredilir. Bu beyitlerde ney çalgısı üzerinden Tanrı-insan ilişkisi odaklı derin anlamlar ile bezenmiş kâmil insan olma yolundaki ifadeler sıkça yer verildiği ve aynı şekilde tasavvuf terbiyesi ve sırlarının da bu çalgı üzerinden açıklandığı bir metaforik anlatım dili görülür. Rumî’nin Mesnevî isimli eserinde sıkça ney çalgısı üzerinden verdiği örnekler gibi Divân-ı Şems-i Tebrizî olarak da anılan Divân-ı Kebîr isimli eserinde ney çalgısının yanı sıra daha çok rebap çalgısı üzerinden örnekler vererek açıklanması inanç ve müzik ilişkisi açısından önemlidir.



Resim 1. Mevlevî müziğinde kullanılan çalgılar (Ali Şems Aksu Kişisel Arşivi)

Ayrıca yaklaşık olarak üç yüzyıl Selçuklu Devleti’nde, altı yüzyıl da Osmanlı Devleti’nde; gerek sarayda gerekse saray dışında yaygın olarak kullanılmış; minyatürlere de konu olmuş rebabın zaman içerisinde izlerinin yavaş yavaş silinerek unutulmaya yüz tuttuğu düşünüldüğünde Divân-ı Kebîr’in anlam derinliğinde bu çalgının izlerini sürmek önem içerir. Çalışmada

Mevlâna Celâleddin Rumî’nin Divân-ı Kebîr isimli eserinde yer alan rebap ile ilişkili metaforlar inanç ve müzik ilişkisi açısından ele alınmış, metinde yer alan dolaylı ifade biçimlerinden yola çıkarak bu çalgı üzerinden dillendirilen felsefi anlam derinliğinin çözümlenmesi amaçlanmıştır. Dolayısıyla çalışmada hermeneutik yorumlama yöntem ve tekniklerinden faydalanılmıştır.





Resim 2. Mevlevî âyini (Mukâbele-i şerif) (Ali Şems Aksu Kişisel Arşivi)



Resim 3. Mevlevî müziğinde kullanılan şehrud, çeng ve rebap (Ali Şems Aksu Kişisel Arşivi)



Resim 4. Semâzenler ve mutrip heyeti (Ali Şems Aksu Kişisel Arşivi)

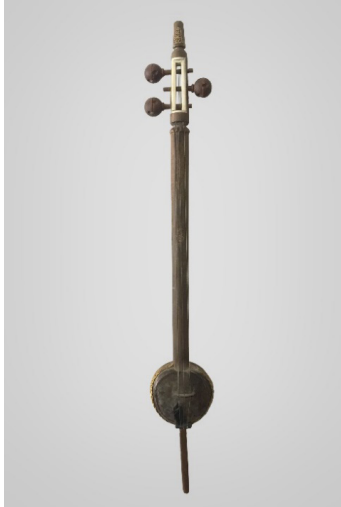


Resim 5. Kudümzenbaşı ve Mevlevî müziğini icrâ eden icrâcılar (Ali Şems Aksu Kişisel Arşivi)

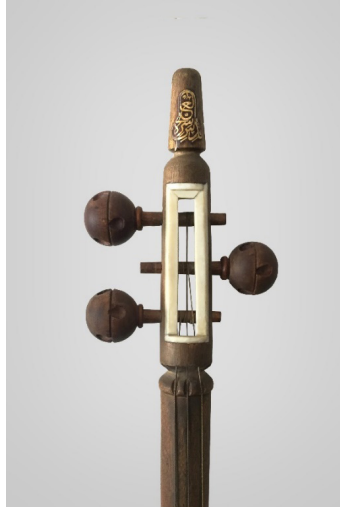
## Rebap Çalgısının Organolojik Açısından İncelenmesi

Rebap, yay veya mızrapla ya da her ikisiyle de çalınabilen telli çalgılar için tanımlanan genel bir isimdir. Ancak çeşitli ülkelerde icrâ tekniği, tel sayısı ve birbirine yakın form yapısından ötürü farklılık gösteren örneklerine de rastlanılır (Kaya, 1998: XIX). “Geçmişten günümüze kadar olan süreçte çeşitli isimlerle de zikredilmiş olan rebap çalgısı Mevlevîler tarafından büyük öneme sahip olmuş, tasavvuf müziğinin en önemli çalgıları arasında yer almıştır. Osmanlı minyatürlerinin pek çoğunda ‘uzun boyunlu Osmanlı kemençesi’ olarak da tanımlandığı görülür” (Mehmet Refik Kaya, Kişisel görüşme, 28.01.2022). Günümüzde kullanımda olan rebapın tarihin farklı dönemlerinde birden fazla isim ile anıldığı bilinse de sonuç olarak aynı çalgı olduğu düşünülür. Anadolu coğrafyasında yüzyıllar boyunca icrâ edilmiş bu çalgının günümüzde olduğu gibi yay ile çalınan müzikolojinin alt dallarından biri olan organoloji (çalgı bilimi) de “ayaklı kemane” sınıfında

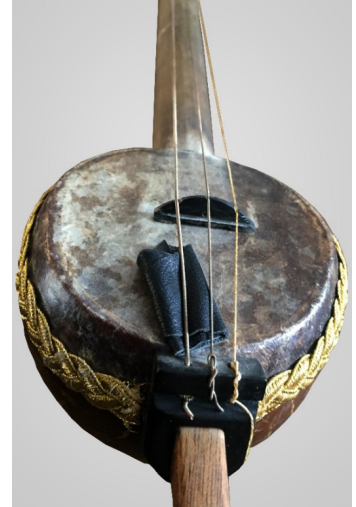
yer alır (Karakaya, 2007, c.34: 493). Çalgının tel sayısı, kullanılan bölgelere göre çeşitlilik gösterse de rebapta tel sayısı toplam üç adet olup teknesi Hindistan cevizi kabuğundan oluşur, tekneye perdesiz bir sap ilave edilir ve teknenin üzerine deri gerilir. Günümüzde ise rebapın sap boyu, 45 ya da 48 cm olarak yapılır (Kaya, 2017: 21). Rebapın hangi tarihte ortaya çıktığı kesin olarak bilinmemekle birlikte ortaya çıkışı hakkında birden fazla rivayetin olduğunu söylemek mümkündür. İlgili rivayetlerden biri rebap çalgısının Süleyman peygamber huzurunda çalındığıdır (Kaya, 1998: XIX). Bu bilgiden yola çıkıldığında çalgının eskiliğinin Antikçağ döneminde yaşamış, bereketli topraklar etrafında varlıklarını sürdürmüş olan uygarlıkların müziğe, çalgılara ve bu çalgılardan biri olan rebaba verdikleri önemi bizlere gösterir. Nitekim unutulmamalıdır ki bahsi geçen bilgiler çok eski dönemlere dayanır ve birer rivayet ürünü olarak karşımıza çıkar. Günümüze ulaşan söz konusu rivayetler hakkında kesin bir doğruluk payı bulunmamaktadır.



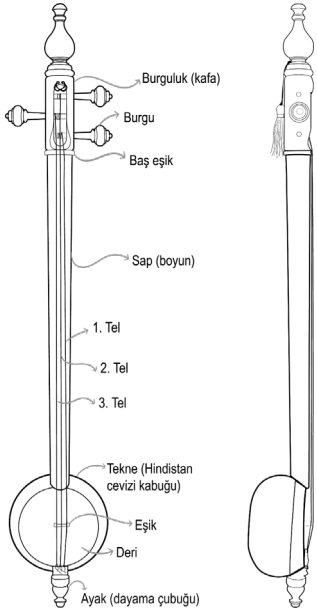
Resim 6. Rebap  
(Ali Şems Aksu Kişisel Arşivi)



Resim 7. Rebapın sapı, burguluk kısmı ve imâmesi  
(Ali Şems Aksu Kişisel Arşivi)



Resim 8. Rebapın gövdesi  
(Ali Şems Aksu Kişisel Arşivi)

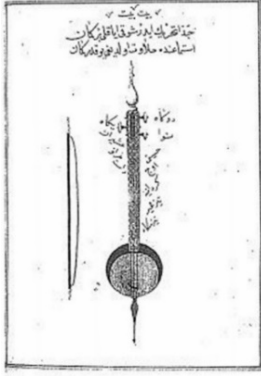


Şekil 1. Rebabın çizimi  
(Mücahit Özdemir Kişisel Arşivi)

Türk dünyasında kullanımda olan yaylı çalgıların hemen hepsinde olduğu gibi rebabın da kökeni hiç şüphesiz ki Orta Asya’ya dayanır. Tarihi süreçte Kök Türk Devleti döneminde büyük gelişim göstererek “ıklığ” olarak adlandırılmış olan yaylı kopuzun izlerini de yine Orta Asya’da kurulmuş olan Asya Hun Devletine kadar götürmek mümkündür (Göher Vural, 2019: 168). Bununla birlikte rebabın günümüzdeki şekline yakın halinin ise Uygur Devleti döneminde kazandırılmış olduğu bilinmekle birlikte; Orta Asya bölgesinin doğusunda yer alan Çin ve civarına, batısında ise Horasan’a ve Fars’a buradan yayıldığı söylenebilir (Göher Vural, 2019: 230). Öte yandan rebap çalgısının X. yy. da Horasan ve Fars illerinde bilindiği aktarılan bilgiler arasında yer almakta olup, o dönemde mızrapla çalındığını rebâbi Sabahattin Volkan aktarır. Ayrıca rebabın Anadolu coğrafyasına gelişinin Rumî’nin babası ‘Sultan-al Ulema’ yani Âlimler Sultanı

ismi ile anılmış olan Bahaddin Veled ve dervişlerinin XIII. yy. da Horasan’ın Belh isimli kentinden yola çıkıp, uzun bir yolculuğun ardından Anadolu coğrafyasına gelmeleriyle olmuş olduğu düşüncesi de rivayetler arasında yerini alır (Volkan, 1970: 11).

XV. yüzyılın önemli müzik alimlerinden Ahmedoğlu Şükruallah, Urmevî’nin “Kütübül Edvâr” isimli eserinin Osmanlı Türkçesine çevirisi olan “Berceme İktübül Edvâr” isimli eserinde Türklerin dokuz adet çalgısı olduğundan, içerisinde rebabın da yer aldığından bahseder (Yekta, 1986: 84). Diğer taraftan XVIII. yüzyılda I. Mahmud ve III. Osman döneminde yaşamış olan müzik alimlerinden Kemânî Hızır Ağa, o dönemde günümüzdeki rebaba benzer yapıda olan çalgıda usta icrâcılığı ile bilindiği kaynaklarda ifade edilmekle birlikte, kemandaki yüksek seviyedeki hünerleri ile kemânî olarak tanınmıştır. Ayrıca icrâcılığının yanı sıra müzik ilmindeki nazari bilgisiyle de Türk müziği tarihinde önemli bir noktada yer alan Hızır Ağa, “Hızır Ağa Edvârı” olarak da isimlendirilen nazariyat kitabının yazarıdır. Bu eseri iki bölümden oluşmakta olup, ikinci bölümünde on dokuz adet çalgının görselleri bulunur. Bu çalgılar arasında ayaklı keman (kadim keman) ismi ile anılan ve şekil olarak rebaba benzeyen üç telli çalgı da yer alır (Tekin, 2015: 87). (Bkz. Resim 9).



Resim 9. Ayaklı keman (Üngör, 2004: 48)

Kemânî Hızır Ağa'nın kaleme almış olduğu "Tefhîmü'l Makâmât fî Tevlîdi'n-Nagamât" isimli eserinin ikinci bölümünde bulunan ayaklı keman görseline bakıldığında (Resim 9) tekneye bağlı bir sapın yer aldığı ve burgulukların üst kısmında armudi bir imameye sahip, altında üç adet burguluk bulunan ve burguluk kısmına bağlı üç adet teli olan bir çalgı olduğu görülür. Ayrıca tellerin kuyruk bölümünde diplik olarak adlandırılan tellerin bağlı olduğu kısmın hemen altında ayağın (dayama çubuğu) da yer aldığı görülür. Hızır Ağa'nın ayaklı keman olarak isimlendirdiği çalgının XVIII. yüzyıldaki yapısal şekli, günümüzdeki rebaplar ile benzer şekilde olup görselin üzerinde yer alan beyitte şu sözler dikkat çeker: "Habbezâ tahrik eder şavkı ayaklı bir keman İstimâında halâvet olduğu yoktur gümân" (Ne güzel ayaklı bir keman insandaki şevki tahrik eder dinlemesinde halâvet olduğuna şüphe yoktur) (Çev. Melek Tekin Kunduracıoğlu, Kişisel görüşme, 09.03.2021). Kemânî Hızır Ağa, ayaklı keman olarak isimlendirdiği çalgının akort düzenini ise birinci tel neva, ikinci tel düğah, üçüncü tel yegâh olarak belirtir (Karakaya, 2007: 494).

XVIII. yüzyılda Fransız Dışişlerinde görevli memur olan (dragoman) Avrupalı gezgin Charles Fonton, uzun yıllar Osmanlı topraklarında kalmış, 1751 yılında İstanbul'da bulunmuş ve kaleme almış olduğu denemesinde rebap hakkında önemli bilgiler vermiştir. Fonton, o dönemde şarklıların frenk kemanını yakından tanıdıklarını ve tanımakla kalmayıp usta bir şekilde icrâ ettiklerini ifade eder. Bununla beraber Fonton, Osmanlı sarayında bulunan Rum Yorgi isimli müzisyenin frenk kemanının yanı sıra çeşitli çalgılar üzerindeki marifeti sebebi ile dinleyenlerin gönüllerine dokunduğu bilgisini verir. Bu kemanı dinleyenlere sevdiren ve saraya getiren de Yorgi'dir. Kemandaki hünerleri sebebiyle kemânî olarak tanınır. Fonton, o dönemde frenk kemanından daha çok sevilen bir keman olduğunu dile getirirken "Şark kemanı" olarak adlandırılan bu kemanın çok farklı olduğunu ve şarklılar tarafından daha çok rağbet görerek benimsendiğini denemesinde bahseder. Bu yüzden frenk kemanının ilerleyen zamanlarda revaçtan düşeceğini ve rağbet görmediğinden dolayı unutulacağını da ekler (Fonton, 1987: 89). Cem Behar bu hususta Fonton'un tahminlerinin tutmadığını ve tam tersi şekilde olduğunu belirtir (Fonton, 1987: 97). Behar'ın ifade ettiği gibi günümüzde kemana göre rebabın çok fazla rağbet görmediğini, profesyonel anlamda kısıtlı sayıda icrâcısının bulunduğunu söyleyebiliriz. Nitekim unutulmaya başlanılmasının XIX. yy. da Tanzimat ile olduğu da kaynaklarda çok defa dile getirilir. Kemanın Anadolu coğrafyasına batıdan gelmesi ile birlikte ve her form eserde rebaba göre icrâ kolaylığı sağlamasından dolayı tarih sahnesinde yavaş yavaş izleri silinmeye başlayarak bir kenara bırakılır ve unutulmaya yüz

tutar. Günümüzde ise az sayıda icrâcıya sahip, kaybolmak üzere olan rebabın yeniden Türk müziğine kazandırılması Türk müzik tarihi ve kültürü açısından çok önemlidir. Şark kemanında akort düzeni ise ilk tel yegâh, orta tel düğâh ve son tel ise neva şeklinde akortlanır (Fonton, 1987: 90).



Resim 10. Şark kemarı (Fonton, 1987: 88)

1871-1935 yılları arasında yaşamış olan önemli müzikologlardan Rauf Yekta Bey, 1913 yılında vermiş olduğu bir makalede rebabın dünü ile bugünü arasında değişikliklerin olduğunu dile getirir ve bununla beraber rebabın o dönemde üç telinin hangi sese akortlandığından da bahseder. Türklerin o dönemde kullanmış olduğu çalgılardan olan rebabın, geçmişte hem şekil hem de yapı itibarı ile çok daha farklı olduğuna dikkat çeken Yekta Bey, çalgının 1913 yılında vermiş olduğu bilgiler ışığında o dönemde bazı Mevlevîler tarafından âyinlerde, ney ile beraber çalındığını da aktarır (Yekta, 1986: 84). Yekta Bey ayrıca üç teli olan rebabın birinci telinin neva, ikinci telinin düğâh, üçüncü telinin ise yegâh olarak akortlandığı bilgisini verir (Yekta, 1986: 84). Buradan hareketle rebabın XX.

yüzyılın ilk yarısında Mevlevîhanelerde kullanımda olduğunu anlamaktayız. Yekta Bey’in tarifini vermiş olduğu akort düzenini günümüzde keman ve rebap sanatçısı Kemal Çaba, Hızır Ağa edvârında yer alan akort düzeni ile rebabında icrâ etmekte ve üç teli de icrâ sırasında kullanmaktadır (Karakaya, 2007: 494). Diğer taraftan rebap sanatçısı Mehmet Refik Kaya, rebabın ses rengi ile ilişkili olarak önceleri birinci telinin neva olarak akortlanırken günümüzde ise ağırlıklı olarak kullanılan birinci telin rast olarak akortlandığını dile getirir, bu değişimin ise ne zaman yapıldığı konusunda kesin bir bilgi olmadığını, günümüze bu akort ile geldiğini ifade eder. Ayrıca bu değişimin olması ile birlikte rebabın ses karakterinin sopranodan altoya dönüştüğünü belirtir (Kaya, 1998: XXII). Günümüzde transpozisyon gerektirmeyen icrâlarda rebap tek tel üzerinde yani birinci tel ağırlıklı olarak icrâ edilir. Transpozisyona bağlı olarak üç tel ya da iki tel ekseriyetle kullanılır. Bu düzen rast, yegâh ve kaba rast akortlu rebapta bu şekildedir.

Kemânî ve rebâbi Eyyubi Mustafa Sunar (1881-1961) 1925 yılında rebap çalgısı üzerinde çalım güçlüğü ve akort tutma zorluğu gibi nedenlerden dolayı birtakım değişikliklere gitmiştir. “Nev rebap” ismini vermiş olduğu çalgının gövdesi yine Hindistan cevizi kabuğundan yapılmış olup, gövdenin üzeri deri gerilidir. Sapı klasik rebaptaki gibi silindirik yapıdan ziyade kemandaki gibi kavisli bir yapıda olup gövdeye saplıdır. Ayrıca mandolin burgulara sahip, telleri ise madeni rezonans teli olan, o döneme kadar geleneksel Türk çalgılarında bulunmayan bir tel takılmış ve adeta ters y biçimini andıran bir ayağa sahip, dize konularak kabak kemane gibi icrâ edilen bir çalgı

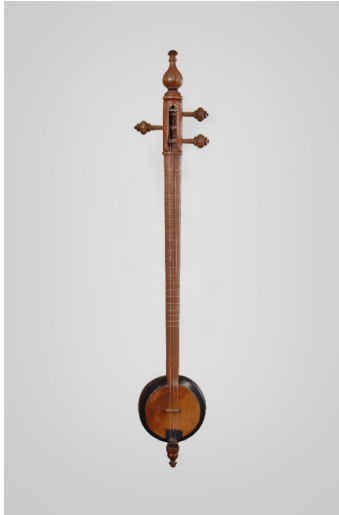
şeklini almıştır. “Nev rebap” olarak isimlendirilen rebabı tasarlayan Eyyubi Mustafa Sunar ile birlikte onun izinden giden rebâbî Sabahattin Volkan ve Edip Seviş de bu çalgıyı icrâ edenler arasında yer alır. Daha sonraları ise rağbet görmediğinden dolayı unutulmaya başlandığı verilen bilgiler arasındadır (Düzbaşı, 2015: 8; Kaya, 1998: XXII).



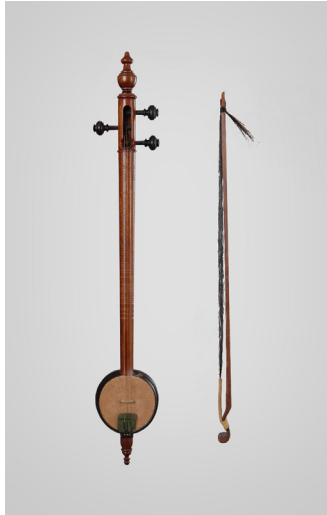
Resim 11. Nev rebap (Düzbaşı, 2015: 8)

İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu rebap sanatçısı Mehmet Refik Kaya, rebap çalgısının her form eserde, günümüz müziğine yeterli halde

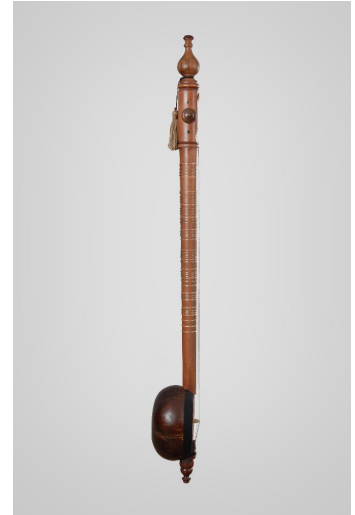
çalınabilmesi için 1986 yılından itibaren birtakım çalışmalara imza atar, çalgının morfolojik yapısını bozmadan geliştirir. Rebabın temiz bir entonasyon ile çalınabilmesi, değişen hava şartlarında akort bırakmaması ve icrâcının rahat transpozisyon yapılabilmesi için çalgı üzerinde düzenlemeler yapar, günümüz müziğinin ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde dizayn eder. Kaya’ya göre XIX. yüzyılda rebabın terkedilmesinin en önemli sebeplerinden birisi de budur. Zaman içerisinde unutulmuş, bir kenara bırakılmış ve çalım zorluğu sebebi ile sınırlı sayıda icrâcısı olmasından dolayı rebabı yeniden hayata geçirmek için tasarlar. Rebabın arkadaşı anlamına gelen refik-i rebap, teknesi Hindistan cevizi kabuğundan oluşmakta olup teknenin üzeri deri gerilidir. Sapı perdeli ve üç telden oluşur. Birinci tel rast, ikinci tel yegâh ve üçüncü tel kaba rast olarak akortlanır. Yaklaşık olarak iki buçuk oktavlık ses sahasına sahip olup, bolahenk akortta tiz hüseyini perdesine kadar temiz bir ses verir (Kaya, 2017: 21).



Resim 12. Refik-i rebap (Mücahit Özdemir Kişisel Arşivi)



Resim 13. Refik-i rebap ve yayı (Mücahit Özdemir Kişisel Arşivi)



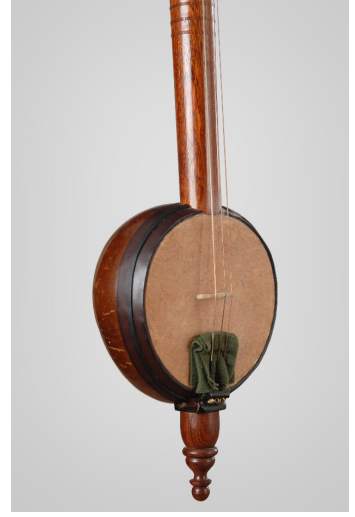
Resim 14. Refik-i rebabın yan görünüşü (Mücahit Özdemir Kişisel Arşivi)



**Resim 15.** Refik-i rebabın sapı, burguluk kısmı ve armûdi imâmesi (Mücahit Özdemir Kişisel Arşivi)



**Resim 16.** Refik-i rebabın Hindistan cevizi kabuğundan oluşan teknesi (Mücahit Özdemir Kişisel Arşivi)



**Resim 17.** Refik-i rebabın gövdesi (Mücahit Özdemir Kişisel Arşivi)



**Resim 18.** Rebâbi (Ali Şems Aksu Kişisel Arşivi)



XIII. yy. da Anadolu coğrafyasında yaşamış olan önemli mutasavvıflardan Mevlâna Celâleddin Rumî'nin eserleri ve oğlu Muhammed Sultan Veled'in Rebabnâmesi incelendiğinde, bu çalgıya vermiş oldukları önem görülmekle beraber; bizzat rebap çalmış oldukları düşüncesi de dikkat çekicidir. Rumî'nin eserleri incelendiğinde müziğe, çalgılara ve bu çalgılardan biri olan rebaba verdiği değeri görülmekle birlikte, rebabın yapısı hakkında da birtakım düzenlemeler yapmış olduğu kaynaklarda sıklıkla verilen bilgiler arasındadır (Uygun, 2007: 116). Bu bağlamda rebap çalmış olduğu rivayetini doğrudan müzik ile bağlantılı olmayan eserlerinin içerisinde yer alan gazellerinden görmek mümkündür. Mesela Divân-ı Kebîr isimli eserine bakıldığında kendisinin rebap çaldığını şu sözlerle izah etmiştir:

“Kadıya bir hâl gelir de semâ’ etmek isterse, bir güzelce rebâb çalarım ona. Tatlı bir halde semâyâ sokarım onu. Rebâbımın sesinden Akıncı da dirilir, mezarından başını çıkarır, kalkıp oynamaya koyulur, aferin der, beğenir beni” (Divân-ı Kebîr, c.5: 470).

Başka bir beyitte:

“Şu rebabın her damarında, her telinde yeni bir feryat var, yeni bir ses; hem de nerde çalışıyorum, gönül duysun anlasın diye. Yanlışlıkla çaldığımı sanmayın diye onun her feryadının gönlünü bir başka tatla yoğurmuşum ben” (Divân-ı Kebîr, c.7: 101).

Bu beyitlerden anlaşılacağı üzere Rumî'nin rebap çalmış olduğu fikri güçlü olup, Gölpınarlı (2017: 215) O'nun rebap çalmayı bildiğini dile getirir. Ayrıca

Sultan Veled'in rebap çaldığına dair şiirlerinde çeşitli mesajlar veren Rumî, bu hususta Divân-ı Kebîr isimli eserinde şu sözlerle açıklık getirir:

“Okuyucunun gözleri, uykudan kapandı âdeta, rebap da zayıfladı; fakat uyuma, bu söz, altın definesidir” (Divân-ı Kebîr, c.3: 103).

Gölpınarlı, bu beyitten hareketle okuyucunun, oğlu Muhammed olduğunu ve gazeli söylerken oğlunun rebap çaldığını dile getirir. Ayrıca Gölpınarlı, Rumî'nin rubailerinden birinde, Sultan Veled'in babasına sabahlara kadar rebap çaldığını aktarır (Divân-ı Kebîr, c.3: 103). Sultan Veled de rebaba önem verir, hatta Mesnevi-i Şerif vezninde olan “Rebabnâme” isimli eserini kaleme alır. Rumî'nin Mesnevî'nin ilk on sekiz beytinde ney çalgısına vermiş olduğu önem gibi oğlu Sultan Veled de eserinde rebap çalgısını över ve eserine rebap ile başlar. Babasının yolundan gittiğini, ona tâbî olduğunu belirtmekte; ney ile rebabın mukayesesini ise tasavvufi konulara yer vermiş olduğu eserinde şu sözlerle izah eder:

“Neyin sesinde bir inlemeden fazla şey yoktur. Rebab'da ise birçok inilti ve perişanlık vardır. Rebabın bütün malzemesi (deri, kıl, tel ve ahşap) gariptir. Her biri kendi vatanından, kendi cinsinden ayrıldıkları için inliyor ve feryat ediyorlar” (Rebabnâme, 2012: 2).

Mesnevî-i Ma'nevi olarak da bilinen derin sırlarla dolu eserinde rebaptaki inlemelerin neyden daha fazla olduğunu aktaran Sultan Veled, ney ve rebaptaki feryadın mecaz anlamda kullanılarak istiare olduğunu, bezm-i elest'i

hatırlattığını dile getirir (Rebabnâme, 2012: 2). Çünkü bu inleme ve feryatlar rebabın asıl vatanından uzak düştüğünü ve özleminin ne denli hüznü ve ıstıraplı olduğunu bizlere anlatır. Bir gazelinde de bu feryada dikkat çeker:

“Rebab, gece gündüz yürekten böyle aşıkâne feryatlar eder ve bundan hiç zahmet ve yorgunluk duymaz. Balık denizin suyundan doyar usanır mı? Arslana, avlanmadan bıkkınlık, usanç gelir mi?” (Rebabnâme, 2012: 7).

Rumî’nin pek çok kez rebabı methettiğini, hayatında ve eserlerinde çalgılara ve bu çalgılar arasında olan rebap üzerinden çeşitli derin sırlar, anlamlar yükleyerek şiirlerinde yer verdiğini görmekteyiz. Aslında Tanrı-insan ilişkisinde bir sembol olarak da karşımıza çıkan rebabın, Sultan Veled’in Mesnevî-i Ma’nevisinde de tasavvufi konuları incelemede ve tasavvufi sırları açıklamada bir aracı olduğu görülür. Bu doğrultuda Sultan Veled, babasının izinden gider, hayatında ve eserlerinde Hüdavendigâr’ı örnek alır, onun vefatından sonra da babası gibi Çelebi Hüsamettin’den hilafet alır. Çelebi’nin vefatından sonra da Sultan Veled makamı devralır. Mevlevîlik onun düşünceleri ve öğretileri üzerine inşa edilir. Sultan Veled, Mevlâna Celâleddin Rumî’nin öğretilerinin tek çatı altında birleştirilmesi ve yayılmasında kilit noktada yer alan önemli bir mutasavvıftır.

### **Kutsal Metinlerin Yorumlanmasında Hermeneutik Gelenek**

Kutsal metinlerin yorumlanması ile ilişkili olarak günümüze ulaşmış olan bilgilere bakıldığında bu yorumlama tekniğinin tarihinin kadim geleneklere hatta Eski Yunan bilginlerinin yaşamış olduğu İlkçağ döneminden, Hristiyanlığın yayılım

gösterdiği Orta Çağ dönemine kadar dayandığı söylenebilir (Öztürk, 2009: 147). Kavramın kökenine bakıldığında Yunanca fiil “hermêneuein” den yani genellikle yorumlamak anlamına gelen fiilden ve “hermêneia” yani yorum anlamına gelen isimden geldiği belirtilir (Palmer, 2003: 39). İsmi Antik Yunan Tanrısı, Tanrıların habercisi olarak bilinen Hermesten alan hermeneutik, zaman içinde gelişimini sürdürür, ilk zamanlarda kehanetleri aktarmada ve yorumlamada başvurulan bir yöntem olup, tarihi süreç içerisinde felsefe ile bir bütün olarak din biliminde, sosyolojide, halkbiliminde, teolojide (Tanrıbilim), edebiyatta, çeşitli disiplinlerde ve en önemlisi kutsal metinlerin yorumlanmasında sıklıkla kullanılır (Toprak, 2016: 10-11). Günümüzde ise hermeneutik (yorum bilim) hem tüm disiplinler arasında hem de hayatın her alanında faydalanan, takip edilen ve metinlerin yorumlanmasında (yorumsamacılık) başvurulan bir konuma sahiptir. Hermeneutik kısaca metinleri, sanat eserlerini, verilen bilgileri anlamlı ve anlatılmak istenen ana fikri doğru bir şekilde anlamaya bağlı olarak yorumlanmasını sağlayan yorum bilgisi, yöntem, sanat, bir teknikler bütünüdür. Bu noktada bilginin “doğru” olarak yorumlanması çok önemlidir. Bu yüzdendir ki bir metin veya bilginin aslından uzaklaştırılarak yanlış bir şekilde ele alınıp aktarılması, bilginin yanlış anlaşılmasına sebep olacağından dolayı bu noktada hermeneutik devreye girer ve dolayısıyla yanlış anlaşılacak metin veya bilginin doğru anlaşılmasına katkıda bulunur. Dolayısıyla hermeneutiğin genel olarak tanımı da metinlerin doğru yorumlanması ve doğru bir şekilde açıklanması olarak tabir edilir (Toprak, 2016: 10). Bu doğru yorumlama, okuyucu tarafından anlaşılmasını

anlamaya çalışmak için ihtiyaç duyulan hermeneutik için çok önemlidir. Çünkü bazı bilgi ya da edebi metinler içerisinde derin, gizli, sırlarla dolu, açığa çıkarılmasında yoğun çalışmanın ve üzerinde düşünmenin gerekliliği söz konusu olan bir anlam da barındırabilir. Herkesin farkına varamadığı ya da anlayamadığı noktada yorumcu bu derin anlamı ortaya çıkararak yorumlar. Edebi metnin aynı zamanda bir anlam taşıyıcısı olduğunu aktaran Toprağa göre gizli olan anlamı bulup yorumlamak ve yorumlanan bilgiyi paylaşmak, okuyucuları aydınlatmak açısından büyük önem taşır (Toprak, 2016: 9). Bu noktada hermeneutik ile ilişkili olarak Mevlâna Celâleddin Rumî'nin yazılı eserlerinde gizli, sırlarla dolu alegorik ifadelerin sıklıkla yer aldığı görülür. Rumî eserlerinde hakikati aktarmada metaforları kullanmış ve bu sırlarla dolu ifadelerle derin anlamlar yüklemiştir. Nitekim Divân-ı Kebîr isimli eserinde de bu derin anlamları pek çok çalgıda olduğu gibi rebap çalgısı üzerinden aktarır. Mesnevî isimli eserine bakıldığında zaman eserin ilk on sekiz beytinde ney çalgısının ismi çokça zikredilir. Bu beyitlerde ney çalgısı üzerinden Tanrı-insan ilişkisi odaklı derin anlamlar ile bezenmiş kâmil insan olma yolundaki ifadelerle sıkça yer verildiği ve aynı şekilde tasavvuf terbiyesi ve sırlarının da bu çalgı üzerinden açıklandığı bir metaforik anlatım dili görülür.

### Problem Durumu

Çalışmada Mevlevî müziğinde kullanılan rebap çalgısına yönelik Divân-ı Kebîr'de yer alan metaforların hermeneutik açıdan incelenmesi nasıldır ya da nasıl yapılabilir? Ana probleminden yola çıkılmıştır. Bu doğrultuda hem Türk müziğinde hem de tasavvuf geleneğinde

yer edinmiş bir çalgı olan rebabın Divân-ı Kebîr'deki kullanımlarının inanç ve müzik ilişkisi açısından incelenmesi amaçlanmıştır.

### Alt problemler

- Mevlevî müziğinde kullanılan rebap çalgısına yönelik Divân-ı Kebîr'de yer alan metaforların vahdet-i vücud kavramı açısından hermeneutik incelemesi nasıldır?
- Mevlevî müziğinde kullanılan rebap çalgısına yönelik Divân-ı Kebîr'de yer alan metaforların Tanrı-insan ilişkisi açısından hermeneutik incelemesi nasıldır?
- Mevlevî müziğinde kullanılan rebap çalgısına yönelik Divân-ı Kebîr'de yer alan metaforların tevhid inancı açısından hermeneutik incelemesi nasıldır?
- Mevlevî müziğinde kullanılan rebap çalgısına yönelik Divân-ı Kebîr'de yer alan metaforların Tanrı özlemi açısından hermeneutik incelemesi nasıldır?
- Mevlevî müziğinde kullanılan rebap çalgısına yönelik Divân-ı Kebîr'de yer alan metaforların Tanrı müzisyen ve insan enstrüman anlayışı açısından hermeneutik incelemesi nasıldır?

### Yöntem

Doküman analizi tekniğiyle verilerin toplandığı araştırmada hermeneutik çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Yöntemsel olarak bakıldığında yorum bilimi olan hermenutiği Ricoeur "bir metni anlama teorisi" olarak tanımlar (Ricoeur, 1981). Saklı bilgiyi çözümlmek için kullanılan hermeneutik, çalışmada tasavvufi konuların rebap ile ilgili beyitler üzerinden metaforlar aracılığı ile

aktarımında faydalanılan bir yöntemdir. Pek çok din ve inanç sisteminde teolojik metnin anlamsal derinliğini çözümlmek, katmanlı mesajları ilgili olduğu kültürel ve inanç sisteminin değer ve normlarıyla ilişkilendirmekle mümkün olabilir. Clifford Geertz manaların simgeler ile önemini şu sözlerle ifade eder: “Anlamlar yalnızca simgeler içinde ‘depolanabilir’: bir haç, bir yarım ay ya da kuş tüylü bir yılan. Ritüeller içinde dramatize edilen ya da mitlerde ilişkilendirilen bu dinsel simgeler, bazen ilişkili oldukları kişiler açısından, dünya hakkında bilinenleri, bu dünyanın sağladığı duygusal yaşamın niteliğini ve üzerinde olduğumuz sürece bu dünyada nasıl yaşanacağını özetler” (Geertz, 2010: 153). Tanrı bilgisi, inanç düşünceleri, felsefi düşünce derinliği, sanatsal ve ahlaki değerlerin soyut dünyası, kutsal metinlerde dolaylı ifade biçimleri ve metaforlar kanalıyla somutlaşır. Böylece aşkın bilgi dil kanalıyla kategorik bir yapı içerisine dahil edilir ve örtülü, katmanlı, sembolik bir biçimde sunulur (Tokat, 2009: 76). Soyut bir bilginin somut bir düzleme aktarılmasıyla çözümlenmesi gereken dilsel yapılar, alegorik ifadeler, çeşitli metaforlar anlaşılması beklenen bilgi derinliğinin anahtarları olarak vazife görür. Bu noktada devreye giren hermeneutikte anlamayı kolaylaştıracak merkezi bir yöntem söz konusu değildir. Hegel’in deyimiyle (2016: 21) din insanın icadı değil ilâhî ruhun bir ürünüdür, insanın içindeki etkinin, yaratımın ürünüdür. Bu nedenle ilâhî bilginin sonsuzluğunu dilsel yapı içerisinde tek ve etkili bir yöntemle çözümlenebilmesini beklemek mümkün olmayacaktır. Bu durumu bertaraf edebilmek ve metaforların çok boyutlu içeriğini temalaştırabilmek için tasavvufta bilgi derinliğini, tasavvufun tarihsel ve

kuramsal temellerini bize sunan literatür taranmıştır. Dolayısıyla Divân-ı Kebîr’de yer alan rebapla ilişkili metaforların taranmasının yanı sıra tasavvufa dair bilgi mirasının anlaşılabilmesi, ayrıca Anadolu’da gelişim gösteren inanç ve müzik ilişkisinin teorik kaynakları bu çalışma için önem içermiştir. Rebaba dair Divân-ı Kebîr’de yer alan bütün beyitler belirlendikten sonra bu beyitlerin içeriği Mevlevî felsefesi, tasavvuf geleneği doğrultusunda sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırmada ön plana çıkan vahdet-i vücud düşüncesi, Tanrı-insan ilişkisi, tevhid inancı, Tanrı özlemi, Tanrı müzisyen ve insan enstrüman anlayışı gibi temalar üzerinden metafor analizi yapılmıştır. Bu analiz sürecinde metaforların ilgili olduğu tasavvufi bilgi derinliği vurgulanırken ayrıca Anadolu’da gelişim gösteren Mevlevî müzik geleneğinin de düşünsel temelleri ortaya konmuştur.

## **Bulgular**

### **Rebap Metaforları Üzerinden Tasavvuf Felsefesini Anlamak**

Anadolu coğrafyasının tasavvuf düşüncesindeki önemli temsilcilerinden birisi olan Mevlâna Celâleddin Rumî yazılı eserlerinde düşüncelerini aktarma yolunda pek çok kez metaforları kullanmıştır. Metaforlar kimi zaman anlatılmak istenen ana fikri, kavramları, olguları, düşünceleri gizlemekte kullanılmış; kimi zaman ise anlatılmak isteneni daha açık ve anlaşılır şekilde açıklama yolunda bir ifade aracı olmuştur. Rumî’nin eserlerinde icrâcılar, ney, davul, çeng, rebap gibi müziğin unsurlarını ele alarak çeşitli ilâhî mesajlar aktarması sıklıkla rastlanılan bir durumdur. Divân-ı Kebîr, tasavvufta müzik algısının temsilinde önemli

noktada yer alır. Doğrudan müzik ile ilişki olmayan bu eser, temelinde vahdet-i vücud felsefesini yansıtmakla birlikte, bu düşüncenin ifade biçiminde müzik kavramları önemli bir rol oynar. Bu bağlamda çeşitli çalgılar üzerinden vermiş olduğu mesajlar gibi, rebap çalgısı üzerinden de vahdet-i vücud düşüncesine değinme yoluna gider. Divân-ı Kebîr'de yer alan beyitlerde rebap üzerinden incelenen metaforlara bakıldığında vahdet-i vücud felsefesinin Rumî'nin düşünce dünyasında ne denli önemli bir yere sahip olduğu dikkat çekicidir. Müzik kavramları, çalgılar ve bu çalgılardan biri olan rebap üzerinden işlenen özlem, hasret ve ayrılık acısı gibi konulara beyitlerinde sıklıkla rastlamak mümkündür. Bu doğrultuda vahdet düşüncesine tercüman olan müziğe dayalı konuları Cenk Güray: "Tanrı'dan gelip tekrar oraya dönüşü içeren sonsuz bir döngüsel yolculuğun kılavuzu" olarak tanımlar (Güray, 2012: 49). Söz konusu konulara işaret eden beyitlere Divân-ı Kebîr'in dördüncü cildinde şu ifadelerle yer verilir:

### Metafor 1

"Hiç biliyor musun, rebab ne diyor; gözyaşlarıyla, yanıp kavrulmuş ciğerlerle neler söylüyor? Diyor ki: Etinden uzak düşmüş bir deriyim ben, nasıl ağlamayayım, nasıl dertlenmeyeyim ayrılıktan? Tahta da diyor ki: Yemyeşil bir daldım ben, balta kesti, bıçkı deldi beni" (Divân-ı Kebîr, c.4: 154).

İnsanın varoluş yolculuğu, Tanrı'dan gelip tekrar Tanrı'ya ulaşma arzusu ve bütün farklılıkların ötesindeki tek mutlak gerçekliğin Tanrının varlığı oluşu rebap metaforuyla ifade edilir. Başka bir beytinde ise Rumî vahdet inancına şu

sözlerle dikkat çeker:

### Metafor 2

"Gam gelirse ona derim ki: O gam yiyen geçti gitti; sen pazara git de bir rebâb al bana" (Divân-ı Kebîr, c.3: 445).

Rumî bu beytinde dünyevi kaygıların ruhsal olgunlukta yol katetmiş kâmil insan için önemini yitirmesine ve yönünü tek varlık olan Tanrıya çevirmiş olmasına işaret eder. Bu durum tasavvufta vahdet-i vücud düşüncesiyle açıklanmakla birlikte bu metaforik ifadede rebap, vahdet'e götüren tek araç olarak karşımıza çıkar. Tarihsel süreç içerisinde tasavvufi düşüncede temel teşkil eden vahdet-i vücud felsefesine ve Tanrı-insan ilişkisinin yaklaşımlarına çeşitli tasavvuf ve ilim erbapları tarafından sıklıkla değinildiği görülür (Soylu Bağçeci, 2017: 6). Bu güçlü ilişkide elest misakına dair söz dikkat çeker. Süleyman Uludağ'ın teorilerinden bezm-i elest kuramının (Uludağ, 2014: 237) temelini bakıldığı zaman tarihsel süreç içerisinde müziğin insan üzerindeki ruhen ve bedenen tesirinden önemle bahseden tasavvuf erbaplarının bu tesirin nedeni ve kaynağının sebebi hakkındaki suallere cevap arayışları ile başladığı belirtilir. Bu noktadaki suallere cevap olarak Cüneyd-i Bağdadi elest misakına dair cevapları Kur'an-ı Kerîm Ayeti üzerinden açıklama yoluna gider (Küçük, 2004: 11). Araf Suresi 172. Ayet'in Türkçe Meali: "Rabbin Âdemoğulları'ndan -onların sırtlarından- zürriyetlerini alıp bunları kendileri hakkındaki şu sözleşmeye şahit tutmuştu: Ben sizin rabbiniz değil miyim? 'Elbette öyle! Tanıklık ederiz' dediler. Böyle yaptık ki kıyamet gününde, 'Bizim bundan haberimiz yoktu' demeyesiniz" (Kur'an-ı Kerîm, 7/172). Elest bezmine

dair yaklaşımlara Mevlâna Celâedin Rumî’den çok daha önce yaşamış, bütün tasavvuf erbaplarının büyük bir evliya olarak gördükleri Bağdâdî’nin yanı sıra Ruveym’in de semâ ve elest misakına dair ilişkiye dikkat çektiği görülür. Süleyman Uludağ bu konu ile ilişkili olarak sûfilerden Cüneydi Bağdâdî ve Ruveym gibi tasavvuf büyüklerinin bu noktadaki görüşlerinin Ahmed Rufai ve daha sonraki dönemde yaşamış olan Mevlâna Celâeddin Rumî’nin düşünce dünyasında müzik ile raksın semâvi, ilâhî, meleki, ulvi ve kudsi bir kaynağa sahip olduğunu aktarır (Uludağ, 2014: 237-238). XII. yüzyılda yaşamış olan tasavvuf büyüklerinden müzik ve raksı içeren semâ geleneğinde kaynak olarak nitelendirilen Abdülkadir Geylani ve ondan etkilenen Ahmed er-Rıfâî’nin tasavvufta semâ geleneğinin temellerini teşkil ettiği belirtilir. XIII. yüzyılda Mevlâna Celâeddin Rumî’den sonra Mevlevîlik olarak müesseseseleşen semâ geleneğinin temelinde de vahdet inancı yer alır (Güray, 2017: 47). Diğer taraftan vahdet-i vücud anlayışında yer alan Divân-ı Kebîr’deki 1390 numaralı bu beyitte ayrılıktan duyulan ızdırıp ve feryadın acısına dikkat çeken Rumî, Mesnevî’deki ilk on sekiz beytinde ayrılığa da mesajı benzer şekildedir. Kâmil insanı temsil eden ney çalgısının burada ayrılığa ve özleme vahdet-i vücud’a dayalı bir anlayışla dikkat çekmesi söz konusudur. Burada rebap kendi hakikatini arar. Bu hakikati Fulya Soylu Bağçeci şu sözlerle ifade eder: “Vahdet-i vücud anlayışında varlığın Tanrı’dan başka bir izahı yoktur ve evrende varlık gösteren her türlü unsur da Tanrının varlığına aittir”. Rebap bu noktada kâmil insanı sembolize eden metaforik unsur olarak görülmele beraber, vahdet-i vücud inancının yani varlığın birliği ilkesinin bir yansıması olarak karşımıza çıkar (Soylu Bağçeci,

2017: 18). Rumî’nin eserlerinde tasavvufi düşüncenin kaynağını teşkil eden vahdet inancını ve Tanrı-insan ilişkisini çeşitli konular üzerinden değindiği görülür. Rumî, bu hususa işaret etmek üzere Divân-ı Kebîr’in çeşitli ciltlerinde rebap metaforu üzerinden şu ifadelere yer verir:

### **Metafor 3**

“Gönül rebabının kulağından başka hiçbir şeyi öfkeyle çekip burmam; kutluluk çenginden başka hiçbir şeyi mızrapla incitmem” (Divân- ı Kebîr, c.2: 107).

Müzik burada dünyevi konulardan uzak ilâhî bir algıyla ilişkilendirilir. Çünkü tasavvufta müzik bir araçtır ve aslanan insanın ilâhî nağmeleri işitebilmesidir. Bu nağmeleri de sadece kâmil insan yani Tanrı’ya yakın olan insan işitebilir.

### **Metafor 4**

Pek çok beyitte: “Sevgilimi gördüm evin çevresinde dolanıyordu: eline bir rebap almıştı bir teranedir tutturmuştu, çalıp durmadaydı” (Divân-ı Kebir, c.1: 332) gibi ifadelerle ilâhî aşkın tesirinin tıpkı rebaptan çıkan nağmeler gibi etkili olmasına vurgu yapılır. Tanrı-insan arasında hiç bitmek bilmeyen bu sonsuz yolculuk (Güray, 2012), Muammer Cengiz’e göre “Tanrı ve insan arasında geçen sonsuz diyalog” olarak ifade edilir (Cengiz, 2017: 906). Divân-ı Kebîr isimli eserde rebap metaforlarına bakıldığında Tanrı-insan ilişkisinde bu çalgının bir sembol olarak karşımıza çıktığı görülür. Nitekim tasavvufun temelinde ve odaklandığı konumda Tanrı ve insan ilişkisi yer alır.

Bir şeyin bir ve tek olduğunu kabul etmek anlamına gelen tevhid, tek ve bir olmak olarak tabir edilen vahd (vahdet)

kökünden meydana geldiği kaynaklarda belirtilmekle birlikte (Özler, 2012: 18), Rumî'nin eserlerinde yoğun bir vahdet felsefesi ve tevhid inancının izlerine rastlamak mümkündür. Diğer bir taraftan Divân-ı Kebîr isimli eserde Pisagor düşüncesinin, hermetik geleneğin felsefi ve kozmolojik perspektifin izleri görülebilir. Tasavvuf düşüncesinde etkili olan felsefi ve kozmolojik unsurlar beyitlerde Tanrı-insan ve evren üçgeninde ele alınır, gezegenlerin nağmeleri, gezegenlerin hareketleri ve çıkardıkları sesler, Tanrının ve kozmosun müziği gibi yaklaşımlarla ön plana çıkarak yoğun bir vahdet ve tevhid inancını da yansıtır (Soylu Bağçeci ve Levendoğlu Öner, 2018: 73). Müziğin sadece beşerî müzik anlamını taşımadığı, dünya ya da yaşam üzerindeki bütün unsur ve tınların da aslında mutlak hakikate ulaşmada birer mistik unsur olarak karşımıza çıktığı bu yaklaşımda (Küçük, 2004: 7) aslanan ilâhî nağmeleri ancak tasavvufta manevi olgunluk seviyesini yakalayabilmiş kişilerin duyup, hissedebileceği konusu sıklıkla ele alınır (Soylu Bağçeci ve Levendoğlu Öner, 2018: 74). Tevhid inancı ve vahdet-i vücud felsefesinde evrendeki her şeyin varlığı tek kaynak olan Tanrıdan ibarettir. Tasavvufi sırları anlamada ve ilâhî nağmeleri işitmeye olgun bir ruh mertebesinde olabilmek tasavvufi bir hedeftir (Soylu Bağçeci, Levendoğlu Öner, Güray, 2019: 1946). Özetle Tanrı'nın tecellisine mazhar olan kişide meydana gelen manevi haz ilâhî bir müziği işitmek gibidir. Tasavvufta müzik anlayışının temelinde bu düşünce yatar. Mevlâna Celâleddin Rumî'nin eserlerinde sıklıkla işlenen konulardan biri Tanrı'nın mutlak olan varlığı ve bu varlığın hayatın çokluk içeren her unsurundan yansıyan tecellisidir. Özellikle bu düşüncenin Tanrı-insan ve müzik ilişkisini ortaya

koyan beyitlerdeki yansıması, metaforlar üzerinden verilen mesajlarda kendini gösterir. Divân-ı Kebîr isimli eserde vahdet-i vücud felsefesi ve tevhid inancı ilâhî mesajların ve evrensel şifrelerin müzik çalgıları üzerinden işlendiği bir yaklaşımı da gözler önüne serer. Söz konusu yaklaşıma Mevlâna Celâleddin Rumî beyitlerinde rebap metaforu üzerinden şu sözlerle dikkat çeker:

### Metafor 5

“O, yaycağzını bir hoşça çeken oku âşıkların gönüllerine batar, yaralar. Rebabın şu dosdoğru sesi, ister Türk olsun, ister Rum ülkesinden, ister Arap; âşıkça onun dilinedir, onun dilidir” (Divân-ı Kebîr, c.4: 154).

Bu beyitte rebabın sesi gönül gözüyle algılayan kâmil insanın ilahî aşkı hissetmesini sağlayan bir çağrıya benzetilir. Bu yolla Tanrı varlığını idrak eden insanın din, dil, ırk gibi bütün farklılıklardan münezzehe olması, ilâhî çağrıyı her ne vasıta ile olursa olsun duyabilmesi olgun ruhların ortak lisanı gibidir. Rebap bu beyitte yine vahdet-i vücud düşüncesi ve tevhid inancı ile ilişkili olarak kendisini gösterir. Başka bir beyitte ise Tanrı tecellisine işaret ederek tevhid inancına “Gönül rebabının kulağını burarsan ten tenen ten diye söze gelirim” (Divân-ı Kebîr, c.5: 326) ifadeleriyle işaret edilir, Tanrı'ya yöneliş ve bu doğrultuda hakikate ulaşma düşüncesi rebap metaforu üzerinden anlatılır. Bu yönelişe örnek olarak başka beytinde ise şu sözleri söyler:

### Metafor 6

“Ne vakit aşk şarabının küpleri, coşup köpürecek; kebab yiyeceğimiz zaman rebap çalınacak?” (Divân-ı Kebîr, c.5: 268).

Rebap metaforu üzerinden Tanrıya ulaşma arzusunun ifade edildiği bu beyitte, ilâhî aşkı hissetmek ile müzik arasındaki bağlantı dikkat çekicidir. Zira Tanrı aşkını hissetmek ilâhî bir müziği işitmek gibidir. Tasavvuf müziğinin “semâ” olarak adlandırılmasının en önemli sebeplerinden birisi, semâ kavramının sadece dünyevi bir müziği işitmek anlamına gelmemesidir. Oysa semâ kavramı, vahdet-i vücud anlayışında Tanrı’nın mutlak varlığını evrende varolan her şeyde görebilme bilinciyle bağlantılıdır. Bilinen anlamdaki dünyevi bir müzik bu kavramın sadece kısmi bir boyutunu ortaya koyar. Bütün varlıklarda Tanrı’nın tecellisini görenler ise kozmik bir ahengi işitmiş gibi olur. Dolayısıyla rebabın sesini işitmek ile Tanrı’nın varlığını ilâhî bir aşkla hissetmek arasındaki benzetme, Divân-ı Kebîr’de müziğin derinlikli anlamlarının en tipik örneklerinden birini sunar (Uludağ, 2014: 168).

### **Metafor 7**

Pek çok beyitte “Kucağında bir rebap, elinde bir yay; güzel, gönüller çeken, canlara sinen bir nağmedir, tutturmuş” (Divân-ı Kebîr, c.4: 123) gibi ifadelerle Tanrı aşkı ve tevhid inancını hisseden aşık bir gönül rebap, rebabi ve nağme metaforu üzerinden ifade edilir. Farklı bir beyitte ise bu yoğun aşka “Gönül tandırında sesi çın-çın çınlamada, müziğe başlayışı, yıkık-dökük yüreğimi heyecandan hop-hop oynatmada. Rebabı kucağına aldı, külâhını başından çıkardı, yere koydu; baş oynatmasını görünce gönül elden gitti” (Divân-ı Kebîr, c.3: 219) diyerek dikkat çeker.

### **Metafor 8**

“Gizliden gizliye ne feryatlar var, ne vuruşlar var gönlüme; gönlüm bir

rebap, amma ne de güzel bir rebap ki senin gibi rebâbînin elinde. Gönlüm, sana bir rebap; bedenim, senin yıkık-dökük bir alanın. Rebap çalarak dön şu yıkık-dökük alanın çevresinde sarhoşça” (Divân-ı Kebîr, c.3: 297)

Tasavvufta karşımıza çıkan bir diğer anlayış Tanrı’nın bütün bir kozmosta baştan başa müzik yapan yegâne varlık olması üzerinedir. Bütün bir evren Tanrı’nın müziğini yansıtan bir orkestra iken insan ise Tanrı’nın çalgısı olarak karşımıza çıkar. Tasavvufta yaygın olan ve ilâhî müziği yansıtan bu düşünce, Tanrı’yu bir müzisyen, insanı ise tamamen Tanrı’nın iradesinde olan bir çalgı olarak sembolize eder. Rumî’nin pek çok eserinde çalgıların metaforik anlamlarına bakıldığı zaman en sık rastlanan çalgıların kâmil insana benzetilmesi olur. Dolayısıyla olgun bir tasavvuf ehli, tıpkı özenle yapılmış, iyi ve doğru formdaki bir çalgının iyi tınılar üretmesiyle özdeşleşir. Bu durumda ancak kâmil olan insandan ilâhî ve güzel nağmeler yayılabilir (Çetinkaya, 2014: 22; Küçük, 2004: 16).

### **Metafor 9**

“O rebap diyor ki: Beklemekten öldüm, Osman’ın elini, kucağını, yayını istiyorum ben. Ben de aşk rebabıyım, aşkım rebabın aşkına benziyor; acıyıcı Tanrının lütuf yayını, ihsan mızrabını istiyorum” (Divân-ı Kebîr, c.2: 301).

İnsan dünyevi varlığında birçok sıkıntı ve acı çeker. Çünkü her şeyin aslı Tanrıya ait olduğu gibi insanın da hakikatinde ve özünde Tanrı vardır. Dolayısıyla insan bu dünyada kendi asli varlığından uzak düştüğü için acı çeker. Ancak bu acı aynı zamanda insanın Tanrıya daha



yakınlaşmasına sebep olur. Acı çektikçe olgunlaşır ve kâmil insan olur. Bu sebeple Rumî bu beytinde rebap metaforu üzerinden acı ve özlem çeken insanın feryadını anlatır.

Yaratılışın sırlarına işaret eden, müzik ilmini önemli bir rehber kılan metafor yüklü mesajlar, görünenin ötesini algılayıp konuları derinden kavramayı, kavramların çok yönlü anlamının farkında olmayı gerektiren bir algılama yoluyla açıklanır kılınabilir (Soylu Bağçeci, Levendoğlu Öner, Güray, 2016: 37). Divân-ı Kebîr’de yer alan

pek çok çalgı metaforunda vahdet-i vücud düşüncesi, tevhid inancı, Tanrı-insan ilişkisi ve özleme dayalı konular birbiriyle iç içedir. Metaforik ifade dilinin bir getirisi olan bu durum, tek bir metaforun aslında çok boyutlu derinlikli anlamlara işaret etmesiyle bağlantılıdır. Tabloda gösterilen metaforlarda bütün bu düşüncelerin izlerini görmek mümkündür. Örneğin bir beyitte yer alan çalgı metaforu, vahdeti, tevhidi ve özlemi yansıtabilir. Ancak örnek beyitlere dayalı olarak tablolaştırılan metaforlar için en çok ön plana çıkan anlam vurgulanmıştır.

Tablo 1. Divân-ı Kebir’de Yer Alan Rebap Metaforlarının Kullanımı

Metaforlar	Yeri	Yapılan Benzetme	Açıklanan Kavram
Metafor 1: “Rebap”	Cilt: 4, Sayfa: 154	Kâmil İnsan’ın Rebaba Benzetilmesi	Vahdet-i Vücut
Metafor 2: “Rebap”	Cilt: 3, Sayfa: 445	İnsanı Tanrı’ya Yönelten Bir Araç	Vahdet-i Vücut
Metafor 3: “Rebap”	Cilt: 2, Sayfa: 107	Kâmil İnsanın Gönlündeki İlâhî Nağme (Kozmik Ahenk - Semâ)	Tanrı-İnsan İlişkisi
Metafor 4: “Rebap”	Cilt: 1, Sayfa: 332	Kâmil İnsanın Gönlündeki İlâhî Nağme (Kozmik Ahenk - Semâ)	Tanrı-İnsan İlişkisi
Metafor 5: “Rebapın Sesi”	Cilt: 4, Sayfa: 154	Kâmil İnsanın Gönlündeki İlâhî Nağme (Kozmik Ahenk - Semâ)	Vahdet-i Vücut ve Tevhid
Metafor 6: “Rebap”	Cilt: 5, Sayfa:268	Rebapın İlâhî Bir Mükafata Benzetilmesi	Tanrı Özlemi
Metafor 7: “Rebabi ve Nağme”	Cilt: 4, Sayfa: 123	Tanrı’nın Tecellisi	Tevhid
Metafor 8: “Rebabi ve Rebap”	Cilt: 3, Sayfa: 297	Tanrı’nın İradesinde Olan Kâmil İnsan	Tanrı Müzisyen-İnsan Enstrüman Yaklaşımı
Metafor 9: “Rebap”	C: 2, Sayfa: 301	Kâmil İnsan	Tanrı Özlemi

## **Sonuç**

Divân-ı Kebîr’de rebap metaforları diğer pek çok müziğe dayalı metaforlarda görüldüğü gibi tasavvufun en temel odak noktalarından biri olan Tanrı-insan ilişkisindeki manevi döngünün aktarımı hususunda kilit bir noktadadır. Rebabın, sesi, tınısı, biçimsel özelliklerinden bir rebâbinin icrâsı ve tutumlarına varana kadar aktarılmak istenen mesaja bu çalgının çeşitli vesilelerle kanallık ettiği görülür. Ortaya çıkan tabloda rebap, kimi kullanımlarıyla kâmil insanı, Tanrının hitabıyla özdeşleştirilen ilâhî bir çağrıyla, bazen de sesi, nağmeleri ve tınısıyla Tanrıya yönlendiren bir çalgıyı anlatarak anlam bulur. Pek çok beyitte ilâhî aşkı hisseden bir gönlün çok güzel bir nağmeyi işitmiş gibi olmasıyla özdeşleştirilen bu çalgıya dair anlatımlar, müziğin nağmelerinden yola çıkarak insanın ruhsal döngüsüne, kozmik bilince, evrensel müziğe ve tasavvufi sırlara kapı aralayan bir müzik düşüncesiyle karşımıza çıkar. Yapılan hermeneutik incelemede, rebap metaforlarının yer aldığı dolaylı ifade biçimleri, tasavvuf düşüncesinin önemli inanç dayanakları olan vahdet-i vücud düşüncesi, tevhid inancı, Tanrı özlemi, Tanrı-insan ilişkisi, Tanrı müzisyen, insan enstrüman gibi temel hususlara işaret eder. Tasavvufun müzikle kesişim noktasında rebap üzerinden şifrelenen bu yaklaşımlar, varoluş serüveninde müzikle dillendirilen ilâhî sırlardır. İcrâcılıktan, bestecilikten, müziğin bütün somut ve beşerî niteliklerinden yola çıkarak insanın manevi gelişim serüvenini Tanrının sonsuz bilgisine açan bir anlayış, bu doğrultuda maneviyatın müzikle hemhâl olduğu bir inanç ve müzik ilişkisi rebap kanalıyla ortaya konulur.

**Kaynakça**

- Bağçeci, F. S., Öner, O. L., Güray, C. (2016). Metaforik Anlatımlarla Bezenmiş Bir Müziğin Dili Ney'i Anlatır?. *Müzik=Bilim+Sanat*, 35-57.
- Bağçeci, F. S. (2017). Günümüz Anlayışında Mevlevilik ve Mevlevi Ayinleri, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.
- Bağçeci, F. S., Öner, O. L. (2018). Mevlevîlik Geleneğinde Müzik ve Kozmoloji İlişkisi. II. Uluslararası Türklerin Dünyası Sosyal Bilimler Sempozyumu, 71-76.
- Bağçeci, F. S., Öner, O. L., Güray, C. (2019). Kültürel Bir Mirasın Dönüşümü: Osmanlı'nın Derviş Musikişinaslarından Günümüzün Profesyonel Ayin İcracılarına. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7(1), 1943-1958.
- Cengiz, M. (2017). "Tasavvuf Tarihinde Elest Mîsâkına Dair Yorumlar". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(50), 904-924.
- Çetinkaya, Y. (2014). İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi. (Üçüncü basım). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Düzbaş, M. (2015). Cumhuriyet Döneminin İki Rebabisi; Sabahaddin Volkan ve Cahit Gözkan'ın Rebab Taksimleri. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Fonton, C. (1987). 18. Yüzyılda Türk Müziği. (Çev. C. Behar). (Birinci basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Geertz, C. (2010). *Kültürlerin* Yorumlanması. (Birinci basım). (Çev. H. Gür). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Göher Vural, F. (2019). İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik. (İkinci Basım). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Gölpınarlı, A. (2017). Mevlânâ Celâedin Hayatı, Eserleri, Felsefesi. (İkinci basım). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Güray, C. (2012). Anadolu'da'ki İnanç ve Müzik İlişkisinin Semâ-Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları (Türk Din Müsikîsi) Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Güray, C. (2017). Bin Yılın Mirası. (İkinci basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Hegel, G. W. F. (2016). *Din Felsefesi Dersleri*. (Birinci basım). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Karakaya, F. (2007). "Rebab" Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. C. 34. (Birinci basım). İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi.
- Kaya, M. R. (1998). Dünden Bugüne Rebab ve Yeniden Ele Alınması. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kaya, M. R. (2017). Refik-i Rebab Metodu. (Birinci basım). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Kur'an Yolu Meâli. (2015). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

- Küçük, O. N. (2004). Tasavvuf Müziği ve İnsan. Tüksev Yayınları Bilim Kültür Dizisi, Ankara.
- Özler, M. (2012). “Tevhid” Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. C. 41. (Birinci basım). İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi.
- Öztürk, E. (2009). “Hermeneutiğin Tarihsel Dönüşümü”. Zeitschrift für die Welt der Türken (ZfWT) Vol. 1, No. 2, s. 145-175.
- Palmer, R. E. (2003). Hermenötik. (Çev. İ. Görener). İstanbul: Anka Yayınları.
- Ricoeur, P. (1981). Hermeneutics and the Human Sciences. (Çev. Edt. J. B. Thompson). Cambridge: Cambridge University Press.
- Rumî, M. C. (1992). Divân-ı Kebîr. C. II-VII. (Çev. A. Gölpınarlı). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.
- Rumî, M. C. (1993). Divân-ı Kebîr. C. I. (Çev. A. Gölpınarlı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tekin, A. (2015). Türk Mûsikisinde Nağmeler ve Makamlar. (Birinci basım). İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Tokat, L. (2009). “Dinin Sembolik Dili”, Milet ve Nihal İnanç Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi, C:6, S:1, s.75-98.
- Toprak, M. (2016). Hermeneutik ve Edebiyat. (Birinci basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uludağ, S. (2014). İslam Açısından Müzik ve Semâ. (Birinci Basım). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Uygun, M. N. (2007). Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî’nin Eserlerinde ve Tasavvuf Anlayışında “Rebab”. İstem, (10), 113-126.
- Üngör, E. R. (2004). Türklerde Çalgılar. I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu, Ankara, 12-13 Kasım 1999. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Veled, S. (2012). Rebabnâme. (Çev. N. H. Eroğlu). Konya: T.C. Konya Valiliği İl kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Volkan, S. (1970). “Rebab”. Musiki Mecmuası, (254), 11.
- Yekta, R. (1986). Türk Musikisi. (Çev. O. Nasuhioğlu). İstanbul: Pan yayıncılık.
- Kişisel Görüşmeler
- Melek Tekin Kunduracıoğlu, Kişisel Görüşme, 09.03.2021.
- Mehmet Refik Kaya, Kişisel Görüşme, 28.01.2022
- Kişisel Arşivler
- Ali Şems Aksu, Kişisel Arşiv.
- Mücahit Özdemir, Kişisel Arşiv.

## Yazarların Biyografileri



### Fulya Soylu Bağçeci

1982 yılında Niğde’de doğdu. 2004 yılında Niğde Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Bölümünden, 2006 yılında da aynı Üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programından mezun oldu. 2006-2016 yılları arasında Millî Eğitim Bakanlığına bağlı çeşitli okullarda Müzik öğretmeni ve Piyano öğretmeni olarak görev yaptı. 2016 yılında Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümünde araştırma görevlisi olarak göreve başladı. 2017 yılında Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalına bağlı olan Doktora Programından mezun oldu. 2018 yılında Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümüne Dr. Öğr. Üyesi olarak atandı. Ulusal ve Uluslararası pek çok bilimsel toplantı ve sempozyuma katılım sağlamış ve pek çok sanat etkinliğinde yer almış Fulya SOYLU BAĞÇECİ Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümünde Dr. Öğr. Üyesi olarak görevine devam etmektedir.



### Mücahit Özdemir

1996 yılında Antalya’da doğdu. 2020 yılında Konya Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği Bölümü Türk Sanat Müziği Anasanat dalından mezun oldu. Lisans programında rebab meslek çalgısı eğitimini T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu rebab sanatçısı Mehmet Refik Kaya’dan aldı. Aynı yıl Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim dalı programında açılan Tezli Yüksek Lisans sınavını birincilikle kazandı. 2021 yılında Yüksek Lisans eğitimini Dr. Öğr. Üyesi Fulya Soylu Bağçeci danışmanlığında tamamlayarak Müzikoloji Bilim Uzmanı unvanını aldı. Ülkemizde düzenlenen çeşitli konserlerde rebab sanatçısı olarak görev alan Özdemir, akademik ve sanatsal faaliyetlerine devam etmektedir.

## **Hermeneutic analysis of metaphors for the rebap instrument in Divan-i Shams-i Tabrizi**

### **Extended Abstract**

Both rebap has been one of the important instruments of Mevlevi music over time, and it has been used as a metaphorical expression language in the transmission of mystical subjects in non-musical works. Although it is seen that the rebap instrument has been used many times among the works that do not constitute a direct theoretical source, it plays an important part in the science of mysticism, which is called the highest among all sciences, in terms of the various messages given over the instrument in question. When seen in this context, along with having a rich musical element in the written works of Mawlānā Jalāl-ad-Dīn Rumi, one of the thirteenth century mystics, it is a literary text that presents important messages about mystical subjects through instruments, and it also has the quality of constituting a source for mystical and artistic texts. At this point, it is seen that he reflects various messages with an intense metaphorical language of expression on the rebap instrument, as in other instruments. As a matter of fact, he brought the most important examples to the fore in the couplets in his work called Divan-i Shams-i Tabrizi, as in many of his works. In many of these couplets, the metaphor of rebap reflects a multidimensional content that includes various messages about the relationship between belief and music in Sufi thought. In the study, indirect expression forms expressed through the metaphors of rebap in Divan-i Shams-i Tabrizi are focused and these expression forms are analyzed by associating them with the depth of philosophical meaning based on mysticism. Therefore, hermeneutic interpretation techniques and methods are used in the study.

Mawlānā Jalāl-ad-Dīn Rumi (1207-1273) is an important mystic who adopted the belief of Sufism throughout his life and reflected this belief in his philosophy, works and messages he gave through the art of music, as well as in his way of life. Rumi gave examples of the instruments and their performers many times on the way of conveying the truth in his works that he wrote together with mystical thought. While including these examples in his works, he presented the depth of knowledge and meaning through metaphors. When the content of these metaphors is examined, a semantic depth built on the philosophy of ‘waḥdat al-wujūd’ (the Unity of Existence” or “the Unity of Being) is encountered. In Mawlānā Jalāl-ad-Dīn Rumi’s world of thought, reflecting the God-human relationship in many couplets, it is seen that many elements from life can be a tool for this semantic depth. One of the most striking points in explaining the divine secrets, the depth of spiritual knowledge and the idea of unity of existence is that art and music are interpreters of this subject. For this reason, Mawlānā Jalāl-ad-Dīn Rumi’s works, which are in the field of study of many disciplines such as theology, philosophy, literature or folklore, also presented a content that was researched and followed in terms of art and music. This world of thought, which also inspired the Mevlevi tradition, which reveals the most striking examples of the relationship between faith and music in the Anatolian geography, also reveals the view of Sufism towards music within the written heritage of the thirteenth century. Along with Divân-ı Kebîr which is the work that gives the most place to music, the instruments, the performers and the other musical elements among the works in question, it is seen that art and music are emphasized in other works of Rumi, too. As a matter of fact, when it is looked at his work named Mesnevî, the name of the ney instrument is mentioned a lot in the couplets in the first eighteen couplets of the work. In these couplets, we encounter a metaphorical language of expression, in which expressions on the way of being a perfect human being adorned with deep meanings focused on God-human relationship through the ney instrument are frequently included, and in the same way, mysticism and secrets are explained through this instrument. It is important in terms of the relationship between faith and music that Rumi is explained by giving examples more on the rebap instrument besides the ney instrument in his work Divan-i Shams-i Tabrizi, also called Divân-ı Kebîr, as well as the examples that Rumi often gives on the

ney instrument in his work 'Mesnevî'. Further, when it is considered that the rebab which was the subject of the miniatures widely used; was both in the palace and outside the palace; and was for about three centuries in the Seljuk Empire and in the Ottoman Empire for six centuries began to be forgotten as its traces were gradually erased in the course of time, tracing the tracks in the depth of meaning of the Divân-ı Kebîr is important. In this study, the metaphors related to the rebab in the work of Mawlânâ Jalâl-ad-Dîn Rumi's Divan-i Shams-i Tabrizi are dealt in terms of the relationship between faith and music, and it is aimed to analyze the depth of philosophical meaning expressed through this instrument, starting from the indirect forms of expression in the text. Therefore, the methods of the hermeneutic interpretation and techniques are used in the study.

### **Key Words**

*sufi thought, hermeneutic, metaphor, faith and music relationship, rebab*





## Türk gençlerinin Türk halk müziği dinleme tercihleri ve Türk halk müziği sanatçısı Musa Eroğlu hakkındaki görüşleri

Fikri Soysal\*

Ali Orhan Dönmez\*\*

\*Sorumlu Yazar, TOGÜ Devlet Konservatuvarı, Prof. Dr., Tokat, Türkiye, Email: fikrisoysal@gmail.com ORCID: 0000-0003-3807-0154

\*\*TOGÜ Devlet Konservatuvarı, Taşlıçiftlik Yerleşkesi Merkez/Tokat, Türkiye, Email: aliorhan1976@gmail.com Tel: 0356 252 1616-3434 ORCID: 0000-0003-2721-7747

DOI 10.12975/rastmd.20221012 Submitted December 23, 2021 Accepted February 13, 2022

### Özet

Türk halk müziği popüler müzik karşısında en çok dinlenen müzik türünden birisidir. Ülkeler arasında sınırların giderek belirsizleştiği, kültürlerin giderek yozlaştığı bir Dünya ile karşı karşıyayız. Nitekim yaptığımız araştırmada Türk halk müziğinin dinleme sıklığı incelendiğinde; en düşük yaş ortalamasının nadiren dinleyenlerde olduğu görülmektedir. Teknolojide yeni keşiflerle birlikte, müzik dinleme araçlarının çoğalması artık insanların her yerde, her şartta müzik dinleyebilme imkanını ortaya çıkarmıştır. Bunun sonucunda, her ne kadar, gerek müzik endüstrisi, gerekse siyasi otorite tarafından, müzik tercihlerine yönelik dolaylı/direk müdahaleler yapılsa da, teknoloji ile birlikte gelen imkanlar sayesinde, insanlar ne dinleyeceğine daha çok kendileri karar verir olmuşlardır. Türk halk müziğinin yaşatılması ve daha çok kitleye ulaştırılması konusunda, Musa Eroğlu gibi bazı sanatçılar bayraktar olmuşlardır. Musa Eroğlu tarafından, bağlama eğitimi vermek için müzik okulu kurulmuştur. Bu okuldan mezun olan öğrenciler arasında hem bağlama hem de ses sanatçıları çıkmıştır. Dolayısıyla bu hizmetlerin halk müziğinin dinlenmesinde ve yayılmasında etkili olduğu düşünülmektedir. Zira katılımcıların tamamına yakını (%70.0) Türk halk müziği sanatçısı Musa Eroğlu'nu tanımakta, büyük çoğunluğu ise halk müziğini sevmelerinde, Musa Eroğlu ve türkülerinin etkisi olduğunu bildirmişlerdir. Tanımlayıcı tipteki bu araştırma, Aralık 2021 tarihinde TOGU üniversitesinde öğrenim gören 18-25 yaş arası bireylere yapılmıştır.

### Anahtar Kelimeler

*Musa Eroğlu, Türk halk müziği, Müzik tercihleri, bağlama, Türk halk müziği dinleme sıklığı*

### Giriş

Eskiden, popüler müzik denilen şey, halk müziğinin kendisiydi ve tercih edilen, rağbet edilen, popüler olma anlamına geliyordu (Soysal, 2013). Daha sonra, teknolojide yeni keşifler sonucunda müzik dinleme araçları da çoğalmıştır (Greb vd., 2018). Biraz daha evele gidilirse teknolojik buluşlar, önce etnografik çalışma alanına katkı sağlamıştır. Dünyanın çeşitli yerlerinde yapılan alan

çalışmaları, daha sonra Türkiye'de Türk halk müziği derlemelerini gündeme getirmiştir. Cumhuriyet'in kurulmasında, müzik alanında çeşitli spekülasyonlar ve himaye tercihinin Batıdan yana kullanılması, kendi müzik kültürünün ikinci planda kalmasına ve ötekileştirilmesine neden olmuştur. Bir diğer taraftan, Batı popüler müzik akımı bütün dünyayı etkisi altına alırken, bundan Türkiye'de etkilenmiştir.

Bu süreçte halk müziği sanatçıları ve çeşitli araştırmacılar, halk müziğine önemli katkılar sunmuşlardır. Bu sanatçılardan biriside Musa Eroğlu'dur. Musa Eroğlu, hem Türk halk müziği repertuarına kattığı türküler açısından, hem de bağlama eğitimi ve icrasına katkıları açısından önemlidir (Haşhaş, 2017; Öztürk, 2012). Kabataş'ın Suluk'dan aktardığına göre, Musa Eroğlu "Muhabet" albümüyle büyük ilgi görmüş, bağlama eğitimi vermek için okul açmış ve pek çok sanatçının yetişmesine vesile olmuştur (Kabataş, 2009). Gelenek içinde yetişen, yaşayan ve üreten bir sanatçı olarak Musa Eroğlu, her kesim tarafından keyifle dinlenen türküler ortaya çıkarmıştır (Bekki, 2018). Bir diğer kaynağa göre, Musa Eroğlu iyi motive olmuş bağlama icracısı ve müziği monotonluktan kurtaran sanatçılardan biri olarak görülmektedir (Markoff, 1990). Dünyaca ünlü Türk müziği araştırmacısı Martin Stokes ise, Musa Eroğlu gibi bazı sanatçılar dışında, tavrı ile bağlama çalma örneklerine, ticari sebeplerle pek rastlanmadığını bildirmektedir (Stokes, 1992). Türk halk müziğinin ve bağlama çalgısının yaygınlaşmasında, yöresel kaynaklardan beslenmiş ve kaynak durumuna gelmiş Musa Eroğlu'nun önemi araştırmacılarca ortaya koyulmuştur. Ancak, günümüz gençlerinin Türk halk müziğinin yaygınlaşması ve Musa Eroğlu'nun buna katkısı hakkında ne düşündükleri, önemli bir araştırma konusu olarak önümüzde durmaktadır. Dünyada gelişen kültürel akımlar ve ülkemizin müzik politikaları, kaçınılmaz şekilde birçok uygulama ve araç vasıtasıyla gençleri etkilemektedir. Yörede yetişen aşık ve ozanların elinde, müzikal icraya dökülen Türk halk müziğinin (Emnalar, 1998: 27), bugünün şartlarında gençler üzerinde nasıl

bir tesir bıraktığının incelenmesinin, geleceğe yönelik kültürel politikalar üretmek için yararlı olacağı düşünülmektedir. Dünyadaki teknoloji ve iletişim araçlarının yaygınlaşması, kültürel değişimlere neden olmaktadır. Bunlardan biriside müziktir. Yaygınlaşan bazı müzik türlerinin örneğin, pop, caz, rap, disko vb. ülkemizde özellikle genç bireyler arasında yaygınlaştığı ve taraftar bulduğu, bireyleri kendi kültürel bağlarından ve müziklerinden uzaklaştırarak bir anlamda yozlaşmaya neden olduğu görülmektedir. Bunları ivedilikle tespit etmek, gençlerin eğilimlerinin hangi yönde olduğunu öğrenmek, ülkemizin müzik politikaları ve kültürel değerlerimizi muhafaza etmek açısından katkı sağlayabilir. 1950'li yıllarda Muzaffer Sarısözen tarafından TRT'de kurulan "Yurttan Sesler" topluluğu toplumsal açıdan önemli bir yer tutmaktadır. Derlenen türkülerin repertuar haline getirilip, öğrenilmesi ve aktarılması yönüyle, "Yurttan Sesler" topluluğunun misyonu toplumsal açıdan önemli bir yer tutmaktaydı. Yurttan seslerle birlikte, Anadolu'nun birçok bölgesinden derlenen türküler, yörelere özgü çalıp söyleme (üslup, tavrı, hançere vb.) özelliklerine dikkat edilerek icra edilmeye başlanmıştır. Buradaki amaç, türkülerin otantik özelliklerini korumak ve aktarmak olmuştur. Özellikle, Muzaffer Sarısözen ve arkadaşları tarafından yapılan derleme çalışmaları, zor ve zahmetli şartlar altında yapılmış, bunun sonucunda çok sayıda halk türküsü derlenmiş, notalanmış ve günümüze kadar ulaşmaları sağlanmıştır (Alpyıldız, 2012). Ancak ilerleyen yıllarda değişen politik ve kültürel şartlar, toplumda yozlaşmayı beraberinde getirmiş, önceleri Türk müziğinin kalesi, alanda

yetişmiş önemli hocaların bir arada bulunduğu bir müzik okulu misyonunu üstlenen TRT'nin, sonradan bu hüviyetini kaybederek, yozlaşan kurumlar arasına katıldığı düşünülmektedir. Musa Eroğlu böyle ortamda yetişmiş, müzik yapmış ve kimliğini, otantik değerlerini koruyarak günümüze taşımıştır. Bu açıdan Musa Eroğlu geleneğin günümüze kadar taşınmasında önemli üretimler ortaya çıkarmış, halk müziğinin icrası, aktarımı ve öğretiminde önemli bir yerin sahibi olmuştur (Gereken, 2021).

### Araştırmanın Amacı ve Problemi

Musa Eroğlu'nun, Türk halk müziği dinleme ve yaygınlaşmasındaki etkisi ile ilgili olarak gençlerin görüşlerini incelemek amacıyla bu araştırma yapılmıştır. Günümüzde popüler müzik karşısında, hangi yaş grubunun ne sıklıkta halk müziği dinlediği, halk müziğinin severek dinlenilmesinde Türk halk müziği sanatçısı Musa Eroğlu'nun etkisiyle ilgili gençlerin görüşlerinin ne olduğu konusu bu araştırmanın problemidir.

Alt problem 1: Musa Eroğlu'nun Türk halk müziğinin sevilmesinde etkisi ile ilgili gençlerin görüşleri nelerdir?

Alt problem 2: Musa Eroğlu türkülerinin Türk halk müziğinin sevilmesinde etkisi ilgili gençlerin görüşleri nelerdir?

Alt problem 3: Musa Eroğlu'nun bağlamanın yaygınlaşmasında etkisi ile ilgili gençlerin görüşleri nelerdir?

Alt problem 4: Türk halk müziği dinleyen gençlerin sosyo-demografik özellikleri nelerdir?

Alt problem 5: Musa Eroğlu'nun en

çok sevilen türküsü ile ilgili gençlerin görüşleri nelerdir?

### Gereç ve Yöntem

Tanımlayıcı tipteki bu araştırma, Aralık 2021 tarihinde TOGU üniversitesinde öğrenim gören, 18-25 yaş arası genç bireylerle yapılmıştır. Araştırmacı tarafından, ulaşım kolaylığı bulunan telefon uygulamaları kullanabilen, online anket doldurma becerisine sahip olan, 18-25 yaş arası genç bireyler araştırmaya dahil edilmiştir. Veri toplama aracı olarak, araştırmacı tarafından literatür taranarak, tarafımızdan oluşturulan "18-25 Yaş Arasındaki Bireylerde Türk Halk Müziği Dinleme Tercihleri ve Musa Eroğlu'nun Etkisi Hakkında Görüşler" anketi kullanılmıştır. Anket, bireylerin sosyo-demografik özellikleri, Türk halk müziğine yönelik ve Musa Eroğlu'nun etkisi ile ilgili açık ve kapalı uçlu toplam 16 sorudan oluşmaktadır. TOGU Üniversitesi rektörlüğünden kurum izni ve 04.11.2021 tarih ve 83562 sayılı 23.10 karar numaralı TOGU Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Etik Kurulundan, etik kurul izni alındıktan sonra araştırmaya başlanmıştır.

### Verilerin İstatistiksel Analizi

Tanımlayıcı istatistik olarak, nicel veriler ortalama ve standart sapma ile, nitel veriler sayı ve yüzde ile sunulmuştur. İstatistiksel değerlendirmede, nitel verilerin karşılaştırılmasında Ki-kare testi yapılmıştır. Araştırmanın verileri SPSS 20.0 istatistik paket programına aktarılarak analiz edilmiştir. Nicel veri değişkenli karşılaştırmalarda, bağımsız örneklerde T testi kullanılmıştır.  $p < 0.05$  değeri anlamlı kabul edilmiştir.

## Bulgular

Bu araştırmanın sonucunda, katılımcı görüşleri toplanmış, buna dair bulgular

ve yapılan analizler aşağıda sıralanmıştır.

Tablo 1. Öğrencilerin Sosyo-Demografik Özellikleri (n=547)

Özellikler	Sayı	%
<b>Yaş</b>		
18-19	160	29.3
20-21	241	44.1
22-23	107	19.6
24-25	39	7.1
<b>Cinsiyet</b>		
Erkek	168	30.7
Kadın	379	69.3
<b>Ekonomik durum</b>		
İyi	85	15.5
Orta	339	62.0
Kötü	123	22.5

Araştırmaya katılan öğrencilerin %30.7'si erkek, %69.3'ü kadındır. Katılımcıların yaş ortalaması 20.5±1.7 yıldır. Ekonomik durumu orta düzeyde olduğunu bildiren

katılımcı oranı %62'dir. Öğrencilerin her bir temel alandan okumakta oldukları bölümler bulunmaktadır (Tablo 1).

Tablo 2. Katılımcıların Müzik ve Türk Halk Müziği Dinleme Özellikleri

Müzik ve Türk Halk Müziği Dinleme Özellikleri	Sayı	%
Ailenizde müzik aleti çalan veya türkü söyleyen varlığı		
Evet	154	28.2
Hayır	393	71.8
Hayatım boyunca ..... yıldır bir müzik aleti (ses dahil) dersi aldım		
Evet	129	23.6
Hayır	418	76.4
Alınan müzik aleti (ses dahil) dersinin ne olduğu (n=129)*		
Ses	23	17.8
Bağlama	48	37.2
Diğerleri	79	61.2
Kendinizi bir müzisyen olarak görüyor musunuz?		
Evet	77	14.1
Hayır	470	85.9
Türk halk müziğini dinleme durumu		
Hiçbir zaman	39	7.1
Nadiren	116	21.2
Ara sıra	214	39.1
Sıklıkla	99	18.1
Her zaman	79	14.4
Türk halk müziği canlı konser etkinliğine (Online veya sahnede) dinleyici olarak katılma durumu		
Evet	188	34.4
Hayır	340	62.2
Fikrim yok	19	3.5

\*Katılımcılar birden çok yanıt verdiği için yanıtlar üzerinde yüzde verilmiştir.

Öğrencilerden 154 kişi (%28.2) ailesinde müzik aleti çalan veya türkü söyleyen olduğunu bildirmiş olup bu kişilerin ise birinci derece yakınlarından oluştuğunu ifade etmiştir. Öğrencilerin %23.6'sı hayatları boyunca ses veya müzik aleti dersi almış ve bağlama 2. sırada yer almaktadır. Katılımcıların %14.1'i

kendini bir müzisyen olarak görmektedir. Katılımcıların çoğunluğu (%92.9) Türk halk müziğini dinlemektedir. Ancak halk müziğini her zaman dinleyenlerin oranı %14.4'tür. Türk halk müziği canlı konser etkinliğine (Online veya sahnede) dinleyici olarak katılanların oranı %34.4'dür (Tablo 2).

Tablo 3. Katılımcıların Musa Eroğlu'nu Tanıma ve Türk Halk Müziğine Katkılarına İlişkin Görüşleri

Musa Eroğlu'nu Tanıma ve Türk Halk Müziğine Katkılarına İlişkin Görüşler	Sayı	%
<b>Musa Eroğlu'nu duydunuz mu/biliyor veya tanıyor musunuz?</b>		
Evet	383	70.0
Hayır	164	30.0
<b>Musa Eroğlu hangi müzik türünü icra etmektedir? (n=383)</b>		
Arabesk müzik	2	0.5
Pop müzik	2	0.5
Türk halk müziği	360	93.9
Türk sanat müziği	19	4.6
<b>Türk halk müziğini sevmenizde Musa Eroğlu ve türkülerinin etkisi var mı?</b>		
Evet	259	67,6
Hayır	37	9,7
Kararsızım	87	22,7
<b>Türk halk müziğini sevmenizde Musa Eroğlu ve türkülerinin etkisi ne kadar oldu? (n=259)</b>		
Çok az	3	1,2
Az	10	3,9
Orta	136	52,5
Fazla	75	29,0
Çok fazla	35	13,5
<b>Aşağıdakilerden hangisi sizin için Musa Eroğlu'nun en etkili ve anlamlı türküsüdür? (n=383)</b>		
Mihriban (Sarı saçlarına deli gönlümü)	164	42.8
Telli Turnam	59	15.4
Candan İleri	31	8.1
Yolun Sonu	28	7.3
Halil İbrahim	24	6.3
Yine Karlar Yağdı Gönül Dağıma	19	5.0
Unutursun Mihribanım (Unutmak kolay mı deme)	14	3.7
Turnaların Göçü	13	3.4
Firari	6	1.6
Bu Gün Dost Yaralanmış	5	1.3
Diğerleri	20	5.3
<b>Türk halk müziğinin yaygınlaşmasında Musa Eroğlu'nun katkısı olduğunu düşünüyor musunuz?</b>		
Evet	324	84,6
Hayır	9	2,3
Fikrim yok	50	13,1
<b>Bağlamanın yaygınlaşmasında Musa Eroğlu'nun katkısı olduğunu düşünüyor musunuz?</b>		
Evet	288	41.9
Hayır	16	36.4
Fikrim yok	79	21.7

Katılımcıların tamamına yakını (%98.1) arasında icra ettiği müzik türünü doğru Musa Eroğlu'nu tanımaktadır ancak Musa ifade eden katılımcı oranı %93.9'dur Eroğlu'nu tanıdığını bildiren katılımcılar (Tablo 3).

Tablo 4. Katılımcıların Türk Halk Müziği Dinleme ve Musa Eroğlu'nu Tanıma Durumlarının Yaşlarına Göre Kıyaslanması

Değişkenler	Yaş			
	N	$\bar{X} \pm ss$	t/F	p
<b>Türk halk müziğini dinleme durumu*</b>				
Evet	508	20.65±1.76	-2,710	<b>0.007*</b>
Hayır	39	19.87±1.37		
<b>Türk halk müziğini dinleme sıklığı (n=508)**</b>				
Nadiren <sup>a</sup>	70	20,24±1.31	4.907	<b>0.002*</b>
Ara sıra <sup>ab</sup>	198	20,57±1.79		
Sıklıkla <sup>b</sup>	112	21,06±1.96		
Her zaman <sup>b</sup>	18	20,96±1.84		
<b>Türk halk müziği canlı konser etkinliğine (Online veya sahnede) dinleyici olarak katılma durumu*</b>				
Evet	188	21,02±1.84	4.183	<b>0.000*</b>
Hayır	340	20,36±1.64		
<b>Musa Eroğlu'nu duyma/bilme veya tanıma durumu*</b>				
Evet	383	20.73±1.80	2,909	<b>0.004</b>
Hayır	164	20.28±1.57		

\*Bağımsız Örneklerde t Testi kullanılmıştır.

\*\*Tek Yönlü Varyans Analizi-ANOVA kullanılmıştır.

a ve b üst simgeleri gruplar arası farklılığı göstermektedir.

Aynı harflerin yer aldığı gruplarda fark bulunmamaktadır.

Türk halk müziğini dinleyenlerin yaş ortalaması dinlemeyenlere göre istatistiki anlamlılık düzeyinde yüksek çıkmıştır. Türk halk müziğinin dinleme sıklığı incelendiğinde; en düşük yaş ortalamasının nadiren dinleyenlerde olduğu görülürken en yüksek yaş ortalamasının sıklıkla türk halk müziğini dinleyenlerde olduğu görülmektedir ( $p<0.05$ ). Türk halk müziği canlı

konser etkinliğine (online veya sahnede) dinleyici olarak katılanların yaş ortalamasının katılmayanlara göre daha yüksektir. Bu yükseklik istatistiki anlamlılık düzeyindedir. Musa Eroğlu'nu duyma/bilme veya tanımada da yine istatistiki anlamlılık düzeyinde yaş ortalaması yüksek olanların olduğu görülmektedir (Tablo 5).

Tablo 5. Katılımcıların Bazı Değişkenlere göre Türk Halk Müziği Dinleme ve Musa Eroğlu'nu Bilme/Tanıma Durumları

Değişkenler	Türk Halk Müziği Dinleme		Musa Eroğlu'nu Tanıma/Bilme	
	Sayı	%	Sayı	%
Cinsiyet				
Kadın	157	93.5	246	64.9
Erkek	351	92.6	137	81.5
	$\chi^2=0.124$ $p=0.725$		$\chi^2=15.353$ $p=0.000^*$	
Ailenizde müzik aleti çalan veya türkü söyleyen varlığı				
Evet	147	95.5	127	82.5
Hayır	361	91.9	256	65.1
	$\chi^2=2.162$ $p=0.141^*$		$\chi^2=15.825$ $p=0.000^*$	
Musa Eroğlu'nu duydunuz mu/biliyor veya tanıyor musunuz?				
Evet	371	96.9		
Hayır	137	83.5		
	$\chi^2=30.816$ $p=0.000^*$			

Tablo 5 incelendiğinde; erkek öğrencilerin kadın öğrencilere göre istatistiki anlamlılık düzeyinde Musa Eroğlu'nu daha yüksek oranda tanıdığı/bildiği görülmektedir ( $p<0.05$ ). Katılımcıların ailesinde müzik aleti çalan veya türkü söyleyen olması ile Musa Eroğlu'nu tanıma/bilme arasında istatistiki anlamlılık düzeyinde pozitif yönde bir ilişki vardır. Öğrencilerin ekonomik durumlarına göre Türk halk müziği dinleme ve Musa Eroğlu'nu tanıma/bilme durumlarında istatistiki anlamlılık düzeyinde farklılık yoktur ( $p>0.05$ ) (Tablo 5). Ayrıca araştırmada yapılan diğer istatistiki değerlendirmelere göre Musa Eroğlu'nu tanıyıp bilenlerde Türk halk müziği dinleme oranı (%96.9) istatistiki anlamlılık düzeyinde daha yüksektir ( $\chi^2=30.816$ ,  $p<0.01$ ).

### Tartışma

Araştırmamızda, Türk halk müziğini dinleyenlerin yaş ortalaması, dinlemeyenlere göre istatistiki

anlamlılık düzeyinde yüksek çıkmıştır. Dinleme sıklığına göre ise, en düşük yaş ortalamasının, nadiren halk müziği dinleyenlerde olduğu, en yüksek yaş ortalamasının ise, sıklıkla halk müziği dinleyenlerde ortaya çıktığı saptanmıştır. Güler yüz ve Gençdoğan tarafından yapılan bir araştırmada, bizim bulgularımızı destekleyecek şekilde, halk müziğinin ileri yaştaki kişilerce dinlendiği sonuçlarına ulaşıldığı görülmektedir (Güler yüz & Gençdoğan, 2010). Yaşın ilerlemesiyle, halk müziğinin daha çok dinlenme gerekçesi olarak olgunlaşma, gösterilen nedenler arasındadır (Erdal & Tepe, 2021). Başkaca araştırmalarda, halk müziği en çok dinlenen müzik türleri içinde popüler müziğin (%32.8) ardından ikinci sırada (%27.8) yer aldığı görülmektedir (Atasoy, 2019; Erdal & Tepe, 2021; Gökçen vd., 2021). Bunun tersine bazı araştırmalar da, halk müziğinin en fazla dinlenen müzik türü olduğu, popüler müziğin ikinci sırada yer aldığı (Toprak, 2021), en



sık dinlenen müziklerde %10.07 oranla, halk müziğinin beşinci sırada yer aldığı görülmektedir (Ünür & Tunar, 2021). Cinsiyet açısından bizim çalışmamızda erkeklerin, kadınlara oranla daha fazla halk müziği dinlediği bulunmuş, Toprak'ın bulgularının da, bizim bulgularımızı desteklediği görülmüştür (Toprak, 2021). Bir başka çalışmada, halk müziğinin erkeklerin en çok dinledikleri müzik çeşitleri arasında %15.32 ile üçüncü sırada yer aldığı, lise mezunlarınca en çok dinlenen ikinci müzik çeşidi olduğu görülmektedir (Ünür & Tunar, 2021). Yine aynı çalışmada, bebek patlaması kuşağının, Z kuşağına kıyasla, %86.54 oranında daha çok Türk halk müziğini severek dinledikleri tespit edilmiştir. Bu görüşe göre, yaş ilerledikçe, daha çok halk müziği dinlendiği anlaşıldığından bu sonuçta bizim bulgularımızı desteklemektedir. Bizim araştırmamızda Türk halk müziğinin sevilmesinde Musa Eroğlu ve türkülerinin etkisi olduğunu düşünlerin oranı %67.6 olmakla birlikte, %52.5 orta, %29.0 fazla ve %13.5 çok fazla şeklinde etki oranı ortaya çıkmıştır. Benzer şekilde Kurubaş'ın çalışmasında, Musa Eroğlu'nun bağlama icrasının değişim sürecine etki eden icracılardan olduğu, 80'lerden itibaren Musa Eroğlu gibi usta icracılar vasıtasıyla, bağlamanın yaygınlaştığı bildirilmektedir (Kurubaş, 2021). Musa Eroğlu'dan etkilenip, aşık olan sanatkarlarında olduğu başkaca araştırmalarda ortaya koyulmuştur (Celepoğlu, 2021).

### Sonuç

Türk halk müziğinin, dinlenen müzik türleri arasında, pop müzikten sonra en çok dinlenen ikinci müzik türü olduğu, erkeklerin kadınlara göre daha çok halk müziği dinlediği, müzik dinleme sıklığına göre yaş ortalaması yükseldikçe, halk

müziğinin daha çok dinlendiği, yaş küçüldükçe dinleme sıklığının azaldığı sonuçlarına varılmıştır. Musa Eroğlu'nun %70.0 oranında tanındığı, Türk halk müziğinin sevilmesinde %67.6 oranında Musa Eroğlu ve türkülerinin etkisi olduğu, Türk halk müziğinin yaygınlaşmasında %84.6, bağlamanın yaygınlaşmasında %41.9 etkisi olduğu, Mihriban türküsünün %42.8'lik oran ile en çok sevilen eser olduğu sonuçlarına varılmıştır.

### Sınırlılıklar

Bu çalışma, Musa Eroğlu ve TOGU üniversitesi öğrencileri 18-25 yaş arası genç bireyler sınırlılıklarında yapılmıştır. 18-25 yaş arası genç bireyler tarafından telefonlarında çevrimiçi yapılmıştır. Bu uygulamaları kullanabilen kişiler sınırlara dahil edilmiştir.

## Kaynaklar

- Alpyıldız, E. (2012). Yerelden Ulusala Taşınan Müzik Belleği ve Yurttan Sesler. *Millî Folklor Dergisi*, 24(96), 84-93.
- Atasoy, M. U. (2019). Öğretmen Adaylarının Müzik Dinleme Alışkanlıklarının Değerlendirilmesi (Kütahya İli Örneği). 4(1), 14.
- Bekki, S. (2018). Semahların Yaşattığı Ve Yansıttığı Değerler. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 85, 63-70.
- Celepoglu, S. (2021). Günümüz Aşıklık Geleneğinin Tekirdağ'da Bir Temsilcisi: Âşık Tekfurî. *Kültür Araştırmaları Dergisi*. <https://doi.org/10.46250/kulturder.962167>
- Erdal, B., & Tepe, Y. K. (2021). Bireylerin Duygu Durum, İçedönük-Dışadönük Kişilik Özelliği ve Müzik Tercihleri Arasındaki İlişkiler. *Psikoloji Çalışmaları*, 41(2), 549-580.
- Gereken, S. E. (2021). Halk Müziğinin Aktarımında Kaynak Kişilerden Faydalanma; Musa Eroğlu ve Kayanlık Ettiği Türküler Üzerine Bir Anlatı Araştırması. *Eurasian Journal of Music and Dance*. <https://doi.org/10.31722/ejmd.956647>
- Gökçen, G., Can, Ü. K., & Bağcı, H. (2021). Kocaeli İlinde Görev Yapan Öğretmenlerin Müzik Dinleme Alışkanlıklarının İncelenmesi. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(4), 2123-2136. <https://doi.org/10.33206/mjss.875466>
- Greb, F., Schlotz, W., & Steffens, J. (2018). Personal and situational influences on the functions of music listening. *Psychology of Music*, 46(6), 763-794. <https://doi.org/10.1177/0305735617724883>
- Güleryüz, Ş., & Gençdoğan, B. (2010). Türk Halk Müziği Dinleyici Profilinin İncelenmesi Erzurum İl Örneği. *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 13, 373-379.
- Haşhaş, S. (2017). Bağlama İcrasında Geleneksellik ve Yenilikçilik Konuları Üzerine Genel bir Değerlendirme. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(1), 87-96. <https://doi.org/10.22252/ijca.323911>
- Kabataş, M. (2009). Müzik Sektörümüzün Müzik Hayatımız Açısından Durumu ve Değerlendirmesi. *İnönü Üniversitesi*.
- Kurubaş, B. (2021). Üstadlar Harmanında Bağlamanın İcrâ Serüveni. *Efe Akademi Yayınları*.
- Markoff, I. (1990). The Ideology of Musical Practice and the Professional Turkish Folk Musician: Tempering the Creative Impulse. *Asian Music*, 22(1), 129. <https://doi.org/10.2307/834293>
- Öztürk, O. M. (2012). Geleneksel Bağlama İcrasının Gelişiminde Üstadlık Kültürünün Rolü ve Belirleyiciliği. 13.
- Soysal, F. (2013). Music Culture of Islamic Civilization and Popular Culture in the 21st Century in Turkey. *The Journal of Academic Social Science Studies*, Volume 6 Issue 2(6). [https://doi.org/10.9761/jasss\\_575](https://doi.org/10.9761/jasss_575)
- Stokes, M. (1992). The media and reform: The saz and elektrosaz in urban

Turkish folk music. *British Journal of Ethnomusicology*, 1(1), 89-102. <https://doi.org/10.1080/09681229208567201>

Toprak, Ö. (2021). Medya ve Benzeşme Bağlamında Tercih Edilen Müzik Türleri Üzerine Bir Araştırma. *International Journal of Social Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 8(74), 2368-2379. <https://doi.org/10.26450/jshsr.2673>

Ünür, E., & Tunar, A. (2021). Kuşaklarının Karakteristik Özellikleriyle Müzik Tercihleri Arasındaki İlişki: Bebek Patlaması ve Z Kuşakları Üzerine Python Analizi. *Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi*. <https://doi.org/10.47994/usbad.923755>

## Yazarların Biyografileri



### Nuh Fikri Soysal

He graduated ITU TMDK Voice Education, Turkish Music Master's and Marmara University Islamic History and Arts doctorate programs. He won the international research scholarship of YÖK and went to Azerbaijan for research abroad for one year. He completed his doctorate with the thesis titled "The Concept of Azerbaijani Mugham in the Framework of Rast Mugham" and carried out the first study on mughams in Turkey.

He started to work as a research assistant at Dicle University State Conservatory in 2011 and then promoted to assistant professor in 2013. He was then appointed as the Head of the Voice Education Department. He started to work in TOGU University in 2015 and promoted to associate professor in same year. Also he was appointed as the dean of state conservatory from 2015 to 2019. He was promoted to professor 2020. And now he continues as a professor teaching Turkish folk music and musicology. There are his own publications related to Turkish music and musicology, presented at symposiums, published books and articles in journals. He has released a single album named "Kalktı göç eyledi avşar elleri". He has many performances concerning Turkish folk music and also released a single album named "Kalktı Göç Eyledi Avşar Elleri".

YouTube Channel is @Nuh Fikri Soysal

URL: <https://www.youtube.com/channel/UCpn70jc9vZQGdKquqhCvwcw>



### Ali Orhan Dönmez

He graduated from Ege University State Conservatory of Turkish Music, Turkish Folk Music Department. He worked as a lecturer between 2003-2006 at Ege University. He started to work TOGU State Conservatory in 2012. He completed his master's degree at Cumhuriyet University, Fine Arts Department in 2015 and doctorate program in 2021. He still continues as a lecturer in the field of Turkish folk music at TOGU State Conservatory. He presented papers at symposiums and published articles

in journals. He has many performances concerning Turkish folk music and also released an album named "Tokat Türküleri". He is a member of the selection committee of the general directorate of youth and sports in the Turkish folk music voice competition.

YouTube Channel is @Ali Orhan Dönmez

URL: [https://www.youtube.com/channel/UCG09iqQizgaPKig1\\_orDSnw](https://www.youtube.com/channel/UCG09iqQizgaPKig1_orDSnw)

**EK 1- ANKET FORMU****18-25 Yaş Arası Bireylerin Türk Halk Müziği Dinleme Tercihleri Ve Musa Eroğlu Hakkındaki Görüşleri**

Katılacağınız bu araştırma, Musa Eroğlu'nun 18-25 yaş arası bireylerin Türk halk müziği dinleme tercihlerine etkisini tespit etmek için planlandı. Vereceğiniz bilgiler sadece araştırmanın raporlanmasında kullanılacak olup gizli tutulacaktır.

Değerli katkılarınız için teşekkürler.

**1. Yaşınız**

- a) 18      b) 19      c) 20      d) 21      e) 22      f) 23      g) 24      h) 25

**2. Cinsiyetiniz**

1. Erkek      2. Kadın

**3. Okuduğunuz temel alanı işaretleyiniz**

1. Eğitim Bilimleri Temel Alanı
2. Fen Bilimleri ve Matematik Temel Alanı
3. Filoloji Temel Alanı
4. Güzel Sanatlar Temel Alanı
5. Hukuk Temel Alanı
6. İlahiyat Temel Alanı
7. Mimarlık, Planlama ve Tasarım Temel Alanı
8. Mühendislik Temel Alanı
9. Sağlık Bilimleri Temel Alanı
10. Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler Temel Alanı
11. Ziraat, Orman ve Su Ürünleri Temel Alanı
12. Spor Bilimleri Temel Alanı

**4. Ekonomik durumunuzu nasıl tanımlarsınız?**

1. Çok iyi      2. İyi      3. Orta      4. Kötü      5. Çok Kötü

**5. Ailenizde müzik aleti çalan veya türkü söyleyen var mı?**

1. Evet (Evet ise Anne, Baba, Kardeş veya diğerleri)      2. Hayır

**6. Hayatım boyunca x yıldır bir müzik aleti (ses dâhil) dersi aldım.**

1. Evet (Evet ise hangi çalgı belirtiniz...)      2. Hayır

**7. Kendinizi bir müzisyen olarak görüyor musunuz?**

1. Evet      2. Hayır

**8. Türk halk müziğini dinler misiniz?**

1. Hiçbir zaman      2. Nadiren      3. Ara sıra      4. Sıklıkla      5. Her zaman

**9. Hiç Türk halk müziği canlı konser etkinliğine (Online veya sahnede) dinleyici olarak katıldınız mı?**

1. Evet 2. Hayır 3. Fikrim yok

**10. Musa Eroğlu'nu duydunuz mu/biliyor veya tanıyor musunuz?**

1. Evet 2. Hayır (Anket bitmiştir teşekkür ederiz)

**11. Musa Eroğlu hangi müzik türünü icra etmektedir?**

1. Türk sanat müziği 2. Pop müzik 3. Türk halk müziği 4. Arabesk müzik

**12. Türk halk müziğini sevmenizde Musa Eroğlu ve türkülerinin etkisi var mı?**

1. Evet (Ne kadar etkili oldu) 2. Hayır 3. Kararsızım

**13. Soruya evet diyenler için ne kadar etkisi oldu**

1. Çok az 2. Az 3. Orta 4. Fazla 5. Çok Fazla

**14. Aşağıdakilerden hangisi size göre Musa Eroğlu'nun en etkili türküsüdür?**

1- Turnaların Göçü

2. Firari

3. Mihriban (Sarı saçlarına deli gönlümü)

4. Kaldır Nikabını

5. Bugün Dost Yaralanmış

6. Halil İbrahim

7. Hozalı Gelin

8. Yolun Sonu

9. Yine Karlar Yağdı Gönül Dağıma

10. Telli Turnam

11. Emir Dağı

12. Zamansız Yağmur

13. Candan İleri

14. Harmana Sererler Sarı Samanı

15. Şu dağların yükseğine erseler

16. Unutursun Mihribanım (Unutmak kolay mı deme)

17. Diğerleri (belirtiniz)

**15. Türk halk müziğinin yaygınlaşmasında Musa Eroğlu'nun katkısı olduğunu düşünüyor musunuz?**

1. Evet 2. Hayır 3. Fikrim yok

**16. Bağlamanın yaygınlaşmasında Musa Eroğlu'nun katkısı olduğunu düşünüyor musunuz?**

1. Evet 2. Hayır 3. Fikrim yok

## EK 2

**Musa Eroğlu Hakkında Bilgi**

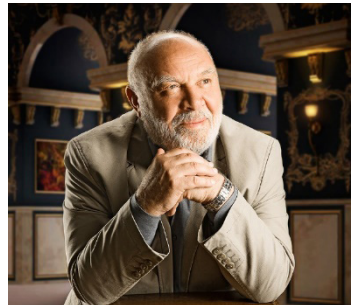
Musa Eroğlu, 1946 yılında Mersin'in Mut ilçesi Kumaçukuru köyünde yoksul bir ana babanın çocuğu olarak doğmuştur. Musa Eroğlu'nun babasının adı da Musa Eroğlu'dur. 3'ü erkek 4'ü kız olmak üzere 7 kardeşin ikinci büyüğüdür. Ortaöğrenimini Mut'ta tamamlamıştır. Küçük yaşlarda müziğe ilgi duyarak bağlama çalmaya başlamıştır. 1964 yılında Ankara'ya gelmiştir. Ankara Radyo'sunda imtihan açılmıştı; "Radyo Sanatçısı" olabilmek için imtihana girdi, kazanamadı. 1971 yılında tekrar girdi bu sefer kazandı.

Ortaokuldayken bir müsamerede "Karacaoğlan" rolünü oynadı, saz çaldı. O rolü, onu çok etkiledi ve böyle sürüp gitti. Karacaoğlan'a ait şiirleri bestelemesiyle "çağımızın Karacaoğlan'ı" olarak bilinmektedir.

66 yılında askere gitti, 68'de askerliğini yapan Musa Eroğlu, askerlik dönüşü ilk plağını 1969 da "İkimiz Toprağa Girelim Elif" ismiyle çıkarmıştır. Taşeli yöresinin türküleri: irfaniye, kullar olam, sarı yaylam, yatamadım kasavetten, aman ayşam vb. türküleri derleyerek TRT reperatuarına kazandırmıştır. Daha sonra 1970 ve 1980 li yıllarda TRT de mahalli sanatçı olarak çalıştı.

Türkiye genelinde tanınması "Mihriban" beste türküsüyle başlamıştır. Sanat yaşamı boyunca; Bedia Akartürk, Neşet Ertaş, Orhan Gencebay, Belkıs Akkale, İbrahim Tatlıses, Âşık Mahsuni Şerif, Gülşen Kutlu, vb. birçok sanatçıyla beraber çalışmıştır. Sayısız derleme yapmıştır.

Yolun Sonu, Halil İbrahim, Telli Turnam, sözleri Karacaoğlan'a ait birçok türkü ve değişik ozanlara ait birçok türkünün bestesini yaparak Türk Halk Müziğinin zenginleşmesine katkıda bulunmuştur.1998 yılında Kültür Bakanlığı'nca Devlet Sanatçısı unvanı verildi. Avrupa'dan Avustralya'ya Türki Cumhuriyetlerden ABD'ye kadar Dünyanın pek çok ülkesinde resitaller verdi. Evrensellik normları içinde Sevda Türküleri yanı sıra müziğin protest boyutuna da bağlı kalarak toplumsallık çizgisini geliştirdi. Musa Eroğlu, Toroslardan kopup gelmiş bir ezgi ustasıdır.



## Turkish Youth's Preferences for Listening to Turkish Folk Music and Opinions about Turkish Folk Music Artist Musa Eroğlu

### Extended Abstract

Turkish folk music is one of the most listened to music genres with popular music. We are faced with a world where the borders between countries are increasingly blurred and cultures are increasingly degenerated. As a matter of fact, when the frequency of listening to Turkish folk music is examined in our research; it is seen that the lowest average age is in those who rarely listen. With the discoveries in technology, the reproduction of music listening tools has now revealed the opportunity for people to listen to music anywhere, under any condition. As a result of this, although indirect/direct interventions are made on music preferences by both the music industry and the political authority, thanks to the opportunities that come with technology, people are more likely to decide what to listen. Some artists, such as Musa Eroğlu, have become flag bearers for keeping Turkish folk music alive and reaching a larger audience. A music school was established by Musa Eroğlu to give bağlama training. Among the students who graduated from this school, both bağlama and vocal artists emerged. It is thought to be effective in listening and spreading folk music because almost all of the participants (70.0%) know Musa Eroğlu. This descriptive study was conducted on individuals between the ages of 18-25 studying at TOGU University in December 2021.

### Keywords

*Musa Eroğlu, Turkish folk music, Music preferences, bağlama, frequency of listening to Turkish folk music*



## Analysis and comparison of most popular piano teaching method in Iran

Pooyan Azadeh\*

Mahdi Soliemani Rad\*\*

\* Corresponding Author: Assistant Professor., University of Art, Tehran, Iran. Email: p.azadeh@art.ac.ir ORCID: 0000-0002-0987-5343

\*\* Master of Music, University of Art, Tehran, Iran. Email: mahdi\_soliemani@yahoo.com ORCID: 0000-0003-1775-2631

DOI [10.12975/rastmd.20221013](https://doi.org/10.12975/rastmd.20221013) Submitted November 8, 2021 Accepted February 14, 2022

### Abstract

The aim of this research is to review and analyze the prominent piano pedagogy methods used in music teaching studios / institute/ centers in Tehran, Iran. For this purpose, supported by library research method, a questionnaire -consisting of pre-designed questions- was distributed among piano teachers in music teaching institutes /studios/ centers in Tehran, quantitatively. The analysis of the obtained results showed the selection of two widely used methods from the methods used resulting from the outcome of the questionnaire and the description of their generalities and details in a qualitative manner. Besides, the findings obtained from the semi-structured interview forms made with the academicians in the field of piano pedagogy are presented with quotations in the tables in the form of themes and sub-themes with content analysis. The results indicated that along with the expansion of communication and the increasing availability of piano teaching methods in Iran, piano instructors do not limit their instruction to merely one or two methods as in previous decades and by updating educational methods, they have been trying to helping students benefit from a more efficient pedagogy as compared with methods used in previous decades. Based on these considerations, the authors obtained the results of the survey through a questionnaire and found that the two piano course lesson books i.e., “Basic Method for Piano” by Michael Aaron and “Easy Piano and Organ Training Course” by John Thomson are teaching methods, much more preferred/accepted by piano teachers and more frequently used in free music studios in Tehran. The authors also tried to analyze the two educational methods in the process of this research to determine the obvious aspects and reasons for the acceptance of these two methods by analyzing each lesson. Therefore, it should be indicated that the two methods of Aaron and Thomson have tried to teach all the executive and theoretical structures of music together from the beginning, considering education for young beginners, and this prominent feature should be considered as the key to their success.

### Keywords

*piano pedagogy, piano teaching, piano teaching method, piano pedagogy in Iran*

## Introduction

Iran is one of the largest countries in West Asia and is officially known as the Islamic Republic of Iran and is sometimes called Persia. This country has one of the oldest civilizations in the world and therefore has a great culture and music background. Although it includes many ethnicities, races, and races that have their own folk music, a broad type of music with a traditional name is accepted by all members of society. With this diversity, it is difficult to study the method of teaching music, but recently the Ministry of Culture and Islamic Guidance of Iran announced that the piano is the most popular musical instrument among young people in the past few years. Honarestan-e-mosighi and Amoozeshgah-e-musighi (music institutions) are the center for teaching music to the youth. The former is managed under the authority of the state and contains less students while the latter is non-governmental and has the major share in music teaching. Iran has a population of 84 million, 13 million of whom live in Tehran, the capital of Iran and its nearest neighboring cities such as Karaj. These conditions impose new parameters on music education. First, the distribution of educational institutions throughout the country is not uniform, and second, the taste of public music is strongly influenced by the residents of the capital. This paper, by investigating musical pedagogy in Tehran, shows the methods of piano teaching and their effectiveness in Iran.

At present, the course of teaching music and learning Western musical instruments have been increasingly growing in Iran in comparison to recent decades. Perhaps

once upon a time, Iranian society (except a certain stratum) did not pay attention to music learning for various reasons; However, at present, learning at least one instrument along with learning other skills such as sports, languages, etc. has been considered important by Iranian families, and maybe if the living conditions of the people will get better, this event will take a more serious aspect and students will continue musical education more efficiently and in better pedagogical conditions.

But today, whatever it is, free music education is a part of the interests of Iranian families, and the current situation suggests this condition will increase as more people learn about music due to the expansion of media and social networks.

On the other hand, due to its greater physical perfection, the piano has always been given importance by music professionals as well as beginners in terms of musical richness (having simultaneous harmony in playing, high volume range, accompanying instrument of other instruments, etc.). It is probably the reason why it is said that the piano as an instrument has made a great contribution to the teaching of music in schools, and it seems that for this reason special attention should be paid to piano pedagogy.

On the other hand, if the universities, as the custodians of proper art education in the society, are to go their own way, the task of closely monitoring the free schools will remain scientifically obscure. Because in Iran, most music graduates, for various reasons, have a continuous

collaboration with these schools to make a living after graduation, therefore it seems that academic research in relation to these kind of free art centers, such as the present study, are essential and can be useful.

### **Educational Methods in Iran A Study of Piano Teaching Methods in Iran**

In this thesis, at first, the author discusses about the theoretical studies on the invention and the completion of the piano in Europe, he mentions famous European pianist and composers and discusses about their lives and their compositions (Ghazanfarian, 2013).

Then, he explains about the musical correspondence between the influential countries in the piano repertoire such as France, England, Germany and Italy, and also states how piano teaching arrived into Iran (albeit very briefly).

Finally, a conclusion has been made by the author to introduce a comprehensive teaching method for a wide range of students. Of course, it is thought that there are many different variables in this regard which should be taken into consideration and this makes them much more complex and extensive. Among the general variables, the living conditions of people in different cultures and the relationship between music and economic conditions, etc., are factors (which are) mentioned by the author in the conclusion.

However, an important issue which should be noted in Ghazanfarian's study is that he has a historical view of the physical evolution of the piano and he

has conducted his research considering the hall and the approach of the great composers who were once piano players and students themselves and at the end he has thoroughly investigated the subject of arrival of the piano and piano players into Iran; nevertheless Ghazanfarian has not clearly discussed about the common and usable piano teaching methods in Iran in his study. (Ghazanfarian, 2013) However, in the thesis mentioned in the next section, the subject of which is somehow closer to the subject of students, some of the cases considered by the authors of the present article have been reviewed.

### **A Study and Comparison of Two Piano Teaching Methods by Michael Aaron with the European Piano Method**

The author of this thesis, Kimia Mohammadi, has investigated Michael Aaron's piano lessons and the European Piano Method written by Emonts (Mohammadi, 2013). In this research, the author first deals with Michael Aaron's book and divides Aaron's book into four parts:

- Beginning to teach the meanings of a series of signs and lines in music.
- Accompanying the lessons with various silences along with moving the hand.
- Training and exercises for playing trills and
- Teaching eighth note, introducing new tonalities as well as introducing new measurements and the method

of teaching piano, she also mentions things such as “ear training” through learning piano lessons by ear and states that this method encourages the novice creativity, develops improvisation with logical methods and in the meantime helps the students complete their theoretical knowledge.

In this thesis, the author has analyzed the piano teaching book series of Michael Aaron in a general way and then examines the European Piano Method and tries to recount the important points in general. However, the important and different issue of this research is that the author has chosen these two methods based on her own choice and has made descriptions and interpretations about it.

But in the student research, the selection of two common methods based on the frequency of application of educational methods in Tehran has been studied with the cooperation and selection of teachers in Tehran music schools and the selection of methods has not been done solely on the basis of personal taste and choice. (Mohammadi, 2013).

### **Problem of Study**

What are the views of piano teachers/instructors in Iran about modern methods used in teaching piano in Iran?

Sub-problems of the study;

- What are the teachers’ views on the characteristics of the best teaching they use?
- What are the opinions of piano

teachers about the methods used in children aged 6-11?

- What are the opinions of piano teachers about the methods used in children aged 11-18?

### **Research method**

In this study, the researchers based on a quantitative and qualitative method use together. In this mixed method present the data collected through the questionnaire in different variables and interview with the experts (academics). It should be indicated that the data were extracted by piano instructors in 22 districts of Tehran through a questionnaire. Based on the method of library analysis, the authors have discussed the comparison of the two most widely used methods of Michael Aaron and John Thompson, which are currently the most popular teaching methods.

### **Participants**

To describe the general status of the monitoring, at first step, Table 1 is presented which indicates features such as the total number of participants (piano instructors), their age and their gender. As indicated in table1, the participants are divided into four different age groups the number and percentage coefficient of which are shown in table one.

Table 1. General characteristics of participants

Variables	N	%
<b>Gender</b>		
Male	37	67
Female	18	33
<b>Age</b>		
Under 20	1	2
Between 20 and 30	15	28
Between 30 and 40	26	48
above 40	12	22
<b>Total</b>	55	100

As can be seen in table 1, the most frequent age group of piano instructors is the age group of 30- to 40-year-olds and the number of male teachers working in Tehran music schools is approximately twice as the number of female piano teachers.

In continuation of the analysis, Table 2 is presented to indicate the statistical data related to the frequency of cooperation of the participants with various art centers, including both governmental and non-governmental ones, the table displays the participants' educational backgrounds as well.

### Graduation

The table 2 indicates that approximately half of music university graduates are often recruited to private schools, and a small number of them cooperate with governmental music institutions such as Tehran's 'boys and girls music conservatories'. Also, one considerable finding displayed in table 2 is the university degree of these teachers, most of whom have completed higher education to obtain the highest university degrees in the field of music at current Iranian universities.

Just as above-mentioned analysis, a quantitative frequency diagram is also presented in this section indicating the data related to the place of teaching and the educational backgrounds of participants (Table 2).

Table 2. Place of teaching and the educational backgrounds of participants

Place and piano degree	N	%
Piano institute	20	38
State school	2	4
Private music school	30	58

### Participants Selected for Interview

In the research, academics who have studies on piano pedagogy in Iran were determined according to the criterion sampling method in order to gain in-depth information. We have three participants to this semi-structured interview:

Table 3. Characteristics of the participants selected for the interview

No	Age	Gender	Title	Code
Participant 1	74	Male	Professor	P1-M-74
Participant 2	45	Male	Lecturer	P2-M-45
Participant 3	33	Female	Lecturer	P3-F-33

### Data Collection Tools

#### Survey for Piano Pedagogy at Iran

A questionnaire was used to get the opinions of piano teachers on piano pedagogy in Iran. However, it was created by the researcher by scanning the literature and taking into account the experiences and opinions about the applications. The questionnaire consists of three parts, in the first part it is aimed to collect data about the best instructional approach, and in

the second and third parts, it is aimed to collect data about the preferred approaches for 6-11 years old and 11-18 years old. Necessary corrections were made by taking expert opinion regarding the validity of the questionnaire.

### Semi-structured Interview Form

In the study, a semi-structured interview form was developed to receive in-depth opinions from academics in the field of piano pedagogy, as well as the data collected by the questionnaire of only piano educators. Expert opinions were taken in the development of this form. The semi-structured interview form consists of 3 open-ended questions. Example question: What do you think about the modern piano pedagogy in Iran?

### Data Analysis

In the research, the opinions of Iranian piano educators about the piano teaching methods used were made through a questionnaire. Data obtained from the survey; presented in percentage and frequency. In addition, semi-structured interviews with 3 academicians who are experts in the field of piano pedagogy are presented in the form of quotations.

### Results

In this section, the findings obtained in line with the research problems are presented thematically.

### Best Methods

Data collected from the most important part of the questionnaires answered by piano instructors are shown in Table 3.

Table 4. Teachers' views about characteristics of a good method they were teaching

Features of the Method		
Description	N	%
Start with simple pieces	19	10
Educational plan	8	4
Technical material	12	6
Audio sample	2	1
Change the position	8	3
Technique material	19	10
Understand music	10	5
Give motivation	2	1
Not on motivated	4	2
Suitable for different	10	5
Be able to interpret	12	6
Has contemporary music	2	1
Continuity of music materials	29	15
Attractive melody	8	3
Simultaneous use of the key G and F	19	10
Flexibility	8	4

As can be seen in Table 4, teachers were asked about the characteristics of a good method they were teaching. Approximately 1.3% of the teachers with the most unanimous opinions believed that methods should be consistent in lessons.

The next most frequent ideas of piano teachers about the characteristics of a desirable piano teaching method were: gradation of lessons from simple to complex, teaching the basic concepts of music theory and the simultaneous use of two common music keys i.e., the treble key and bass key in order to improve both students' performance skills and music reading skills. The findings also show that the least teachers expected from a good and suitable etude for teaching is to have an audio sample with

the textbook and to use contemporary pieces in the final etudes.

**Age**

Due to the importance of the age range of students in this study, they are divided into two age groups; 6- to 11-year-old students and 11-18 year-old. Teaching the former age group is considered under the title of teaching piano to children in this study. The methods used for teaching this group are displayed in table 5.

Table 5. The methods used for teaching 6 to 11 years old

Methods for children 6 to 11 years old		
Methods	N	%
Suzuki Piano School	5	10
Thompson, John piano course	15	29
The European Piano Method	3	8
Alfred Piano	4	8
Bastien Piano	2	4
Beyer, Ferdinand	3	8
Anna Artabaliuskaya	2	4
Michael Aaron Piano Course	25	48

As indicated in table 5 the most frequently used methods by teachers for teaching the age group of 6- to 11-year-old children is “Michael Aaron” method with approximately half of the total coefficient’s percentage of usage (48%). The next most frequent method used by instructors is “John Thompson” with about 1.3%.

The frequency of using other methods i.e. the methods of “Suzuki”, “Beyer”, “Emonts” (the book of the European Piano Method), “and Alfred” with 8% is grossly different from “Thomson” and

“Aaron” methods.

The least used methods belong first to the piano sound with two percent and then to Bastin and Artabliuskaya with two and four percent, respectively.

The next part that is the last part of the questionnaire is dedicated to investigating the education of the age group of 11- to 18-year-old students. Adolescents in this age group face a greater variety of methods in learning piano under the supervision of teachers in open schools. Table 6 analyzes the education of this age group.

Table 6. The methods used for teaching 11 to 18 years old

Methods for children 11 to 18 years old		
Methods	N	%
Suzuki Piano School	6	12
Alfred Piano	6	12
Mikrokosmos	1	2
Beyer, Ferdinand	10	19
Carl op 599, Czerny	8	15
Schmitt	3	8
Hanon	9	17
Michael Aaron piano course	40	77
Burgmuller	2	4
Anna Artabaliuskaya	7	13
European Piano Method	5	10
Schaum Piano Course	4	8

Based on the findings indicated in Table 6, the most frequently used method by piano instructors for teaching the age group of 11-18-year-old student is Michael Aaron’s method. The table also indicates that the frequency of using this method is %77 which is grossly different in comparison to the frequency of using

other methods and it has been used by 40 piano instructors. After the great success of Michael Aaron’s method in this age group, other methods such as Beyer with 19% and Hannon 17% frequencies of use are in the second rank with a big difference. It seems that the frequency of using other methods available in the market is greater for the instruction of 11-18-year-old students, due to the older age of them and cognitively their better understanding of music and piano materials. Etudes such as Czerny 599 which are lighter and at the same time easier to play than Etude 299 by the same composer are in the third place of this poll with 17% frequency of use, followed by other

methods in Table 6.

Finally, with regard to the factors studied in this investigation and based on the conducted field conversation with piano instructors in this study, Michael Aaron (Table 5) and John Thompson (Table 5) methods prove to be the two most frequently used methods with a higher coefficient, applied by piano teachers in 22 schools, based on their expectations from what is considered as a good method in piano teaching.

### Qualitative Research Findings

Excerpts from the opinions of academics who are experts in the field of piano pedagogy are presented below.

Table 7. Content analysis of interview with the academicians

Theme 1: Advantages of New Methods	Quatos
Sub-theme 1: Usefulness	“The new method of piano playing and teaching is quite useful in Iran because the all method really in some sort of ways, waste the time for the students. New methods are very useful and needed for all the people who like to begin to play the piano. The research for learning and teaching the piano technique is very useful at this time.” (P1-M-74)
Sub-theme 2: Helping piano technique.	“If there is classical music appreciation for understanding and for teaching the piano repertoire, it would be very good and as far as education concern, it helps even it helps to piano technique.” (P1-M-74)
Theme 2: Preferences of Instructors	
Sub-themes 1. Easy song	“... teachers and instructors prefer to teach easy songs like pop music and some folk music in orther not to lost any students so they follow market. (P2-M-45)
Sub-themes 2. Flok music	“... teachers and instructors prefer to teach easy songs like pop music and some folk music in orther not to lost any students so they follow market. (P2-M-45)
Theme 3: Factors that Effect Piano Teaching in Iran	
Sub-theme 1. Student talent	“...The piano teaching process all depends on students talent and teachers ability to do the job.” (P2-M-45)



Sub-theme 2. Teacher talent	“...The piano teaching process all depends on students talent and teachers ability to do the job.” (P2-M-45)
Sub-theme 3. Region/Country	<p>“ ... In Iran there is no structured system by itself but the most used piano syllabus work are: &lt;the Royal Conservatory of Music Piano Syllabus ( Canada ) &gt; and &lt; Trinity College Piano Syllabus (GB) &gt; These syllabus serve higher-level students and teachers. Here in Iran the elementary methods to teach piano for beginners are : Beyer , Alfred, European Method and ... like any other works american and european countries but in private music institutes, for the convenient of student... “ (P2-M-45)</p> <p>“The Iranian society has had a considerable growth in every field in recent years. On the other hand interest in learning art specially in the field of music is very prominent within teenagers and younger people as it is evident in the number students enrolled in various art and music schools in Tehran and other metropolitan cities. And statistics work that a large portion is interested in piano. In this growth which happened in recent years the number of musicians (specially in piano) has also grown significantly and naturally it has effected the ways and methods of teaching in the pas few decades.” (P3-F-33)</p> <p>“...Since there isn't much control and Works regional oversight in many fields in Iran, in this mist, art (specially music) does not have a priority therefore there are many good and bad cases and here it is possible point out many issues in contemporary teaching specifically a very important negative issue.” (P3-F-33)</p>
Sub-theme 4: Lack of piano repertoire	“The main problem for the student have piano in Iran is the lack of the information about the piano repertoire. The piano repertoire is the most extensive and most developed procedure of piano compositions in the history of music.” (P1-M-74)
Sub-theme 5: Lack of great composers at Iran	“For progressing in piano playing they should know what they are playing, they have to know the great composers who have composed so many pieces for the piano.” (P1-M-74)
Sub-theme 6: Exercises	“...Of course, playing the exercises and all the rehearsal and practicing is very important. Above all, the students who like play the piano should know what they are playing.” (P1-M-74)
Sub-theme 7: Conference	“...For developing modern piano pedagogy in Iran, the piano teachers should attend piano pedagogy conferences . This can be very useful for piano teachers and also translating good for and articles will help a lot.” (P2-M-45)
Sub-theme 8: Finding instructor from abroad	“...Younger generation, taking advantage of teachers with other nationalities, those which are years and more developed in classical music which is achievable by various ways such as: attending and continuing education in other countries/ learning from those who are visiting Iran ( both short or long term living in country for master classes)/ working and connecting through cyberspace / etc. Existence of musicians who are in their 40s and are active and thriving with exemplary works in piano, so that teachers can use their works to familiarize students with their contemporary works for academic purposes.” (P3-F-33)

## **Conclusion**

This study aimed to investigate and assess the process of piano teaching in different music schools in Tehran in a comprehensive way by designing a questionnaire and the cooperation of piano teachers in music teaching centers. Therefore, as indicated in the previous chapters, different parameters were taken into consideration by the researcher in order to include the different aspects of piano pedagogy in the analysis of the age and the gender of students, the characteristics of a good method, and so on. In the last step of the study, the two most widely used methods among other methods were analyzed by the researcher; so, in this section, the reasons for the selection of these teaching methods as the most widely used methods will be discussed as a part of the results of the study.

The reason why the educational books series of John Thomson and Michael Aaron, have been noted and considered by teachers as widely used methods is that both have tried to advance piano teaching by combining piano instruction with the basic theoretical issues of music. This issue, according to the researcher, is an important point that the authors of the two collections have considered very intelligibly. These two methods, by considering important issues in music such as step-by-step playing from beginner levels to advanced levels, have gained opportunities in piano education in Tehran.

Almost all Iranians are aware that early music education has been neglected due to the lack of music education in the country's primary schools, and those

who are interested in learning music have to wait until the age of 11 to learn music in girls 'and boys' conservatories. (The conservatories are limited to a few cities in Iran) or if they are going to start learning music from an early age, they should start it by going to "free music schools".

Now, if Iranian children intend to start music education from an early age, they usually start it by learning to play a specialized instrument and, in some cases, they start learning music through music education courses for children (Orff method). Those who go directly to a specialized instrument (mainly piano students here) will surely face the lack of basic elements of music education such as music theory, lack of knowledge of musical terms, rhythm skills, and so on.

In relation to this fact, our argument as to why these two methods are used wildly in Iran is that by covering the above-mentioned educational gaps, they have compensated a very important part of the shortcomings of music in general in the field of piano teaching in Iran.

On the other hand, in describing these two methods, it was mentioned that in order to make the educational part of these educational book series attractive, Photographic Memory has been used by providing different drawing exercises and including attractive images for young people. Based on this fact, we argue that one reason for the success of these two methods and being welcomed by young beginners is the attractive educational images that are appropriate for the lessons. It can be stated that the

policy adopted by the authors covers the gaps in music education at an early age, to some extent

Therefore, it is not far from mind that these methods will continue to remain in the first list of piano educational repertoire in schools not only in Tehran, but in all parts of Iran in the upcoming years, unless some basic and infrastructural decisions are made in the process of education and the upbringing of Iran so that, like other countries, music is considered as a part of the basic education of children of this region. Until that day, these two pedagogical book sets will continue to have their attractive and important functions and can be more efficient than the teaching methods used in the previous decades.

It is worth to mention that the European Piano Method also shows up all these effective features, but the method has not yet been able to gain its place, since it has just recently been published in Iran. One of the methods that can be mentioned in the European approach of piano teaching is “teaching improvisation and creativity”. Most instructors tend to teach methods that they have been taught themselves. That is the reason why, this method is used less frequently.

Of course, the age of student is an important factor in music education which cannot be ignored. In any case, with the passage of age from childhood to adolescence, using some cases of educational methods as preliminaries seems obvious and other different methods can be used for teaching the students as well (such as methods indicated in 2 and the tables and

diagrams of section 3). However, considering the countless demands of the young Iranian community and their unmet needs for music, these collections (Aaron and Thomson) have proved to be very successful in the process of music education.

According to the researcher, another important factor included in these collections which is less observed in other methods or etudes, is the performance of one-line music in one hand at the beginning of the training and then using both hands in the next steps. For example, in Ferdinand Beyer’s introductory piano instruction book (1996), after a few basic lessons, the author quickly starts teaching double playing and broken chords, which seems to be difficult and indigestible for young children, similar difficulties can be found in other books and essays as well, which makes more and more teachers inclined towards the Aaron and Thomson collections.

We hope that piano instructors with academic degrees from universities, who have spent many years teaching and researching the issue of piano pedagogy, will be able to achieve their valuable achievements over the years and obtain information from published statistical studies on the process of piano pedagogy (Both in free schools and in music conservatories as the first parts of the discussion of piano education in Iran) so that they can provide and localize pedagogical piano collections on the bases of the state of the education process, the taste of the students and the needs of the country. Finally, as a suggestion, it may even be possible to

use the works of Iranian composers in rehearsal instances in order to better understand and strengthen the Iranian musical culture. If it happens, we will be able to strengthen piano pedagogy with our listening culture and even increase the desire of people to listen to the works of Iranian artists, both at home and abroad at the same time using educational music works which are produced in our country. It may not be out of the question and we will see this happen in the future.

## References

Aaron, Michael. "Piano Course Performance: Grade 1", Translated by Hamidy, Siavash. Narvan press, 4th edition, 2018.

Azadeh, Pooyan. "Music Education in Iran", International Society for Music Education (ISME), pp -25, 2014

Azadeh, Pooyan. "Piano Pedagogy in Iran, from Traditional to Academic An Analysis of Historical and Contemporary Issues In Persian Piano" , PhD thesis, Martin-Luther-University Halle-Wittenberg, 2015.

Beyer Ferdinand. Elementary Method for the Piano. Translated by Gorginzadeh, Mohamad Reza. Sorood press. 1997.

Emonts, Fritz The European Piano Method, Translated by Azadeh, Pooyan. Cheshmeh press, 1st edition, 2009.

Ghazanfarian, Ashkan. Investigation on musical pedagogy methods in Iran, MSc thesis, Azad University of Tehran, 2014

Mohammadi, Kimia. Comparison between two pedagogy methods: Aaron's "Piano Course Performance " and Emonts's "The European Piano Method", Tehran Art University, 2014.

Thompson, John. Easiest Piano Course Part 2. Translated by Hashemi, Firoozeh. Tasnif press, 15th edition, 2018

## **Biodata of Author**



### **Pooyan Azadeh**

Pooyan Azadeh was born in Iran in 1979. He has been playing the piano since his childhood, directed choirs since he was twelve and can already look back on ten years of university teaching experience. He studied classical European and classical Persian music (BA), as well as piano (MA) at the University of Art, Tehran. Since 2007, he has been a full PhD scholarship holder of the German Academic Exchange Service (DAAD).

He worked as Asst. Professor at Martin-Luther-University Musical Institute in Germany. He got his doctoral degree from the same university, Martin Luther University in Germany, with Great Honor "Magna Cum Laude" in January 2015. As researcher and pianist, he received numerous awards and honors at competitions. "School of Persian Classical Piano" and "Persian Piano Notation" was registered as a National Cultural Heritage of Iran (UNESCO) in 2013 and 2017 by Pooyan Azadeh. In 2015 Dr. Pooyan Azadeh founded the first professional piano academy in Iran, Pooyan Piano Institute in Iran and since 2018 he founded the first music and art university in east of Iran, Pooyan Art University.

As a first piano professor in Iran with a PhD in music he has taught classical piano at the music faculty of Tehran University of Art since 2015 and did many research in piano pedagogy and folk music. Recently his composition for piano is published as a book with the title "Persian Songs & Dances for Piano" by "Bellmann Music Publication" in Germany. For the first time he organized and established a bachelor major degree for "Instrumental music education" and "Persian Piano Music Performance" for Iranian higher education at Pooyan Art University in 2020.



### **Mahdi Soliemani Rad**

Mahdi Soliemani Rad received the B.A. degree in music from Tehran Conservatory of Music, Tehran, Iran, in 2015, and the Master of music under the supervising of Asst. Prof. Dr. Pooyan Azadeh at University of Art, Tehran in 2020. He is now in charge of a music institute in Tehran and teach at Pooyan Art University in Semnan.

## **Appendix 1. Semi-structured Interview Form**

### Semi-structured Interview Form

Q1. What do you think about the modern piano pedagogy in Iran? Please explain.

Q2. What are your suggestions for the development of modern piano pedagogy in Iran? Please explain.

Q3. Are there any other topics you would like to say about modern piano pedagogy in Iran? Please explain.





# Türkiye’de müzik sosyolojisinde önemli bir unsur olan düğünde çalan müzisyenlerin sosyo-ekonomik durumları ve pandeminin etkisi hakkında bir durum çalışması: Safranbolu örneği<sup>1</sup>

Gülcan Ertan Hacısüleymanoğlu\*

Turan Sağer\*\*

\*Sorumlu yazar, Öğretim Görevlisi, Karabük Üniversitesi, Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Türk Halk Müziği Sanat Dalı. Karabük, Türkiye. ORCID ID: 0000-0003-0220-5846 E-mail: gulcanhso@karabuk.edu.tr

\*\* Profesör, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, İstanbul, Türkiye. ORCID ID: 0000-0002-1059-678X Email: tsager@yildiz.edu.tr

DOI 10.12975/rastmd.20221014 Submitted January 9, 2022 Accepted March 13, 2022

## Özet

Bu araştırma pandemi döneminde Safranbolu ilçesinde düğünde çalan müzisyenlerin, sosyo ekonomik durumları ve pandeminin etkisine ilişkin görüşlerinin belirlenmesini amaçlamıştır. Safranbolu, Türk folklorik unsurlarından düğün ve düğünde çalan müzisyenlerin araştırılmasında önemli bir bölgedir. Araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması yöntemine göre yapılmıştır. Düğünde çalan müzisyenlerinin deneyimlerin objektif bir şekilde betimlenmesinin amaçlanması açısından da fenomenolojik yaklaşım araştırmanın yöntemleri arasında yer alabilir. Araştırmada katılımcıların seçimi için bazı ölçütler belirlenmiştir. Bunlar; düğünde çalan müzisyen olmaları, zengin deneyim ve bilgi içeriğine sahip olmalarıdır. Bu ölçütlere uyan beş düğünde çalan müzisyen katılımcı olarak belirlenmiştir. Araştırmacı, Karabük Üniversitesi’nde çalışmakta olup Safranbolu ilçesine yani verilerin toplandığı yere oldukça yakındır. Araştırmada kullanılan örnekleme yöntemleri; zengin ve derinlemesine verilerin alınması ve belli ölçütlerin katılımcılarda aranması açısından ölçüt örnekleme, verilerin kolay ve ekonomiklikle toplanmasında Safranbolu’nun seçilmesi açısından kolayda örnekleme, araştırmanın amaçlarına hizmet edecek özellikteki katılımcı grubunun belirlenmesi açısından amaçlı örnekleme metodu şeklindedir. Verilerin analizinde, içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Araştırma bulgularına göre görüşler Gelir Durumu, Başka Meslek İcra Etme, Başka Meslek İcra Etme Nedenleri ve Pandemi Dönemi Sorunlar olmak üzere dört tema ve on yedi alttema altında toplanmıştır. Sonuç olarak Safranbolu’daki düğünde çalan müzisyenler; pandemi dönemi öncesi gelir durumlarını yeterli görmekte, ancak bir çoğu farklı meslekleri de icra etmekte olduklarını ve bunun nedeni olarak yapılan işin sezonluk olduğunu belirttikleri görülmektedir. Düğünde çalan müzisyenler, sosyal güvence ve devlet desteklerinin artırılmasını istemektedirler.

## Anahtar Kelimeler

*düğün, düğünde çalan müzisyenler, pandemi, Safranbolu, sosyo-ekonomik durum, Türk müzik folklorü*

## Giriş

Çin’in Wuhan şehrinde 2019 yılı Aralık ayında patlak vererek kısa sürede tüm dünyayı etkisi altına alan koronavirus hastalığı (COVID-19), Dünya Sağlık Örgütü (WHO) tarafından Mart 2020’de küresel salgın hastalık (pandemi) olarak

<sup>1</sup> Bu çalışma birinci yazarın doktora tez çalışmasından üretilmiştir. Gerekli etik kurul izinleri alınmıştır.



ilan edilmiştir (T.C. Sağlık Bakanlığı, 2020). Covid-19’un klinik olarak solunum sistemi yoluyla kişiden kişiye çok çabuk bulaştığının tespit edilmesiyle birlikte toplum sağlığını korumak amacıyla ülkelerin radikal kararlar alınmasını zorunlu kılmıştır. Pandemi ilanı ile birlikte tüm dünyada ülkeler sınırlarını kapatarak karantina uygulamalarına başlamıştır (Yirci & Özdemir, 2021). Karantina önlemleri kapsamında uygulamaya konulan ilk yöntem olarak toplumsal hareketliliği kısıtlamaya

yönelik toplu halde gerçekleştirilen etkinliklerin (toplantılar, konferanslar, sanat ve spor etkinlikleri gibi) kısıtlanması yoluna gidilmiştir. Bunun yanında hayatımıza pandemi ile giren sosyal mesafe kavramına uygun şekilde bu etkinlikler yeniden organize edilmiş ya da bilişim araçları üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu süreç, tüm bireylerin sosyal yaşantısı ve alışkanlıkları üzerinde küçük ya da büyük ölçekte değişimler yaratmıştır. (Sağır, Özkişi, & Yüceer 2020).

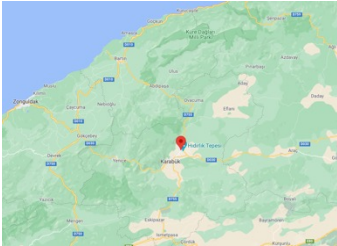
Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de korona virüs ile mücadele kapsamında bir dizi önlemler alınmıştır. En başta “Ekonomik İstikrar Kalkanı Destek Paketi” olarak 19 maddelik bir tedbir paketi yayınlanarak uygulanmaya başlanmıştır. Vaka sayılarının artması üzerine ilk olarak 31 ilde başlanan karantina uygulaması daha sonraki günlerde genişletilerek ülke çapına yayılmıştır.

Toplu halde ve seyircili olarak gerçekleştirilen kültür-sanat, eğlence ve sportif faaliyetler pandemi süreci önlemlerinden ilk etkilenen alanlardır. Türkiye’de geçmiş yıllardaki olağanüstü hallerde olduğu gibi pandemide de ilk akla gelen konserlerin iptali olmuştur. Bu durum müzik piyasasını dolayısı ile müzik emekçilerini ekonomik olarak zor durumda bırakmıştır. Karantina yasakları kapsamında

sektör çalışanlarının yaygın olarak faaliyet gösterdiği konser, düğün gibi faaliyetlerin durdurulması müzisyenlerin var olan güvencesiz durumlarını içinden çıkılmaz bir şekle büründürmüştür (Boyacıoğlu, 2020).

## **Milli Folklor Açısından Safranbolu ve Düğünleri**

Safranbolu yerleşim merkezi M.Ö. 3000 yıllarına kadar uzanan köklü bir geçmişe sahiptir (Emecen, 2003, s. 15-22). Burada bir çok medeniyetin izleri görülmektedir; Hititler, Firigler, Lidyalılar, Persler, Helenistik Krallıklar (Pondlar), Romalılar, Selçuklular, Çabanoğulları, Candaroğulları ve Osmanlı İmparatorluğu bu bölgede hüküm sürmüştür. Konumuna bakıldığında, Karabük iline bağlı bir ilçe olan Safranbolu, Batı Karadeniz Bölgesinin denizden kuş uçuşu 65 km. iç kısmında yer almaktadır. Türk kentsel tarihi açısından çok önemli bir örnek olan Safranbolu, şehir dokusundaki genelekselliği, kendine has ahşap ev yapılarıyla, yıllardır yaşayan bir sanat eseri gibidir. Bu açıdan sit alanı ilan edilmiş (1976) kentlerden biri olan Safranbolu, UNESCO Dünya Miras Listesi’ne 1976 yılında alınmıştır (Unesco Dünya Miras Kenti Safranbolu, 2022). Safranbolu adı ilçede yetişen Safran çiçeğinden adını almıştır (Güneş, 2020, s. 38).



a. Safranbolu’nun Konumu



b. Tarihi Safranbolu Evleri



c. Safran Çiçeği

Şekil 1. Safranbolu’ya Ait Bilgiler

Safranbolu, sadece tarihi ve geleneksel evleri ile değil aynı zamanda birçok medeniyete beşiklik etmesinden dolayı folklorik özellikleri açısından çok önemli bir değerdir. Düğün kavramının bir değer olarak da temessül ettiği yaşayan bir okuldur. Düğün, insan hayatında önemli bir evre

olan evlenmenin törensel hali olup, Türk folklorünün önemli bir unsurudur. Ancak, bu önemli folklorik unsurun kaybolmaya, unutulmaya yüz tuttuğu da belirtilmektedir (Ataman, 1994, s. 1). Düğün evi adı verilen merasimin (törenin) yapıldığı yerlerde düğün çalgıları olan saz, küp (darbuka), zilli maşa,

tef gibi algılar bulunmaktadır. Müzisyenler ya da düğünde çalan müzisyenler, algılar ve zurnalar çalarlar, oyunlar oynanır, herkes eğlenirdi (Erol alışkan & Oral, 2016, s. 229-237). Düğünlerde davetliler birçok oyunu oynalardı. Bu oyunlara dair birçok araştırma bulunmaktadır. Bu oyunların bir folklorik değer olarak da yaşatılması oldukça önemlidir. Bu oyunlar oynanırken türküler de eşlik etmektedir. Davetliler sadece kolların hareket ettiği gayet yavaş bir oyun olan “mız mız oyunu” oynardı. Bu eğlencelerde özellikle

bu bölgede yetişmiş Dertli, Geredeli Figani, Kastamonu’lu Kemali, Aşık Feyzi, Ilgazlı Aşık Naili Baba gibi usta aşıkların deyişleri okunurdu. Karacoğlan, Emrah, Ceyhuni, Aşık Ömer gibi, aşıklardan da deyişlere yer verilirdi (Akman, 2014, s. 52-56).

Mızımız oyununun türküsü, “Düriyem’in güğümleri kalaylı, fistan giymiş etekleri alaylı, Düriyem’i aldatması kolaylı, alırım dedin de aldattın beni, on telli sazla oynattın beni” (Ataman, 1992, s. 65-71).

### HÜZZAM TÜRKÜ

USÜLÜ : AKSAK

DÜRIYE’ MİN GÜĞÜMLERİ KALAYLI

ARANAĞME

DÜ Rİ YE MİN GÜ ĞÜM LE Rİ KA LAY LI AH  
GİY ME DE DİM GİY DİN SEN BU AL LE Rİ AH

KA LAY LI RI (SAZ) KA LAY LI (SAZ)  
AL LE RI

FIS TAN GİY MİŐ E TEK LE Rİ HA LAY LI  
BA ŞI MA ĞE TİR DİN TÜR LÜ HAL LE RI

HA LAY LI A MAN A MAN (SAZ) MAN A MAN (SAZ)  
HİL LE Rİ A MAN A MAN

(1) DÜ Rİ YE Mİ AL DAT MA Sİ KO LAY MI AH  
(2) DÜŐ MAN ET TİN BA NA BÜ TÜN EL LE Rİ AH

KO LAY MI (SAZ) KO LAY MI (SAZ)  
EL LE RI

AH A LI RİM DE DİN DE AL DAT TİN BE Nİ  
ON TEL Lİ SAZ İ LE OY NAT TİN BE Nİ

AL DAT TİN BE Nİ A MAN (SAZ) Nİ A MAN  
OY NAT TİN BE Nİ A MAN (SON)

Nota 1. Safranbolu Düğünlerinde Okunan Bir Türkü: Düriye'min Güğümleri Kalaylı (web 1)

Düğünler, türkülerin yaşadıkları, nefes aldıkları yerler olarak düşünülebilir. Adnan Ataman (1994), Safranbolu Türkülerine yönelik olarak değerli bir araştırma yapmıştır. Bu araştırma; folklorik açıdan müziğin yaşatılmasını desteklemesi, türkülerdeki söz varlığının ortaya konması, cümle bilgisinin belirlenmesi, söylenen yer ve mekanın deşifre edilmesi açısından katkılar sunmaktadır.

### **Düğünde Çalan Müzisyenler**

Öncelikle “düğünde çalma” ifadesi üzerinde durulması önemlidir. Bu kavramsallaştırmanın anlaşılması için düğünde çalma, müzisyenlik, çalgıcılık gibi mesleklerini icra eden Türkiye’deki bazı etnik grupların da incelenmesi gerekmektedir. Bu gruplar, Romanlar, Çingeneler, Koçerler, Abdallar şeklinde örneklendirilebilir (Duygulu, 2006; Tağ, 2018). Bu gruplardan, en önde gelenlerden biri Çingenelerdir. Bu grupla ilgili tarihsel araştırmalara bakıldığında kanunnamelerde yer alan düzenlemelerin yapıldığı görülmektedir (Çelik, 2018; Sağer, 2004). Abdallar da Türkiye’de düğün kültürünün vazgeçilmez unsurlardandır. “Abdal düğünden, çocuk oyundan eksiz

olmaz” sözü bunu teyid eden bir sözdür (Yılmaz, 2008). Orta Anadolu’da yaşayan Abdalların en önemli temsilcilerinde biri olan Muharrem Ertaş’ın birçok düğünde yer aldığı görülmektedir. Neşet Ertaş’ın da sanat hayatının başlangıcının aslında babasıyla birlikte çocukken katıldıkları düğünler olduğu söylenebilir. Düğünde çalan müzisyenlerin Ankara, İstanbul, İzmir gibi büyükşehirlerde de mesleğini icra ettikleri görülmektedir (Keskin, 2014, s. 99-112).

Safranbolu, düğünler ve düğünde çalan müzisyenler açısından oldukça zengin bir kültür beşiğidir. Safranbolu’da yetişen pek çok ünlü aşık bulunmaktadır. Bunlardan bazıları Aşık Muharrem, Pekmez Mehmet, Hanım Doyuran’dır. Ozan ve müzisyenlere ise Balaban Mehmet, Şahi, Karagöz’ün Mehmet, İsmail Çavuş, Hacı Nuri, Yörüklü Mustafa gibi isimler sayılabilir. Bu kişiler elleri saz tutan, musiki ve oyun ustaları, polat Seymenler, kalp-ruh bütünlüğü olan, efelik ruhuna sahip, sanat ve folklorun ustalarıdır. Kelem Fadimi ise ellerine kaşıkları alarak oynayan ve izleyenleri büyüleyen ayrı bir folklorik karakterdir.



**Fotoğraf 1.** Safranbolu’da Düğünde Çalan Müzisyenler ve Geleneksel Kıyafetleriyle Düğüncüler (Gülcan Ertan-Hacısüleymanoğlu Arşivi)

Düğünde çalan müzisyenlik daha önce anlatılan bir folklorik gelenekten gelmektedir. Ancak birçok değişime uğramıştır. Düğünler öncelikle amatör müzisyenler için ilk deneyim yeridir. Bunun nedeni düğünlerde eleştirinin ve yüksek beklentinin olmamasıdır. Düğün sahipleri de sahneye çıkarak şarkı söyleyebilirler. Deneyimli düğünde çalan müzisyenler, akarabalarını yanlarına alır, öncelikle dikkat çekmeyen bas gibi enstrümanlarla başlarlar, sonraları ile grubun parçası olurlar (Martin, 2006). Düğünde çalan müzisyenlerin

çaldıkları enstrümanlara bakıldığında org, keman, ud, cura, kemane, kemençe, gitar, bateri, darbuka, ney gibi enstrümanlar görülmektedir. Müzik trenlerindeki değişim düğün orkestralarında da görülmektedir. 1990'lı yıllarda orgun düğünlerde kullanılmaya başlaması durumu, 2000'li yıllarda diğer enstrümanları domine ederek tek başına kullanılma halini almıştır. Ancak düğünlerde davul ve zurnanın hala devam ettiğini söylemek mümkündür (Depeli, 2009, s. 231-247).



Fotoğraf 2. Safranbolu'da Modern Tarzdaki Düğünde Çalan Müzisyenler (Gülcan Ertan-Hacısüleymanoğlu Arşivi)

Düğünde çalan müzisyenlerin sosyo-ekonomik durumları birçok araştırmaya konu olmuştur. Çünkü, bu önemli folklorik değerlerin devamının olması için gelirlerinin tatmin edici olması gerekir. Mardinli Koçerlerle ilgili yapılan bir araştırmada, Koçer Bakır ailesi (araştırma 2017 yılında yapıldığı dikkate alınmalıdır) 5 saatlik bir performansın olduğu bir gecelik müzikli eğlenceler için 1000 TL, düğünlerde 2000-2500 TL ücret aldıklarını belirtmişlerdir (2017 yılı dolar kuru ortalama 1 dolar: 3.60 TL olduğuna (TCMB verileri) göre: 5 saatlik performans: 277.7 USD ve bir düğün 635 USD olarak hesaplanabilir) (Mak & Oğul Kurtişoğlu, 2018, s. 327-328). Bu gelir düzeyinin 2017 yılı asgari ücret olan 1777 TL ye göre oldukça tatmin edici olduğu söylenebilir. Düğünde çalan müzisyenlerin

gelirleri bir düğün için anlaşmanın yanında düğünde bahşiş alma şeklinde de olmaktadır. Bu bahşişler, literatürde planlı ve plansız bahşiş olarak da kavramsallaştırılmıştır. Planlı bahşiş; davulcuların davulu tutuş, ritmi kuvvetli verme, anons ile oyuna davet etme gibi durumlarda para takılması ve çift davulcu performansları durumlarında ortaya çıkmakta olup, plansız bahşiş ise müzisyenlerin performanslarından dolayı konukları etkilemeleri ile alınan paradır. Bayrakaltı denilen ve damat tarafının 1.5 saat olarak süren davul-zurna performansı, bunun yanında davetlilerin verdiği "okuntu karşılması" da bahşiş gelirlerinin sağlandığı durumlara örnek olarak verilebilir (Gürkan, 2019, s. 270-271).

Düğünde çalan müzisyenlerin gelirlerinin yanında sosyal güvenceleri konusu da oldukça önemli konular arasındadır. Bu gruplardan biri olan Çingeneler için “Yaşadıkları problemlere ek olarak, çoğunun sosyal güvencesi yoktur” sözü durumu açıklayan oldukça manidar bir cümledir (Sağır & Eroy, 2013, s. 141-156). Ancak düğünde çalan müzisyenlerle ilgili tarihsel süreçte bazı önemli girişimler yapılmıştır. Bunlardan birine 2001 yılında Neşet Ertaş öncülük etmiştir. Ustalar Topluluğu adında İl Kültür ve Turizm Müdürlüklerine bağlı kuruluş kurulması için Kültür ve Turizm Bakanlığı, abdalların çok yaşadığı Kırıkkale, Keskin, Kaman, Kırşehir gibi yerleşimlerde personel alımını gerçekleştirmiştir (Peksan & Tosun, 2014, s. 207-230). Bu durum düğün çalan müzisyenler topluluğundan olan abdallardan yaklaşık 40 ailenin sosyal güvenceye sahip olmasını sağlamıştır. Bunun dışında sosyal güvence ile ilgili sendikalaşma, hakların talepleri gibi girişimlerin çoğunun oldukça başarılı olduğu söylenemez. Ancak şurası oldukça önemlidir. Sanatçıların diğer meslek gruplarından farklı olarak değerlendirilmeleri gerekir. Örneğin, düğünde çalan müzisyenlerin mesleği icraları çoğunlukla yaz aylarıdır, yani diğer meslekler gibi yılın her dönemli performans göstermeleri şeklinde süreklilik beklenemez. Bu açılarından adil ve uygun işte çalışma, çalışma hakkı, kültürel yaşama katılma hakkı, sendikal haklar, sosyal güvenlik hakları gibi diğer meslek sahipleri için oluşturulan sosyal politika düzenlemeleri içerisinde yer aldıkları söylenemez (Peksan & Tosun, 2014, s. 207-230).

### **Araştırma Problemi**

Türkiye’de sosyal yaşamın en özel günlerinden biri olan düğünlerde en önemli sanatsal unsur olan düğünde çalan müzisyenlerin sosyo-ekonomik durumları konusu araştırmada seçilmiştir. Çünkü, folklorik unsur olarak düğünlerin yaşaması düğünde çalan müzisyenlerin sosyo-ekonomikleri ile doğrudan ilişkilidir. Müzik sosyolojisi açısından bu tür konuların kritik dönemlerde (pandemi) araştırılması bu alana önemli

katkılar sunacaktır. Bu araştırmada; Karabük ili Safranbolu ilçesinde yapılan düğünlerde “Düğünde Çalma” görevini gerçekleştiren müzisyenlerin, pandemi öncesi ve sürecinde sosyo-ekonomik durumlarını tespiti, bu işi yaparken karşılaştıkları sorunların belirlenmesi amaçlanmaktadır. Araştırmanın temel problemi aşağıdaki şekildedir;

- Pandemi sürecinde Safranbolu’da yaşayan düğünde çalan müzisyenlerin sosyo-ekonomik durumları hakkındaki görüşleri nasıldır?

### **Yöntem**

#### **Araştırmanın Modeli**

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemlerinde durum çalışması kullanılmıştır. Durum çalışmaları, var olan bir olgu ve olayı farklı bakış açılarından (kaynaklardan) toplanan veriler betimlemeye çalışır (Karasar, 1995). Bu araştırmada, Türkiye’de müzik sosyolojisinde önemli bir unsur olan “Düğünde Çalan Müzisyenler” olgusunun sosyo-ekonomik durumları boyutu betimlenmeye çalışılmıştır. Pandemi döneminin etkisi ile bu önemli folklorik unsurun sorunları daha belirginleşmiştir. Bu durum araştırmamız için önemli bir katalizör olarak düşünülebilir. Araştırmaya katılan düğünde çalan müzisyenler aynı zamanda olgunun içinde yer alan unsur olarak belli deneyimleri yaşayan kişilerdir. Bu deneyimlere yönelik bireysel algılarının betimlenmesi, dış faktörlerden arındırılmış şekilde olgunun katıksız sunumunu sağlayacaktır. Bu durum fenomenolojik araştırma türünün de işe koşulduğunun kanıtı olacaktır. Böylelikle gerçekliğe ulaşmada önemli bir kapı aralanmış olacaktır (Baş ve Akturan, 2008; Tekindal ve Arsu, 2020, 157). “Düğünde Çalma” görevini gerçekleştiren müzisyenlerin, görüşme sorularına verdikleri cevaplardan yola çıkarak sosyo-ekonomik durumları ile ilgili tespitleri ayrıntılı bir şekilde ortaya koymak ve katılımcıların belirttikleri görüşlerden hareketle pandemi döneminde düğünde çalan müzisyenlerin sosyo-ekonomik durumlarına dikkatleri

çekmek için olgubilim deseni bu açıdan tercih edilmiştir.

### Çalışma Grubu

Araştırmada, düğünde çalan müzisyenlerin yoğunlukla yaşadıkları kentlerden biri olan Safranbolu ilçesi seçilmiştir. Safranbolu, Türk folklorik unsurlarında olan düğünün ayrıntılarıyla yaşandığı yerlerden biridir (Ataman, 1994). Safranbolu'nun sosyolojik özelliklerine bakıldığında ortalama bir Anadolu kentinin tipik özelliklerinde olduğu görülmektedir. Yaşayan kesimin sosyodemografik özellikleri incelendiğinde; sanayi işçisi, esnaf, tarımda çalışan ziraatçı, memur gibi kesimleri homojize bir şekilde barındırmaktadır. Safranbolu'nun seçiminde diğer bir faktör ise birinci araştırmacının bu lokasyonda ikamet etmesi sebebiyle, veri toplama konusunda ekonomiklik ve kolaylık yönlerinin olmasıdır. Bu durum aynı zamanda ikamet edilen yerde bulunma ve yakınlık nedeniyle olgunun daha iyi gözlemlenmesi, olgunun betimlenmesinde tüm unsurlar ve ilişkili unsurlara ulaşmadaki rahatlığı da

sağlamaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2005). Tüm bu açıklamalardan anlaşıldığı üzere katılımcıların belirlenmesinde (zengin veri içeriği ve yüksek deneyim bilgisi açısından) amaçlı örnekleme yöntemi seçilmiştir. Veri alınacak katılımcıların belirlenmesinde ise düğünde çalan müzisyenlik rolünde belli deneyimin olması gibi kriterlere uyanlar seçildiği için ölçüt örnekleme yöntemi de seçilmiştir. Araştırmacının ikamet yerine yakınlık açısından kolayda örnekleme yöntemi de seçilmiştir.

Katılımcılar, 2020-2021 yılında pandeminin yoğun yaşandığı dönemde Safranbolu'da düğünde çalan müzisyenlik alanında çalışan beş kişiden oluşmaktadır. Nitel araştırmaların doğasında olan zengin bilgi içeriğini barındırma ve fenomenolojik açıdan yüksek deneyim potansiyeli taşıma şartlarını barındıran katılımcıların görüşlerinin alınması kararlaştırılmıştır (Tekindal ve Arsu, 2020). Bu şartları taşıyan beş katılımcıya ilişkin özellikler araştırmanın güvenilirliği ve doğruluğunun sağlanması açısından Tablo 1'de sunulmuştur.

Tablo 1. Katılımcıların Özellikleri

Katılımcı No	Yaş	Cinsiyet	Çaldığı Enstrüman	Deneyimi	Mesleği
Katılımcı 1	41	Erkek	Bağlama	12 yaşından beri	Elektrikçi
Katılımcı 2	45	Erkek	Org, ud	13 yaşından beri	Aktar
Katılımcı 3	34	Erkek	Cura, bağlama, keman, kemane, kemençe	10 yaşından beri	Müzisyen
Katılımcı 4	33	Erkek	Klavye, piyano	8 yaşından beri	Müzisyen
Katılımcı 5	35	Erkek	Klavye, org	13 yaşından beri	Müzik aletleri satış-esnaf

Tablo 1'de görüldüğü üzere araştırmadaki katılımcıların yaşları 33-45 yaş aralığında olduğu, hepsinin erkek olduğu, çocuk yaşlarda

enstrüman çalma deneyimi edindikleri, müzisyenlik dışında farklı meslekleri de icra ettikleri görülmektedir.

## **Veri Toplama Araçları**

### **Yarı-yapılandırılmış görüşme formu**

Araştırmada yarıyapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Veri toplama aracı olarak hazırlanan görüşme formunda düğün çalan müzisyenlere farklı boyutlarda genel sorular sorulmuş ve düğünde çalan müzisyenlerin belirttikleri görüşlerden hareketle ayrıntılı verilere ulaşılmaya çalışılmıştır. Yarı-yapılandırılmış görüşme formu araştırmacı tarafından hazırlanmıştır. Görüşme soruları, uzman görüşüne tabi tutulmuştur. Gerekli düzeltmeler yapılarak son hali verilmiştir (Bkz Ek 1). Örnek görüşme sorusu; Düğünlerden sağladığınız gelir hakkında ne düşünüyorsunuz? Pandemi bu durumu nasıl etkiledi ? şeklindedir.

### **Verilerin Analizi**

Nitel araştırmalardan durum çalışmaları olguların belirlenmesi ve analizini ortaya koymayı amaçlar. Bu amaçla da elde edilen veri kavramsallaştırılır, olgu tanımlanabilir hale getirilerek betimsel anlatımla sunulmaktadır. Nitel araştırmada verilerin çözümlemesindeki ilk işlem kodlamadır. Daha sonra kodlanan veriler belirlenen kavramlar veya durumlar kapsamında sınıflandırılarak (temalar ve alt temalar haline getirilerek) yorumlanır (Yıldırım ve Şimşek, 2005). Nitel araştırmalarda çıkarım süreci tümevarımsaldır (Akturan ve Baş, 2008).

Araştırmada elde edilen bulgular içerik analizi ile incelenmiştir. İnceleme sırasında yorumlama ve çıkarımlarda bulunma yolları ile derinlemesine analiz yapılmaya çalışılmıştır. Verilerin analizinde düğünde çalan müzisyenlerin verdiği cevaplar tablolaştırılarak görsel hale getirilmiştir. Tablolara işlenen verilerin incelenmesiyle kodlar oluşturulmuş, oluşturulan kodlardan benzer özellikler gösterenler birlikte düşünülerek üst kategorilere (tema) ulaşılmıştır.

## **Araştırma Sürecinin Geçerlik ve Güvenirliği**

Bu araştırma sürecinde geçerlilik ve güvenirliliğin sağlanması için aşağıda sıralanan çalışmalar yapılmıştır. Yöntem, yürütülen süreç ve sonuçlar açık ve ayrıntılı bir biçimde paylaşılmıştır. Araştırma konusunda derinlemesine veri sağlama prensibiyle hareket edilmiştir. Araştırmanın her safhasında tutarlılık esası benimsenmiştir. Çalışma grubu belirlenirken zengin veri içeriği ve yüksek deneyime sahip katılımcılardan verileri elde etmek için amaçlı örnekleme tekniği tercih edilmiş ve bu durum açıkça belirtilmiştir. Araştırma verileri ve sonuçları çalışma paydaşları ile paylaşılmış, bir nevi sonuçlar doğrulatılmış ve konu hakkında eklemek istedikleri olup olmadığı sorulmuştur (Ekiz, 2004). Katılımcıların görüşlerine ilişkin alıntılar tablolarda sunulmuştur. Araştırma etiğine uyulmuş, kişi ve kurumların mahremiyetine uygun hareket edilmiştir.

### **Prosedür**

Araştırma, Türkiye’de Karabük İli Safranbolu İlçesinde 2020-2021 öğretim yılı döneminde yapılmıştır. Verilerin toplanmasında yarı-yapılandırılmış görüşme formuna bağlı kalınarak zoom üzerinden kayıtlar alınmıştır. Görüşmeler ortalama bir saat sürmüştür. Kayıtlar transkripsiyon edilmiştir. Katılımcılarla yapılan görüşmeler randevular verilerek yapılmış, bazı görüşmeler eksiklerin tamamlanması için tekrar edilmiştir.



## Bulgular ve Tartışma

Bu bölümde katılımcıların görüşleri içerik analizine tabi tutulmuştur. Oluşan tema ve alt temalar tablolar halinde verilmiştir.

### Gelir Durumları

Katılımcılara sorulan “S1: Düğünlerden sağladığınız gelir hakkında ne

düşünüyorsunuz? Pandemi bu durumu nasıl etkiledi? “ sorusuna ve “S2: Düğünlerden sağladığınız ortalama aylık gelir hakkında düşünceleriniz nelerdir?” sorusuna verdikleri sorular içerik analizine tabi tutulmuştur. Tema, alttemalar ve alıntılar Tablo 2’de sunulmuştur.

Tablo 2. Katılımcıların Gelir Durumlarına İlişkin Görüşlerine Yönelik İçerik Analizi

Tema 1 : Gelir Durumu	Katılımcılar	Alıntılar
Alt tema 1: Yeterli gelir sağlama	K1, K2, K3, K4, K5	“Yeterli gelir sağladığımızı düşünüyorum.” K5 “Maddi olarak kazancımızı bize yetecek kadar diyebiliriz az değil, çok da değil.”K3
Alt tema 2: Ek işe ihtiyaç duyma	K3, K5	“... Düğünde çalan kişilerin ekstra bir işi olmazsa çok sıkıntılı olacaklarını düşünüyorum.”K5 “Yöremizde müzikle uğraşan insanların birçoğunun başka işleri de var.” K3
Alt tema 3: Pandeminin olumsuz etkisi	K3, K5	“Mesela geçen sene hiç düğün yapmadık desek yeridir.” K5 “..Pandemi dönemi öncesine kadar yeterli gelir sağladık. Bir müzisyenin geliri asgari ücretin üstünde oldu diyebilirim.”K3
Alt tema 4. 10-15 bin TL aylık gelir	K1, K2, K4	“15.000 TL diyebiliriz.”K2 “10.000 TL diyebiliriz aylık” K1
Alt tema 5. 5-10 bin TL aylık gelir	K3, K4	“5000 TL diyebiliriz. “K3

Tablo 2’ye bakıldığında; K1,K2,K3,K4,K5 nolu katılımcılar düğün çalma işinden düğün sezonu boyunca yeterli kazanç sağladıklarını ifade etmişlerdir. K1,K2,K4 10.000-15.000 TL aralığında, K3,K5 5.000-10.000 TL aralığında kazanç sağladıklarını söylemişlerdir. Ortak olarak tamamı bu soruda kazançlarını iyi olarak nitelemiştir. Elde edilen bulgular ışığında kazançlar arasındaki farka rağmen tüm katılımcıların kazançlarını yeterli görmesindeki ana etkenin katılımcıların yaşam standartları olarak değerlendirilmiştir. Yine ortak kanı olarak 3-4 aylık düğün sezonu boyunca bu geliri sağladıklarını ancak bu geliri 12 aylık

periyoda yayamadıklarını ifade etmişlerdir. Bu bulgu, Mak & Oğul Kurtişoğlu (2018)’nin yaptıkları araştırma sonuçlarındaki yeterli ve normal sosyo-ekonomik düzeyin üzerinde olma durumu bulgusuyla benzerlik göstermektedir. Benzer şekilde Gürkan (2019) araştırmasında belirtilen sosyo-ekonomik durumlarının farklı gelir türleri ile birlikte “yeterli düzeyde” olması bulgusuyla da benzerliği yansıtmaktadır. Ancak, S3 sorusunda da görüleceği üzere katılımcıların ek iş olarak benimsediği düğün müzisyenliğini ancak asli işlerinden sonra, boş kalan vakitlerinde yaptıkları, bu durumun kazanç farklılıklarının ana kaynağı

olduğunu tespit ettik. Ayrıca, K5, düğün çalma işinin yanında asgari geçim şartları için ek iş de yapılması gerektiğini belirtmiştir. Bu durum, Peksan & Tosun (2014)’nın belirttiği sosyal güvenlik gibi ihtiyaçların giderilmesi açısından bir arayışın olduğunu doğrulayabilir. K1,K2,K4 pandemiyle birlikte gelen kapanmanın dolayısı ile düğünlerin yasaklanmasının bu gelire sekte vurduğunu ve pandemide bu sektörde gelir sağlayamadıklarını belirtmişlerdir.

### **Müzisyenlik Dışında Başka Meslek İcra Etme ve Nedenleri**

Katılımcılara sorulan “S3: Müzisyenlik dışında başka bir mesleğiniz var mı? Yok ise pandemi döneminde geçiminizi nasıl sağladınız? “ sorusuna verdikleri sorular içerik analizine tabi tutulmuştur. Tema, alttema ve alıntılar Tablo 3’te sunulmuştur.

**Tablo 3.** Katılımcıların Müzisyenlik Dışında Başka Meslek İcra Etme Durumlarına İlişkin Görüşlerine Yönelik İçerik Analizi

<b>Tema 2 : Başka Meslek İcra Etme Durumu</b>	<b>Katılımcılar</b>	<b>Alıntılar</b>
Alt tema 1: Fabrika işçisi olma	K1	“Evet var, Kardemir’de çalışıyorum.” K1
Alt tema 2. Esnaflık yapma	K2, K3, K4, K5	“Özel işletmemizle ilgileniyorum. Turizm rehberliği okudum ama müzik sevgisi ağır bastı hem maddi hem manevi olarak.” K5 “Müzik aleti satış ofisimiz var. Satış, tamir, kurs işlerine de bakıyoruz. Aslında ben metal kaynakçısıyım ama bu işi icra etmiyorum.” K3 “Televizyon programcılığı ve baba mesleği aktarlık yapıyorum, şifalı bitkiler.”K2
Alt tema 3: Geçime tek başına yetme	K1, K2, K5	“Yeterli gelir sağladığımızı düşünüyorum.” K5
<b>Tema 3. Başka Meslek İcra Etme Nedenleri</b>		
Alt tema 1. Sezonluk olması		“...müzisyenleri düşünecek olursam yaklaşık 3 aylık bir süre zarfında para kazandıkları için tatmin etmiyor olabilir. “ K5 “Yöremizde müzisyenlerin birçoğu geçici olarak müzik yapıyor.” K3 “Karabük’te sadece müzik yaparak geçinmek neredeyse imkânsız. Müzik hep ek iş olarak kalıyor” K2 “En belirgin sorun, sezonluk olması” K2
Alt tema 2. Pandemi gibi etkenler	K1, K2, K3, K4, K5	“Mesela geçen sene hiç düğün yapmadık desek yeridir.” K5 “..Pandemi dönemi öncesine kadar yeterli gelir sağladık. Bir müzisyenin geliri asgari ücretin üstünde oldu diyebilirim.”K3

Alt tema 3. alışan sayısında artış ve rekabet	K1, K2, K3, K4, K5	“Sektörde fiyat belirlerken yaşanılan sorunlar var, her işte olduğu gibi bu işte de iyiler var kötüler var, fiyat kıranlar var, hak ettiği fiyata çıkanlar var..”K3 “Düşen arkadaşlara da kızmıyoruz çünkü ihtiyacı var” K1
Alt tema 4. Sosyal güvence ihtiyacı	K1, K2, K3, K4, K5	“...dernek haline gelmemiz gerekir, Karabük'te müzisyenler derneği yok maalesef..” K5 “Karabük Safranbolu'da sigortalı çalışan çok az sayıda düğün çalan mevcuttur” K5 “Üç aylık kazandığı parayla 12 aylık bağkur ödemesi gerçekten çok zor, yani bu imkânsız gibi bir şey” K2 “Ailemin sağlık hizmetlerinden yararlanabilmesi için mecburdum. Yaptırdığım sigortanın büyük bir kısmını kendim ödemek durumunda kaldım.” K1

Tablo 3'te görüldüğu üzere K1 müzisyenliği önceki yıllarda asli iş olarak yaptığını daha sonraki yıllarda ekonomik ve sosyal güvencesizlik gibi nedenlerden dolayı ek iş olarak yapmaya başladığını, asli mesleğinin fabrika işçisi olduğunu, K2,K3,K4,K5 esnaflık yaptığını düğün müzisyenliğini ek gelir elde etmek ve müziği bir hayat biçimi olarak benimsedikleri işinyaptıklarını söylemişlerdir. K1,K2 ve K5 düğün müzisyenliğinin asli bir meslek olarak yapıldığı takdirde bir evi geçindirecek gelir sağlayamayacağını beyan etmişlerdir. Bununla ilgili olarak Tekin-Arıı (2017); günümüzde Abdalların en önemli problemlerinin geçim sıkıntısı çekmekte olmaları olduğunu ifade etmiştir. Bunun göstergesi olarak Abdal ailelerinin çocukları için “Bizim gibi sefil olmasın, okusun, devlete sırtını dayasın” gibi sözlerle eğittiğini belirtmektedir. Bu nasihatın bu grupta biraz dikkate alındığının göstergesi olarak belediye işçisi, konservatuar okuyan, üniversiteye giden Abdal gençlerin olduğu görülebilmektedir. Benzer şekilde Safranbolu'daki düğün çalan müzisyenlerin de farklı mesleklerle hem gelir durumlarını yükseltme, hem de sosyal güvence kazanma istekleri olduğunu anladık.

Pandemi döneminin düğünde çalan müzisyenlerin durumlarını olumsuz etkilemesi gerçekliği bu alana benzer tüm

alanlarda görülen bir olgudur. Düğünlerin iptali gibi durumlar gelirlerini düşürmüştür. Bu durum aynı zamanda sosyal güvence yoksunluğunun da getirdiği bir durum olup, düzensiz çalışma, çalışma koşullarının belirsizliği gibi daha önce var olan sorunlar (Sezen, 2010) pandemi ile birlikte derinleşmiştir. Ancak sorunun pandemi ile birlikte ortaya çıkmadığı, daha önceleri ile de var olduğu sadece belirginleştiği söylenebilir. Çünkü, 5510 sayılı kanun ile birlikte sanatçıların 4/a kapsamına alınması, bir ya da birden fazla hizmet akdi ile farklı alanlarda çalışması şartının aynen devamı, herhangi bir devlet opera ve balesi, tiyarosunda çalışan bir sanatçının çalışma tarzının bir işvereneye iş sözleşmesi ile çalışmak şartını tam olarak sağlamaması açısından sorunda en büyük engel olarak yer almaktadır. Yani bir ses sanatçısı bir işverenle hizmet sözleşmesine göre çalışamaz (Sezen, 2020). Bu durumun özömlenmesi için yapılan bir çok girişim olmuştur. Bunlardan biri Müzik ve Sahne Sanatçıları Sendikası'nın 1989 yılında kurulmasıdır. Ancak, Ankara'dan başka şubesinin olmaması, bu tip sorunların özömlünde mesafe kat edilememesindeki örneklerdendir. Sağer & Ersoy (2013) düğünde çalan müzisyenler grubundan biri olan ingenelerin de sosyal güvence yoksunluğuna benzer şekilde değinmektedir.

### Düğünde Çalan Müzisyenlerin Pandemi Dönemi Sorunları

Katılımcılara sorulan “S4: Pandemi döneminde mesleğiniz ile ilgili olarak ne tür

sorunlarla karşılaştınız? “ sorusuna verdikleri yanıtlar içerik analizine tabi tutulmuştur. Tema, alttema ve alıntılar Tablo 4’te sunulmuştur.

**Tablo 4.** Katılımcıların Müzisyenlik Dışında Başka Meslek İcra Etme Durumlarına İlişkin Görüşlerine Yönelik İçerik Analizi

Tema 4 : Pandemi Dönemi Sorunlar	Katılımcılar	Alıntılar
Alt tema 1: Mesleği Yapamama	K1	“Bu salgınla beraber sokağa çıkma yasakları düğünlerin, canlı müzik yapan yerlerin kapatılması bizi ekonomik olarak çok etkiledi. İş yapamaz hale geldik.” K1 “..dolayısıyla oyun olmadığı için dans edemedikleri için geçen sene müzik adına hiçbir şey olmadı.” K5.
Alt tema 2. Asli İşine Dönmek Zorunda Kalma	K1, K2, K3, K4, K5	“Asli işimiz olmasa ekonomik olarak daha kötü durumlara düşerdik.” K2
Alt tema 3: Toplumda Sanatın(işin) Yeterli Değeri Görmeyişi	K1, K2, K3, K4, K5	“..Sanata bakış açısı oturmadığından dolayı halen bu sorunlar yaşanıyor..” K3 “2 saat dangırdayıvereceksin, benim hiç sevmediğim bir laf, bu kadar para mı alınır şeklinde bir algı var.” K2 “yapılan bir işin değerinin herkes tarafından bilinmemesi sorun olarak işlenebilir.” K2 “Müzisyen nedir para karşılığı anlaşılmalı kişidir.” K1
Alt tema 4. Devletin Yetersiz Desteği	K1, K2, K3, K4, K5	....Devlet 4-5 aydır müzisyenlere destek sağlıyor ama yine de zayıf...K3

Tablo 4’te görüldüğü üzere Safranbolu’daki düğünde çalan müzisyenlerin pandemi ile birlikte karşılaştıkları sorunlarla ilgili görüşlerinde; mesleğini icra edememe, asli işine geri dönme, pandemi ile birlikte sanatçıların unutulması ve sanata olan değer azalması, devletin bu süreçte yeterli desteği vermeyişi gibi sorunlardan bahsettikleri görülmektedir. Müzisyenler pandemi sürecinde devlet desteğinden ancak 2020 yılı sonunda yararlanabilmişlerdir.

Kültür ve Turizm Bakanlığı’na bağlı Yunus Emre Enstitüsü üzerinden Müzik ve Sahne Sanatçıları Sendikası (Müzik-Sen, Müzisyenler ve Sanatçılar Federasyonu (Müz-San), Popüler Müzik Sanatı Vakfı (POPSAV), Trakya Kültür Sanat Ve Eğitim Vakfı (TRAKSEV), Türk Musikisi Federasyonu (TÜMFED), Uluslararası Sahne Sanatçıları Federasyonu (USSAF), Musiki Eseri Sahipleri Grubu Meslek Birliği (MSG), Müzik Yorumcuları Meslek Birliği (MÜYORBİR) ve Türkiye Musiki Eseri Sahipleri

Meslek Birliği (MESAM)'nın katılımlarıyla organize ettiği "Müzik Susması" isimli destek programı hayata geçirilmiştir. Bu programla sağlanan destek aylık 1000 TL üzerinden 3 ay ile sınırlandırılmıştır (Yunus Emre Enstitüsü, 2020). Somut olmayan kültürel miras olarak değerlendirilmesi gereken düğün ve düğünde çalan müzisyenlerin devletin ilgili organları tarafından sosyal ve ekonomik olarak sürekli desteklenmesi bu mirasın ve icracılarının yeni nesillere aktarılması açısından oldukça önemlidir. Devletlerin devamlılığını sağlayan ana unsurun kültür olduğu düşünüldüğünde ve devleti oluşturan en küçük yapı taşı olan aile birliğinin ilk adımını oluşturan düğün merasimlerinin olduğu dikkate alındığında; düğünlerin ayrılmaz bir parçası olan düğünde çalan müzisyenlerin desteklenmesinin önemi anlaşılacaktır. Bu destekler somut olmayan kültürel mirasın sürdürülebilirliği için gereklidir.

### Sonuç

Düğünde çalan müzisyenler konusu Türk folklorik yapısındaki önemli unsurlardan biri olan düğün ritüeli ve bununla ilişkili müziğin ve sanatın alanlarını kapsamaması açısından oldukça önemlidir. Düğünde çalan müzisyenler konusu, Türkiye'de müzik sosyolojisi alanında çok fazla araştırmanın yapılmadığı konulardandır. Bu araştırma bu gruba yönelik hem sosyo-ekonomik durumları, hem de pandeminin etkileri ile belirginleşen sorunlarına yönelik yeni ve özgün bakış açısı sunmaktadır.

Araştırma sonucunda, düğünde çalan müzisyenlerin gelir durumlarıyla ilgili olarak "yeterli düzeyde" şeklinde görüş bildikleri görülmektedir. Ancak katılımcıların çoğunun ek iş yapma durumunun olması da önemlidir. Ek işe ihtiyaç duyulma durumunun, pandeminin etkisiyle de derinleşmiş olduğunu belirttikleri görülmektedir. Ortalama 5-10 bin TL civarında ve 10-15 bin TL civarında gelirlerinin olduğunu belirtmeleri de gelir düzeylerinin Türkiye'deki asgari ücret şartlarına göre iyi düzeyde olduğu anlamına gelmektedir.

Düğünde çalan müzisyenlerin başka meslek icra etme durumları, onların sosyo-ekonomik durumlarının betimlenmesi açısından önemlidir. Bu konu ile ilgili bulgulara bakıldığında; tek başına düğünde çalmanın yettiğini söyleyen katılımcılar bulunmaktadır. Bunun yanında müzisyenlikle alakalı esnaflık ve işçilik gibi diğer alanlarda istihdam olduklarını belirtmişlerdir. Başka meslek icra etmenin nedenlerine bakıldığında ise düğünde çalma işinin sezonluk olması, pandemi gibi etkenler, bu alanda çalışan sayısının artması ve rekabet, sosyal güvencenin olmaması gibi nedenler belirtilmiştir.

Araştırmada pandeminin bu grupta ne gibi sorunlara sebep olduğuna yönelik bulgular da elde edilmiş olup, mesleği yapamama, asli işine dönmek zorunda kalma, toplumda sanatın ya da yapılan işin yeterli değeri görmeyişi, devletin yetersiz desteği gibi hususları katılımcılar belirtmişlerdir.

Pandemi döneminin sanatın tüm alanlarında farklı yönelimleri de meydana getirdiği görülmektedir. Bu dönemde müzik alanındaki sanatçı gruplardan biri olan düğünde çalan müzisyenler için farklı çözümler olmamıştır. Bunun nedeni ise düğünlerin de iptal edilmiş olmasıdır. Düğünde çalan müzisyenler için performanslarını yapılabilmeleri için düğün organizasyonun olması şarttır.

Bu zorlu dönemde bazı belediyelerin müzisyenlere yönelik destekleri de olmuştur. Ancak araştırma bulgularında da görüldüğü üzere düğünde çalan müzisyenlerin hepsi kendilerine sosyal güvencenin verilmesi şeklinde taleplerini belirtmişlerdir.

### Öneriler

#### İlerideki Araştırmalara Yönelik Öneriler

➤ Yapılan araştırma nitel karakterde olan bir araştırma olup, sadece beş kişilik gruptan alınan görüşmelerle sınırlıdır. Bu açıdan düğünde çalan müzisyenlerin sosyo-ekonomik durumları ile ilgili farklı veri toplama araçları da işe koşulmalıdır. Örneğin harcamaları, ikametler gibi.

➤ Bu araştırma pandemi dönemine yönelik görüşler üzerinden sosyo-ekonomik düzeye ilişkin o dönem verileriyle bir bakış açısı çizmektedir. Ancak pandemi sonrası, pandeminin etkilerine yönelik izleme araştırmaları yapılması önerilebilir.

➤ Bu araştırma Safranbolu ile sınırlı olup, Türkiye’nin farklı bölgelerinde düğünde çalan müzisyenlerle ilgili araştırma yapmaya ihtiyaç vardır. Bu araştırma bulguları karşılaştırma araştırmalarının yapılmasını da sağlayabileceği için araştırmacılara ve uygulamacılara daha geniş bir bakış açısı sunabilir. Bu açıdan Türkiye’nin farklı bölgelerinde de araştırmanın yapılması önerilebilir.

➤ Nitel araştırma bulgularından yola çıkılarak hazırlanacak anket formu ile Türkiye geneli için büyük ölçekte nicel araştırma yapılması önerilir.

### **Uygulamacılara Yönelik Öneriler**

➤ Düğünde çalan müzisyenlerin hepsi sosyal güvencelerin sağlanması, sivil toplum kuruluşlarının (dernek) oluşumu ile haklarının savunulması taleplerini belirtmişlerdir. Bu taleplerinin geçici çözümler (pandemi dönemi) şeklinde değil, uzun soluklu olarak yasal düzenlemelerle sağlanması için isosyal politika uzmanlarının analiz raporları hazırlamaları önerilebilir.

➤ Araştırma, Safranbolu ilçesindeki düğünde çalan müzisyenler üzerine yapılmıştır. Bu bölgedeki ilgili kamu birimlerinin bu gruptaki kişilerin tespiti ve onların sorunlarına yönelik somut çözümlerle ilgili projeler yapmaları önerilebilir.

➤ Araştırma, düğünde çalan müzisyenlerin modern tarzda bu işi yapanları üzerinde yapılmıştır. Ancak düğünde çalan müzisyenler, Türk folklorik yapısının önemli bir ögesidir. Aynı Mevlevilik ya da mehter takımı ritüellerinde olduğu gibi gelecek nesillere taşınacak örneklerin oluşturulması, bunun desteklenmesi, turist olarak bölgeye gelenlere sergilenmesi gibi çalışmalar

yapılabilir.

➤ Düğünde çalan müzisyenlerin karşılaştığı diğer bir sorun ise kayıt dışılıktır. Düğün merasimi yapılan mekanların sayısının artması ve birçoğunun ruhsatsız olması sebebiyle gelirlerinin düştüğü anlaşılmaktadır. Mülki idarenin gerekli denetimleri yapması gerek vergi gelirleri açısından ve gerekse düğünde çalma mesleğini icra edenlerin gelirlerinin artması açısından önerilebilir.

➤ Düğünde çalan müzisyenlere “Sanatçı Kimlik Kartı” alma zorunluluğunun getirilmesi sağlanabilir. Denetimlerinin yapılarak sanatçı kimlik kartını almamış veya almaya hakkı olmayanların tespit edilmesi, idari yaptırımların uygulanarak bu mesleği icra etmeye yönelik güvenli ortam tesis edilebilir. Ayrıca müzisyenlerin sosyal güvenlik uygulamalarından faydalanması adına sözleşme şartı getirilerek yerinden denetimler yoluyla denetlenmesi, müzisyenlerin sosyal güvenceden azami faydalanması yolunu açabilir.

**Kaynaklar**

Akman, E. (2014). Safranbolu Folklorundan Örnekler. (A. Yağmur, Dü.) Ankara: Fersa Matbaacılık.

Ataman, S. Y. (1994). Eski Safranbolu Hayatı. (S. Şenel, Dü.) İstanbul.

Baş, T. ve Akturan, U. (2008). Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık

Boyacıoğlu, Ö. A. (2020) Covid-19 Pandemisinin Müzik Festivallerine Mekansal Etkisi: "Virtual Festival". Etnomüzikoloji Dergisi, 3(2), 295-311.

Depeli, G. (2009). Migrant Memories: German-Turkish Marriage Ceremonies In Berlin (Cilt 13). Ethnologia Balkanica.

Durmaz, N. (2015). Eğlence Sektöründe Çalışma Koşulları Ve Ayrımcılık: Çingenerler Örneği. Çalışma Ve Toplum(1), 259-292.

Duygulu, M. (2006). Türkiye'de Çingene Müziği. İstanbul.

Ekiz, D. (2004). Eğitim Dünyasının Nitel Araştırma Paradigmasıyla İncelenmesi: Doğal ya da Yapay. GÜ Türk Eğitim Bilimleri Dergisi, 4(2), 415-443.

Emecen, F. M. (2003). Taraklıborlu'dan Safranbolu'ya Bir Müze Şehrin Doğuşu Ve Yükselişi. I. Ulusal Tarih İçinde Safranbolu Sempozyumu (S. 15-22). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Erol Çalışkan, Ş. S. (2019). Bartın'da Düğün Geleneklerinin Dünü Ve Bugünü. Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi, 8 (1), 413-445. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/teke/issue/44335/547960>

Güneş, H. (2020). Safranbolu Türkülerinin Söz Varlığı Ve Muhtevası Üzerine Bir İnceleme Trt Türk Halk Müziği Repertuarı Ve Adnan Ataman'ın Safranbolu Türküleri Ve Halk Oyunları Eserinde Yer Alan Türküler. Kraabük: Karabük Üniversitesi.

Gürkan, B. (2019). Çoklukimlik, Meslek, Akrabalık Ve Müzik:Orta Anadolu Abdalları'nın Müziksel Dinamikleri. TC Dokuz Eylül Üniversitesi, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı. İzmir: Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Karasar, N. (1995). Bilimsel Araştırma Yöntemi. Ankara: Sim Matbaası.

Kandil Göker, İ.E., Eren, B.S. ve Karaca, S.S. (2020). The impact of the COVID-19 on the borsa İstanbul sector index returns: An event study. Gaziantep University Journal Of Social Sciences, Special Issue, 14-41.

Keskin, A. (2014). Geleneksel Abdal Müziğini Temsili Ve Neşet Ertaş. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 7(34), 99-112.

Kılıç, Y. (2020). Borsa İstanbul'da COVID-19 (Koronavirüs) etkisi. Journal Of Emerging Economies And Policy, 5 (1), 66-77.

Mak, M., & Oğul Kurtişoğlu. (2018). Mardinli Koçerler. Mgsü Sosyal Bilimler Dergisi, 2(18), 327-328.

Martin, G. (2006). Almanya'da "Hayali Türkiye" nin Müziği. (S. Dingiloğlu, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Peksan, S., & Tosun, F. (2014). Sanatçıların Sosyal Haklara Ulaşımındaki Güçlükler. Çalışma Ve Toplum(3), 207-230.

Punch, K. F. (2005). Sosyal Araştırmalara Giriş: Nitel ve Nicel Yaklaşımlar (Çevirenler: D. Bayrak, B. Aslan ve Z. Akyüz). Ankara: Siyasal Kitabevi.

Sağer, T. (2004). Çukurova Bölgesi'ndeki Çingene Müzisyenler Ve Ülkemizin Müziksel Yaşantısına Katkıları. Folklor Halk Bilim Dergisi, 6(56).

Sağer, T., Özkişi, Z. G., & Yüceer, E. M. (2020). Covid-19 Pandemi Sürecinin Müzik Dinleme ve İcra Pratiklerine Etkileri: Yıldız Teknik Üniversitesi Lisans Öğrencileri Örneği. Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi, (4), 1-17.

T.C. Sağlık Bakanlığı, (2022). Erişim Adresi: [https://covid19.saglik.gov.tr/TR-66494/pandemi.html#:~:text=Bir%20hastal%C4%B1%C4%9F%C4%B1n%20veya%20enfeksiyon%20etkeninin,DS%C3%96\)%20taraf%C4%B1ndan%20pandemi%20ilan%20edilmi%C5%9Ftir.](https://covid19.saglik.gov.tr/TR-66494/pandemi.html#:~:text=Bir%20hastal%C4%B1%C4%9F%C4%B1n%20veya%20enfeksiyon%20etkeninin,DS%C3%96)%20taraf%C4%B1ndan%20pandemi%20ilan%20edilmi%C5%9Ftir.), Erişim Tarihi: 05.01.2022.

Tağ, M. (2018). Temettuat Kayıtlarına Göre Osmanlı Devleti’nde Romanların Mesleki Yapıları Ve Geçim Kaynakları. Mgsü Sosyal Bilimler Dergisi, 2(18), 303-319.

Tekin Arıcı, E. (2017). Orta Anadolu Ve Ege Abdal Kültürleri Arasındaki İlişkinin Müzikal Analiz Üzerinden Değerlendirilmesi. Tc Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Türk Din Musikisi Anasanat Dalı. Ankara: Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tekindal, M. & Uğuz Arsu, Ş. (2020). Nitel araştırma yöntemi olarak fenomenolojik yaklaşımın kapsamı ve sürecine yönelik bir derleme. Ufku Ötesi Bilim Dergisi, 20 (1), 153- 182.

Unesco Dünya Miras Kenti Safranbolu, (2022). <http://www.karabuk.gov.tr/unesco-dunya-miras-kentisafranbolu> [08.05.2021]

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2005). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (5. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yılmaz, A. (2008). Kırşehir Örneklemesiyle Anadolu Abdalları. Kırşehir: Kırşehir Belediyesi Kültür- Tarih Yayınları.

Yirci, R. & Ozdemir, T.Y. (2021). Covid-19 Pandemisinin Sosyoekonomik ve Psikolojik Göstergeleri ile Türk Eğitim Sistemi Üzerindeki Etkileri. Journal of History School, 53, 2440-2466

Yunus Emre Enstitüsü, (2022) Erişim Adresi: <https://www.yee.org.tr/tr/haber/muzik-susmasin-covid-19-salgin-surecinde-destek-projesi-cagrisi-i>, Erişim Tarihi:09.01.2022.

**web 1.**

<https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/duriye-min-gugumleri-kalaylipdf1585903451.pdf>



## Yazar Biyografileri



Öğr. Gör. **Gülcan Ertan Hacısüleymanoğlu**; 1977 yılında Van'da doğdu, aslen Trabzonludur. İlk, orta ve lise eğitimini Kocaeli'nin Gebze ilçesinde tamamladı. 1995 yılında kazandığı İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuarı Temel Bilimler THM bölümünden 2000 yılında mezun oldu. Can ETİLİ'den repertuar, Orhan DAĞLI'dan bağlama, Yücel PAŞMAKÇI'dan Türk Halk Müziği Solfej eğitimi aldı. Eğitimi ve görev süresi boyunca çeşitli konserlerde koristlik, solistlik ve şeflik görevlerinde bulunmuştur. 2000 yılında Yozgat'a M.E.B. personeli olarak Müzik Öğretmenliğine atandı. 2 yıl bu ilde, 2 yıl İstanbul'da bu görevini sürdürdü. 2004 yılında Diyarbakır Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuarı'na Öğretim Görevlisi olarak atanmış, burada, Türk Halk Müziği Repertuarı, Türk Halk Müziği bilgileri, Türk Halk Müziği koro, Şan, bağlama eğitimi gibi dersleri üstlenmiştir. 02.02.2009 tarihinden itibaren K.B.Ü. Fethi Toker G.S.T.F Müzik Bölümünde Öğretim Görevlisidir. Gazi üniversitesi Türk Müziği Konservatuarı'nda Müzikoloji üzerine yüksek lisansını 2015 yılında tamamlamıştır. 2018'de YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları bölümünde kazandığı doktora eğitimine halen devam etmektedir. Evli ve iki çocuk annesidir. Araştırma alanları; Türk Halk Müziği, Yorumculuk ve Müzikoloji şeklindedir. Kurumu: Karabük Üniversitesi, Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Türk Halk Müziği Sanat Dalı. Karabük, Türkiye, Email: gulcanhso@karabuk.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-0220-5846



Prof. Dr. **Turan Sağer**; 1972 yılında Kahramanmaraş'ta doğdu. 1994 yılında İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Öğretmenliği Bölümü'nden mezun oldu. 1998 yılında Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü'nde Yüksek Lisans eğitimini, 2002 yılında Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nde Doktora eğitimini tamamladı. 1994-2002 yılları arasında İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde Araştırma Görevlisi, 2002-2005 yılları arasında Yardımcı Doçent, 2005-2010 yılları arasında Doçent olarak görev yaptı ve 2010 yılında Profesör ünvanını almaya hak kazandı.

2002-2014 yılları arasında İnönü Üniversitesi, Gazi Üniversitesi ve Kırıkkale Üniversitesi'nde dersler verdi. 2011 yılında Tennessee State University Faculty of Liberal Arts Department of Music'de YÖK bursu ile misafir akademisyen olarak araştırmalar yaptı. 2010- 2014 yılları arasında İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Dekanı olarak görev yaptı. 2010-2012 yılları arasında Yüksek Öğretim Kurumu'nda ÜAK Doçentlik Sınav Komisyon Üyeliği, Doçentlik Alt Komisyon Üyeliği yapan Turan Sağer, akademik hayatı boyunca TÜBİTAK, Kalkınma Bakanlığı ve Bilimsel Araştırma Projeleri kapsamında 20 projenin yürütücü olarak ve diğer görevlerde yer aldı.

İdari görevlerinin yanında sanatçı kimliği ile icracı, orkestra şefi ve aranjör olarak ulusal ve uluslararası bir çok konserde yer alan Turan Sağer'in, 7 kitabı ve 2 kitap bölümü, ulusal ve uluslararası hakemli dergilerde yayımlanan 32 makalesi ve 46 bildirisi bulunmaktadır. 2016 ve 2017 yıllarında Yıldız Teknik Üniversitesi tarafından uluslararası yayın ve akademik teşvik ödülüne layık görüldü. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi kurucu rektör yardımcılığı yaptı.

Üniversitelerarası Kurul Başkanlığı Sanat Dalları Eğitim Konseyi Başkanı, YÖK Kalite Kurulu Dış Değerlendiricisi, Eğitim Fakülteleri Lisans Ders Programları Komisyon Üyesi, Müzik Öğretmenliği Lisansüstü Program Hazırlama Komisyon Üyesi, Yıldız Teknik Üniversitesi Protokol ve İletişimden Sorumlu Rektör Danışmanı ve Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Dekanı olarak görev yapmaktadır. Kurumu: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, İstanbul, Türkiye, Email: tsager@yildiz.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-1059-678X (Kaynak: <https://turansager.com.tr/>)

## **Ek 1. Yarı-Yapılandırılmış Görüşme Formu**

### **Yarı-yapılandırılmış Görüşme Soruları**

S1: Düğünlerden sağladığınız gelir hakkında ne düşünüyorsunuz? Pandemi bu durumu nasıl etkiledi ?

S2: Düğünlerden sağladığınız ortalama aylık gelir hakkında düşünceleriniz nelerdir?

S3: Müzisyenlik dışında başka bir mesleğiniz var mı? Yok ise pandemi döneminde geçiminizi nasıl sağladınız?

S4: Pandemi döneminde mesleğiniz ile ilgili olarak ne tür sorunlarla karşılaştınız?

## A case study on the socio-economic status of the musicians playing at the wedding, an important element in the sociology of music in Türkiye, and the effect of the pandemic: the case of Safranbolu

### Extended Abstract

Bu araştırma pandemi döneminde Safranbolu ilçesinde düğünde çalan müzisyenlerin, sosyo ekonomik This research aimed to determine the opinions of the musicians who played at the wedding in the Safranbolu district of Karabük province during the pandemic period, regarding their socio-economic status and the effect of the pandemic on this.

Safranbolu is an important region in terms of researching the wedding and related subjects, which is one of the Turkish folkloric elements, and has been selected as a world heritage site to be protected by UNESCO.

The research was carried out according to the case study method, one of the qualitative research methods. The phenomenological approach can also be among the methods of the research in terms of aiming to describe the experiences in an objective way. Some criteria were determined for the selection of the participants in the study. These; participants are musicians playing at the wedding and have rich experience and knowledge content. The musicians who played at five weddings meeting these criteria were determined as participants.

The first researcher works at Karabuk University and is very close to Safranbolu district, where the data were collected. Sampling methods used in the research; Criterion sampling in terms of obtaining rich and in-depth data and searching for certain criteria in the participants, convenience sampling in terms of choosing Safranbolu in collecting data easily and economically, and purposeful sampling method in determining the participant group that will serve the purposes of the research.

In the analysis of the data, themes and sub-themes were created by using the content analysis method. Content analyzes are presented in tables with themes and sub-themes and direct quotations. Looking at the research findings, it is seen that they are grouped under four themes. Income Status theme; It consists of sub-themes such as providing sufficient income, needing additional work, negative effect of the pandemic, monthly income of 10-15 thousand TL, monthly income of 5-10 thousand TL. The theme of Practicing Another Profession; It consists of sub-themes of being a worker in a factory, being a tradesman, being able to make a living alone. The theme of Reasons for Executing Another Occupation; seasonality, factors such as pandemic, increase in the number of employees and competition, social security need consists of sub-themes. Pandemic Period Problems theme; It consists of sub-themes of not being able to do the job, having to return to the main job, not seeing enough value in social art (work), insufficient support of the state.

As a result, it can be said that the musicians playing at the wedding in Safranbolu considered their income levels sufficient before the pandemic period. However, many of them also practice different professions. The reason for this is that the musicianship played at the wedding is seasonal. The musicians playing at the wedding have opinions about their demands for social security and increasing state support. Conducting this research during the pandemic period may be a period when the socio-economic problems of the musicians playing at the wedding become evident. It can be suggested that these problems be investigated in more detail and at an individual level, with qualitative and quantitative research techniques after the pandemic. Comparative research on the situation of musicians playing at weddings in different regions of Turkey; it can provide more objective findings for practitioners and social policy makers.

### Keywords

*musicians playing at the wedding, pandemic, Safranbolu, socio-economic status, Turkish music folklore, wedding*



# Capturing the magic of pianistic sound and touch: toward a synergy of ear and fingers in the creation of the artistic image

Vladimir Valjarević

Mannes School of Music, New York, US, and Mason Gross School of the Arts at Rutgers University, NJ, USA.  
 ORCID ID: 0000-0001-9293-3008 E-mail: vladimir.valjarevic@gmail.com

DOI 10.12975/rastmd.20221015 Submitted December 19, 2021 Accepted March 11, 2022

## Abstract

“To learn how to hear, to educate the ear, to develop a student’s sense of voicing and timbre in nuanced hearing - this is the first task of a pedagogue-musician, a defining pillar of his work.” These words of the great Russian musician, Grigory Kogan, shine light on the inspiring path of what it means for a teacher to simultaneously develop student’s ears and fingers with the aim of building the artistic image of a composition. Of course, such instruction requires a holistic approach and, yet some approaches from the past were anything but that. Indeed, the 19th century saw a rise in mechanical finger training, which often resulted in injuries and stultified the ear. This article analyzes these and other past trends in piano teaching and performance and their influence on the training of fingers, ears or both. In addition, it offers practical advice on how best to foster the simultaneous schooling of ears and fingers, with the goal of nurturing a complete musician.

## Keywords

*etudes, mental practice, piano pedagogy, piano teaching, warm up exercises*

## A Bit of History

Looking back two centuries, we find a rapidly changing keyboard instrument, the piano, whose heavier keys were a novelty compared to the harpsichord’s lighter action. As a result, the 19th century saw a growing interest in the development of the fingers. The concept of arm weight for sound production was not understood at the time. It had been avoided when playing the harpsichord as it produced no difference in its singular dynamic environment. In response to this novelty, pianists started training their fingers with great zeal.

Concurrently, the cult of the pianist-virtuoso emerged, blossoming with both the democratization of the society after the French Revolution of 1789, and the efforts of numerous instrumentalists of the day including Dussek, Hummel, Clementi, and Field. Their repertoire featured enormous pianistic difficulties, giving rise to the titans of Romantic pianism: Liszt, Chopin, Clara Schumann, Kalkbrenner, Tausig, Thalberg, Dreyschock, Godowsky, and Rubinstein, among others. The demand for concerts by these and others rose

along with the rise of the middle class and availability of concerts. The Industrial Revolution of the 18th century aided in the mass production of pianos, whose use became a favorite pastime of middle-class families. With such increased interest, the need for professional training surged and conservatories sprang up throughout Europe, led by the performing stars of the day. The previously mentioned focus on fingers, coupled with the repertoire’s demands, called for the development of finger exercises, similar to those of Phillippe, Pischna, and Hanon, as well as etudes: instructional at first, as in the work of Czerny, Clementi, Cramer, these were succeeded, in the latter part of the 19th and early 20th centuries, by the concert etudes of composers such as Chopin, Liszt, Rachmaninov, Debussy, Scriabin, and Stravinsky, to name but a few. There were some who, in their great desire to strengthen and develop the fingers, went to extremes, demanding countless hours of mechanical exercises and finger movement, during which students read books to avoid boredom. Others invented scary contraptions, one

of which fastened the hands of the pianist between two parallel rods aligned above the keyboard, allowing only the fingers to move. The most famous and notorious was the Chiroplast, invented by Logier. These methods excluded the use of arm weight and discouraged artistic listening, thereby producing an army of injured pianists. However, the contemporaneous teaching methods of superb teachers, such as Frederic Chopin or Friedrich Wieck (Clara Schumann's father), developed a more modern, flexible approach, relying on students' individuality, using the whole body, and cultivating the sensitive ear. They saw that while etudes and technical exercises are crucial parts of pianistic training, it is equally important to connect every sound to its artistic purpose, the idea, and discover the "artistic image," as celebrated Russian teacher Heinrich Neuhaus had indicated:

My method of teaching, briefly, consists of ensuring that the player should as early as possible (after a preliminary acquaintance with the composition and mastering it, if only roughly) grasp what we call "the artistic image," that is: the content, meaning, the poetic substance, the essence of the music, and be able to understand thoroughly in theory of music (naming it, explaining it), what it is he is dealing with. A clear understanding of this goal enables player to strive for it, to attain it and embody it in his performance; and that is what "technique" is about.<sup>1</sup>

Be it an etude, a scale, an exercise, a sonata, a character piece, or a single sound the ear, via fingers, should never stop coaxing fine nuances from the instrument.

Chopin's student, Karol Mikuli described Chopin's teaching: "He never tired of inculcating that the appropriate exercises are not merely mechanical but claim the intelligence and entire will of the

pupil..."<sup>2</sup> Robert Schumann, a student of Friedrich Wieck, stated in his *Rules for Young Musicians*: "A player may be very glib with finger-passages; they all in time grow common-place and must be changed. Only where such facility serves higher ends, is it of any worth."<sup>3</sup> Both Chopin and Schumann were stern critics of artless execution at the piano. Nothing irritated Chopin as much as uninspired interpretations. Schumann created an imaginary League of David (Davidsbund), with familiar characters like Florestan, Eusebius (two sides of Schumann's persona), Raro (Wieck), Chiara or Chiarina (Clara), Jeanquirit (Stephen Heller), and Meritis (Mendelssohn), who fought for good taste against the musical Philistines of the time. Musicians indifferent to art and culture. The Philistines, according to Schumann, indulged in speed, virtuosity for its own sake, and overall bad taste.

Salvos against mechanical playing were launched as far back as the 18th century. One can't ignore the poetic analysis of C. P. E. Bach:

Keyboardists whose chief asset is mere technique are clearly at a disadvantage... More often than not, one meets technicians, nimble keyboardists by profession, who... indeed astound us with their prowess without ever touching our sensibilities. They overwhelm our hearing without satisfying it and stun the mind without moving it... A musician cannot move others unless he too is moved. He must of necessity feel all the affects that he hopes to arouse in his audience, for the revealing of his own humor will stimulate a like humor in the listener. In languishing, sad passages, the performer must languish and grow sad... Similarly, in lively, joyous passages, the executant must again put

<sup>2</sup> Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin: pianist and teacher as seen by his pupils*, trans. Shohet, Osostowitz and Howat (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 27.

<sup>3</sup> J. A. Graves Adams, *Chapters from a Musical Life* (Chicago: C. Adams, 1903), 132.

<sup>1</sup> Heinrich Neuhaus, *The Art of Piano Playing*, trans. K. A. Leibovitch (London: Kahn and Averill, 1993), 2.

himself into the appropriate mood. And so, constantly varying the passions, he will barely quiet one before he rouses another.<sup>4</sup>

According to Bach, a performer is obligated to feel all the affects in a composition and arouse them in his audience. This statement points to Neuhaus's "artistic image" of the piece and the necessity of training the mind and ear together with the fingers in order to accomplish the goal.

From the earliest contact with the instrument, it is important to cultivate the "artistic image." It is born from the successful interpretation of the affect or effects of the composition. Once achieved and internalized by the performer, it arouses similar experiences in the audiences, who respond to nuanced execution, subtle pacing, wide gradations, and genuine expression in performance. In this way, effective exchange between performer and audience becomes vibrant and nearly tangible. Such an atmosphere fosters the magic of artistic communication, conveying powerful emotional states without words and through the language of sound. The importance of mindful and refined ears in this process is supreme. I will return to the idea of the "artistic image" a number of times in this article, as it is fundamental to my theme.

The great French musician Nadia Boulanger said:

In most elementary education, the right to learn how to listen, a child's birthright, is seldom taken into account. Children are made to see, they are made to feel a little (not a lot), they are made to choose (very seldom), but not to listen. All children, from the time they're four, know their right from their left hands. They know colours. I don't understand why they shouldn't

know sounds, even if they are never to become musicians.<sup>5</sup>

Young children are flexible and malleable. They quickly and easily absorb and respond to influences from the outside world. In addition, their imagination often crosses over into reality, readily embracing imagery, fantasy, games, stories. Their minds are a fertile soil for cultivation and experimentation with sounds and the creation of a vibrant connection between ear and fingers. Starting in the earliest moments of piano instruction, a child should be inspired to create the "artistic image," based on the composition in question, no matter how simple, and to "recognize" the appropriate sound for its execution, as Boulanger had indicated. Constant reinforcement of this process will nurture a sensitive, alert, and sophisticated aural apparatus.

Sound piano pedagogy trains both the ear and fingers from an early age. The well-trained ear enables the fingers to create endless varieties and nuances of pianistic expression at the piano. C. P. E. Bach's statement in the 18th century still holds true: "What comprises a good performance? The ability through singing or playing to make the ear conscious of the true content and affect of a composition."<sup>6</sup> For Chopin, music was a language. In order to speak well, one needs to think through the meaning, the expression, and the execution of a message. In Chopin's words, "We use sounds to make music just as we use words to make a language."<sup>7</sup> Our ears are of particular importance in supervising the process, whether in speech or artistic performance. The pianist hears with the inner ear before he plays. Once there is a solid understanding of the musical message one wishes to convey, the ear becomes vital for sculpting the sounds produced at the piano in accord with the desired goal. The

<sup>4</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, trans. William J. Mitchell (New York: W. W. Norton and Company, 1948), 147.

<sup>5</sup> Bruno Monsaingeon, *Mademoiselle*, trans. Robyn Marsack (Boston: Northeastern University Press, 1988), 51.

<sup>6</sup> Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 148.

<sup>7</sup> Eigeldinger, Chopin, 195.

ear needs to respond to the feedback from the instrument and help the inner ear and mind to realize their imagined message with its myriad nuances.

In this article, I will explore two intimately related goals of piano pedagogy: the development of musical interpretation (“artistic image”), and the training of ear and fingers, thereby enabling a full expression of interpretation.

### **Work with Younger Students**

“To learn how to hear, to educate the ear, to develop a student’s sense of voicing and timbre in nuanced hearing-this is the first task of a pedagogue-musician, a defining pillar of his work”

G. M. Kogan<sup>8</sup>

I would like to suggest several methods, with examples, for developing and sensitizing a child’s listening skills while working on finger dexterity and agility (in any order):

- Warm-up exercises
- Learning by ear
- Etudes
- Phrase analysis
- Improvisation
- Composition
- Programmatic pieces
- Sight-reading
- Duets

**Warm-up exercises** are a welcome part of the piano lesson. There are numerous ways of warming up, depending on current repertoire needs and technical goals. Among the many possible technical tasks is the development of a nuanced dynamic range: legato, staccato, velocity, flexibility,

soft dynamics. Warm up exercises may be changed and varied based on the weekly needs of the student. I will focus on several works by Liszt, Couperin, Wieck, and Hanon, which provide some excellent examples.

In *Technical Exercises for Piano*, S.146, Book II (Examples 1 and 2), Liszt introduces samples based on groups of two, three, and more notes. Interestingly, as far back as the 18th century, Couperin presented similar exercises in *The Art of Playing the Harpsichord* (Example 3), for the purpose of “shaping (training) the hand.”<sup>9</sup> All of them are appropriate for beginners and serve as a refreshing option for practicing the use of arm weight, agility and flexibility, while aurally supervising beautifully sculpted phrases. The first note in the group takes the weight as the second gently phrases off, carried by the hand and avoiding the accent. The ear monitors the sound quality and decrescendo. The same may be applied to groups of three, four notes, etc. In this way, long phrases will unfold as natural breaths with the guidance of one movement. In order to further challenge the ear, these exercises may be played in a variety of dynamics and in crescendo/decrescendo pattern, creating a useful union of finger and ear training.

<sup>8</sup> Г. М. Цыпин, *Обучение игре на фортепиано* (Москва: Просвещение, 1984), 38. (trans. Vladimir Valjarevic) (G. M. Tsypin, *Learning to play the piano* (Moscow, Prosveshcheniye Publishers, 1984), 38.)

<sup>9</sup> François Couperin, *The Art of Playing the Harpsichord* (Van Nuys: Alfred Publishing, 2007), 40.





Example 1: Liszt, Technical Exercises for Piano, S.146



Example 2: Liszt, Technical Exercises for Piano, S.146

EUOLUTIONS OU PETITS EXERCICES POUR FORMER LES MAINS	EVOLUTIONS OR LITTLE EXERCISES FOR TRAINING THE HANDS
progrès de tierces en montant	Progression of thirds ascending
en descendant descending	
en descendant descending	

Example 3: Couperin, The Art of Playing the Harpsichord

They may be prefaced or complemented by practice of a single note, played with a thumb at first, followed by all fingers, in a limited range of white keys. In this case, the student focuses on use of arm weight and variations of applied power, through which he creates ascending crescendo and descending decrescendo phrases. The gradations of sound are realized using more or less arm weight another synchronous application of ears and fingers.


may be transferred to the piano, providing further practice in arm weight distribution and phrase shaping.

Friedrich Wieck's methods were sophisticated and based solely on the needs of each individual student. He developed a set of exercises, dedicated to his daughters Clara and Marie, which are of great importance for warming up (Example 4), suitable for use from beginning and intermediate levels. Each one is short and based on a particular pianistic problem or set of problems. After learning an exercise, Wieck instructs the student to modulate to as many keys as possible. In this way, the ear travels through numerous tonalities and is affected by their colors. In addition, the hands adjust to the unique "geography" of every new key, becoming more agile and flexible. Incidentally, Couperin suggested the same multi-key treatment of his exercises in *The Art of Playing the Harpsichord*. The idea of one breath, one movement per one group,

I.

\*1) Mit Hineinlegen in the Tasten zu spielen, und zwar langsam.

\*2) Play slowly, with the firm "pressure - touch," not with the ordinary "hammer - stroke."



Example 4: Wieck, Pianoforte Studies

Another familiar set is Hanon's (Example 5). Steering away from a simple mechanical, note-by-note approach, the student will benefit from musical and imaginative practice techniques, introducing different

articulations and gradations of sound (staccato, legato, slurs of two, forte, piano, crescendo/decrescendo, hands crossed), again with the goal of developing the ear and flexible hands.



Example 5: Hanon, Virtuoso Pianist

*Learning by ear* should be introduced from the earliest piano lessons. Folk tunes and nursery rhymes are preferable, as children respond with enthusiasm to melodies that they already know or are attracted to with their simplicity and tunefulness. Once learned, these melodies could be accompanied by the teacher, providing a duet experience, which will further train the ears through application of both richer harmony and stability of rhythm. Furthermore, as a welcome exercise for the ear, they can be transposed to a variety of keys. Learning by ear should always come paired with opportunities for note learning and reading.

Etude No. 27 by Gnyesina (Example 6) is a suitable example from a great wealth of etude repertoire for beginners. It is a study with a charming artistic element. The piece is joyful, bouncy, playful, tongue-in-cheek with constant jumps hand-over-hand. It lends itself to immediate analysis of character and “artistic image.” To make the image more vibrant, the student can practice in a variety of registers, dynamics, articulations (e.g., legato, or combination of detached and connected notes in varied degrees), transpositions (e.g., G major), always commenting on subtle or dramatic character changes. Through such fine tuning of “artistic image,” ears, and fingers, the student will ultimately develop a definitive mode of expressive execution.

*Etudes* are important avenues for the development of pianism. It is vital to use them as the training ground for the ear and overall musicality, not as an empty boost for mechanical finger movements.



Example 6: Gnyesina, “Study,” from The Russian School of Piano Playing, Book 1, Part I

Example No. 7 presents the challenge, already discussed in Liszt's and Couperin's examples, of shaping units. These studies, also by Gnyesina, shift the slurs from right hand in No. 43 to left hand in No. 44, allowing both to work on weight transfer, flexibility, and "singing melodic cells." The exercise shows a playful character, somewhat subdued in comparison to Example No. 6, perhaps similar to joyfully strolling along a lovely

landscape. To achieve ease of movement, the student can practice the melodic material simultaneously with both hands, suggesting musical meaning. The effectiveness of both Etudes will be helped by an inventive duet accompaniment, with the teacher, improving both rhythmic stability and understanding of the more complex sonorities.

43. Study  
Unhurriedly  
mf  
E. GNYESINA

44. Study  
Unhurriedly  
mf  
E. GNYESINA

Example 7: Gnyesina, "Study No. 43" and "Study No. 44," from The Russian School of Piano Playing, Book 1, Part I

Such *phrase analyses*, as those in Gnyesina's Etudes, may be applied to any composition. Once the preliminary character is established through inner hearing and stylistic considerations, working with a variety of dynamics, articulations, tempi, transpositions, registers, duets, hands separately and together, from smallest units to complete phrases, will offer numerous perspectives on the aural perception of musical thought. In this fashion, the ears will achieve greater invention, suppleness, spontaneity and imagination through constant change, be it subtle or major, of any given musical idea. The final interpretation of the score will be more nuanced and thoughtful.

Simple *improvisation* aids imagination, creativity, aural perception and sensitivity. In addition, it helps build confidence in

public performance through the power of invention, and freedom from the confines of the printed page. I have chosen the following improvisation exercises from a wealth of possibilities:

➤ Guided improvisation: the teacher sets parameters for the student's improvisation, e.g.: range (e.g., A-a), white keys only, with sequenced use of note values, dynamics, articulation. The teacher commences by playing a repeated pattern, e.g., a descending fifth in whole notes on white keys (e.g., e to A) or a repeated note or interval, representing a drone (or a combination thereof). The student improvises, according to established guidelines, starting with whole notes (note against note with the teacher), moving on to half notes, quarter notes, and a combination of note values, while the teacher repeats the

original pattern. The improvisation benefits from working toward the “artistic image,” such as a tender dream, a race, climbing up a mountain, bird’s flight, or a jolly brook, immediately coloring the sound, touch, and character.

➤ Black key exercise: an elaboration on the previous improvisation and probably the students’ favorite! The improvisation takes place only on black keys. The teacher plays a drone in the bass, such as a rhythmically steady interval of a broken fifth. The student may play any combination of notes in this pentatonic environment—slower, faster, intervals, chords, clusters. After some time, the performers switch: the student plays the drone in his register - an important exercise for rhythmic steadiness - and the teacher improvises. It is particularly useful to set the “artistic image” before doing the exercise and try to calibrate the sound and the character of the performance accordingly. This exercise is especially liberating since the dissonance is not as jarring in the pentatonic system, avoiding the impression of “wrong notes.”

➤ Improvisation on piano strings: the student improvises by strumming on a grand piano’s strings, finding a variety of images, textures and sounds. This may be done both solo and in duet with another student or teacher. This exercise helps demystify the instrument and what is behind black and white keys. Once the piano lid is open, a whole new world unfolds in front of the child’s eyes and ears. The young pianist understands that there is a harp “sleeping” inside of the instrument and that each key ultimately connects to a string, which actually creates the sound. This improvisation probes students’ imagination and invention in generating images such as a gentle breeze, a wind, a thunderstorm, rain drops, and many more. They can be achieved through plucking, patting, striking, drawing hand or nails over strings. With the successful application of this exercise, a child’s ears and creative mind are greatly

engaged as he becomes more at ease with the whole instrument.

Like improvisation, simple *composition* exercises aid creativity and the alertness of ear. I have chosen the following examples:

➤ Guided composition: as in the instance with guided improvisation, the student works within parameters previously established by the teacher. A composition may feature a predetermined number of measures, note values, dynamics, articulations, artistic images, texts. The possibilities are endless!

➤ Question-Answer phrases: the teacher composes a short one-voice question melody, ending on the dominant, while the student responds with the answer phrase, closing on the tonic. Teacher and student switch. Acquaintance with the main harmonic functions gives the student a sense of formal organization and structure of tonality, represented by its most important pillars: tonic (home) and dominant (far away), as well as predetermined organization of each phrase (time signature, key, number of measures, dynamics, articulation, etc.). Once composed, both exercises may be transposed or enriched by a duet part.

**Programmatic pieces** are inspiring and exciting for young students. They stimulate artistic imagination with their descriptive programs and titles. Such compositions could derive from a variety of stories, including those with folk motifs and their narratives. Example No. 8 presents a *Ukrainian Folk Song*, appropriate for a beginner. It offers

a wealth of possibilities in working with sound through a sensitive dynamic structure and a beautifully sculpted melody. The unusual meter for a young piano student and melodic division between hands are both challenging and attractive. As in the previous examples, the piece may be transposed and accompanied by the teacher.

### 58. Ukrainian Folk Song

The musical score for 'Ukrainian Folk Song' is presented in two systems. The first system is marked 'Singing' and 'P legato'. The right hand features a melodic line with various ornaments (trills, grace notes) and fingerings (3, 4, 1, 3, 4, 2, 4, 4). The left hand provides a rhythmic accompaniment with fingerings (5, 1, 2, 5, 4). The second system continues the piece, with dynamics ranging from piano (p) to forte (f). The right hand continues with similar melodic patterns and ornaments, while the left hand maintains its accompaniment with fingerings (2, 5, 4, 4, 2).

Example 8: "Ukrainian Folk Song," from The Russian School of Piano Playing, Book 1, Part I

Musical Examples Nos. 9, 10, 11 come from the set titled *Birds*, written by American composer Seymour Bernstein, suitable for an intermediate student. Each movement is evocative of a bird with its special character, sounds, and behavior. I chose No. 6, *The Vulture*, and No. 4, *The Sea Gull*.

The pattern continuously repeats, pianissimo until the end of the piece when it amplifies in sound, perhaps announcing the final moment of vulture's prey. The left-hand plays with a variety of registers and textures, including a left-hand cluster in the last measure of the musical example (Example 9). The cluster is prefaced by *Fast and shrill* section, in which the vulture possibly spots its victim.

*The Vulture* showcases the *Dies Irae* motif in the right hand, alluding to the Judgment Day.

The musical score for 'Vulture' is titled 'Fast and shrill'. It is written in 4/4 time. The right hand features a series of repeated notes with various ornaments (trills, grace notes) and dynamics (ff, dim., molto rit., pp). The left hand plays a series of repeated notes, ending with a four-note cluster of lowest white notes. The score includes dynamic markings (ff, dim., molto rit., pp) and performance instructions like 't.c.' and 'u.c.'. A box labeled 'pp' is present at the bottom right of the score.

Example 9: Bernstein, "Vulture," from *Birds*, Book 1

The section from the opening of the piece to *Fast and shrill* may depict the vulture's menacing flight, circling around, searching (Example 10). The *Dies Irae* motive in the

right hand, combined with left hand's layered textures, brings ominous feelings of suspense and fear.

Moribund (♩ = 40 or slower)

The musical score is titled "Moribund" with a tempo marking of "♩ = 40 or slower". It is written for piano in 4/4 time. The score consists of four systems of music. The right hand (RH) plays a melodic line with a repeating eighth-note pattern, characteristic of the "Dies Irae" motive. The left hand (LH) provides a layered accompaniment with sustained chords and moving lines. Dynamics include *pp sempre*, *u.c.*, *mp*, and *pp*. A "hold ped. throughout" instruction is written below the first system. The piece concludes with a double bar line and a 4/4 time signature.

Example 10: Bernstein, "Vulture," from Birds, Book 1

The Sea Gull takes the listener for a flight through constant sixteenth note triplet motifs. Particularly effective is the grace note cluster, played with the fist, leading

into an accented interval of a second, depicting the familiar shriek of the sea gull (Example 11).

Example 11: Bernstein, "Sea Gull," from Birds, Book 1

Both pieces imaginatively introduce a young student to extended techniques at the piano.

dreamy, played throughout with una corda, generous damper pedal, unusual harmonies, and complex rhythmic alignment. These features enhance the mystery and the beauty of the starry night.

Musical Example No. 12 introduces another inspired piece for an intermediate student, Starry Night, by American composer Lowell Liebermann. Starry Night is tender and

### XI. Starry Night

Example 12: Liebermann, "Starry Night," from Album for the Young



These are potent examples of building the “artistic image,” which consequently sharpens the aural apparatus in search of successful execution.

**Sight-reading** is available from the earliest days of piano lessons. Different from methodical practicing, sight-reading requires playing through an unknown piece from the beginning to end, regardless of problems encountered along the way. Keeping the pulse, eyes on the score while reading slightly ahead, quickly crafting an artistic image, and recognizing patterns or musical chunks, are of great importance. The speed of recognition will depend on the sophistication of pianist’s ear and knowledge of theory and ear training. The greater the sophistication and knowledge, the faster and easier it will be for the pianist to turn the symbols on the page, and their groupings (chunks, e.g., reading a chunk/concept of a C major chord instead of individual notes: c, e, g), into immediate interpretation. With the improvement of sight-reading, a young pianist will be able to learn lesson repertoire faster and with greater musical understanding. Sight-reading underscores the importance of early studies of theory and ear training, which become the very foundation of its successful application. Sight-reading should never be mechanical. The pianist sight-reads the artistic image of the piece, along with all other musical components, requiring a nimble and imaginative ear. The repertoire chosen for sight-reading should be easier than the lesson pieces or else the process will inevitably turn into practicing.

Thus far, I have frequently mentioned *duets* and their importance. Aside from composing accompaniments and improvising, the teacher and student may choose from a variety of existing repertoire options, including original pieces and arrangements. Some possibilities are Diabelli’s *Melodious Exercises*, Tchaikovsky’s *50 Russian Folk Songs*, or graded books by Cameron McGraw, *Four Centuries of Piano Duet Music*, all suitable for very young students and can be

interpreted with nuanced dynamic planning and execution.

### Working with Older Students

“Voice: Didn’t Leschetizky have a certain way of producing a tone, or is that something we hear of only in this country?”

Mr. Schnabel: He produced the tone, whichever in the endless variety of musical sonorities he wanted, with his ear. To try to serve music successfully with fingers is quite hopeless. Music does not care for fingers.”<sup>10</sup>

Older students will benefit from the same level appropriate exercises, used with younger students: warm up samples, playing by ear, sight-reading, etudes, phrase analysis, improvisation, composition, programmatic pieces, duets. The creation of “artistic image” with older students should be influenced and informed through a complete awareness and analysis of the most important properties of a composition: sound, harmony, melody, rhythm, form, history and style. Each one of these categories creates a distinct imprint on the piece, which aids and enriches the flight of spontaneous artistic inspiration. The study of ear training and dictation, harmony, counterpoint, history and style will continuously shape alertness and sensitivity of the ear and the mind, and open new possibilities of understanding and interpreting the printed text. For these reasons, such subjects should be taught to students as early as possible.

Of similar impact is the exposure to chamber music. Be it duets or, preferably, ensembles with other instruments and/or singer. Chamber music shapes better listening skills of the whole group and individual instruments, artistic sensitivity, understanding of structure through analysis of every part in question, grasping and relating to the sound properties of different instruments and their subtle balance, steady rhythm, as well as interpersonal skills. Chamber music will challenge the

<sup>10</sup> Artur Schnabel, *My Life and Music* (New York: Dover, 2012), 126.

ear to develop and give it a thriving artistic environment.

Older students may benefit from listening assignments in which they analyze multiple performances of a piece. It is important that they compare interpretations of different artists and be able to comment on both positive and negative aspects, according to their taste, knowledge, and understanding. They should be able to specifically explain each one of the positive and/or negative points. It is vital that students not copy a particular interpretation, be it of a teacher or of a recording, as they will never achieve artistic independence. Independence is molded through constant nurturing of the ear and the musical mind, coupled with thorough education in musical subjects and exposure to a variety of music-making opportunities (solo, chamber music, piano duets, work with singers, sight-reading, mini presentations, among others). The greatest gift a teacher can give to a student is independence. An independent student will reach new heights and be able to continue building on a solid foundation for as long as he lives. The great English pedagogue Tobias Matthay advised teachers:

The wrong attitude is, to try to make the pupil directly imitate the musical effects, the “points,” etc., which your musical sense tells you are required, but without explaining the why and the wherefore musically. Thus you turn your pupil into a mere responsive automaton... This is sheer “cramming,” and can have no abiding influence educationally. The right attitude is to insist on your pupil trying to see for himself all the time, to the best of his capacity, musically and technically. You must force him to use his own judgement and imagination, so that that may prompt him all the time; and you must guide that judgement and imagination all the time, so that right seeing and thinking is learnt. In the first case you teach your pupil to play

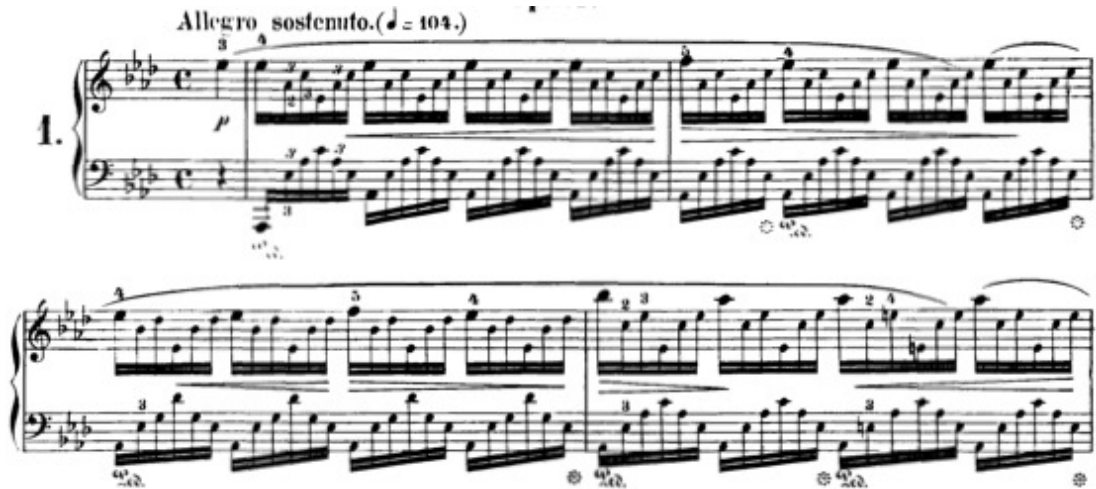
without thinking, whereas in the second case you teach him to play because he is thinking, and is thinking rightly.<sup>11</sup>

I would like to apply the analysis presented in the previous chapter to two pieces, suitable for advanced students: Chopin Etude Op. 25 No. 1 (Musical Example No. 13) and Debussy Prelude “The Girl with The Flaxen Hair” (Musical Example No. 14). Both pieces have extramusical program, original (Debussy) or attached (Chopin), and inspire with their narrative.

The program for Chopin’s etude was created by Schumann and it remains the most powerful extramusical painting of this piece. Schumann suggests the vision of an Aeolian Harp, an ancient instrument activated by the power of the wind, which made its strings vibrate and produce tender sounds. It was very delicate and gentle, just as the character of Chopin’s etude. The swaying of the wind is depicted by constant arpeggiation of chords in the inner voice of both the right hand and left hands. The disarmingly beautiful and simple melody takes flight in the top voice, undisturbed by the movement in other layers.

---

<sup>11</sup> Tobias Matthay, *Musical Interpretation, Its Laws and Principles, And Their Application in Teaching and Performing* (Boston: Stanhope Press, 1913), 157-158.



Example 13: Chopin, Etude, Op. 25 No. 1

It is exactly this sensitive balance between melody and harmonic accompaniment, the sculpting of the phrase, and the virtuosic rendition of pianissimo broken chords, that pose the main challenges of the piece and contribute to building the artistic image. A student may commence his work by carefully shaping the melody, then practicing the broken chords. It is important that the vocal quality of the melody come through. In doing so, one may remember Chopin's statement: "Il faut chanter avec les doigts!" ("One has to sing with the fingers!"<sup>12</sup>).

The chords may be practiced without pedal in order to achieve clarity and evenness. In addition, they may be blocked so that the student relates to the color of every harmonic function and their progressions. In order to achieve greater flexibility, a student may practice the chords with a variety of sounds and articulations such as piano/forte, staccato/legato, or sound-marking (touching the keys without producing sound). Frequent changes of practice approach develop flexibility of both ears and hands.

Debussy's prelude is inspired by a poem written by the French poet, Leconte de Lisle. In it, the narrator confesses his infatuation with a beautiful young maiden, generously describing her lovely physical

attributes, especially her enchanting flaxen hair. De Lisle's poem and Debussy's prelude exude gentleness, transparency, dreaminess. To achieve these artistic images, a student should employ the ear in balancing all the voices. Each one should be treated polyphonically and have its distinct character translated into sound color and phrase shape. In such a way, the final result will display a finely nuanced vertical and horizontal element (chords and melodies).

<sup>12</sup> Eigeldinger, Chopin, 73

Example 14: Debussy, "Girl With The Flaxewn Hair" from Preludes, Book 1

Finally, I would like to suggest an exercise for the development of the inner ear, and mobilization of all intellectual and artistic abilities. Suitable for older students, it may be practiced with youngsters as well. It was presented in the Leimer-Giesecking Method, an approach developed by two great artists: Karl Leimer and his student, Walter Giesecking.<sup>13</sup> They proposed the study of the score *away* from the piano, paying careful attention to all the details mentioned previously: sound, harmony, melody, rhythm, form. In this way, a student will be able to learn a piece, even commit it to memory, away from the instrument. In the Leimer-Giesecking Method, the pianist concentrates on the aural and analytical element of the learning process, excluding the unwanted extreme focus on mechanical movement of fingers. Later, the kinesthetic element is

added as a sculptor of firmly formed musical ideas rooted in the thoughtful interpretation of the score. A pianist creates a profound artistic understanding of a piece by feeding all elements in turn: the aural and the analytical, and later the kinesthetic, avoiding mindless automatization of movements created by overemphasis of empty finger work. Initial study away from piano should be done ideally, on much easier compositions than the student's current repertoire level.

As we near the end of this journey, attempting to capture the magical synergy of sound and touch, I ask Ruth Slenczynska, a splendid American pianist, to speak:

A pianist's sound exists only in the performer's brain and inner ear. Before a pianist touches the keyboard of any instrument he must internally "hear" the wished-for-sound, then produce

<sup>13</sup> Walter Giesecking and Karl Leimer, *Piano Technique* (New York: Dover, 1972)

it.<sup>14</sup>

Simultaneous training of the ear and the fingers is of crucial importance for the development of a wholesome artist. I urge piano pedagogues to constantly renew their pedagogical toolbox, with the desire to continuously inspire and amaze students with music's otherworldly beauty. It all starts with the ear.

“One can say that the sound is born and blossoms with all its colors at the tip of a finger, like a flower at the tip of a stem. But, just like a flower, it must feed on “juices” from the inside, from the very root. Deprived of these juices, the flower dries up and withers.”<sup>15</sup>

E. M. Timakin

---

<sup>14</sup> Ruth Slenczynska, “On Preparation for a Piano Competition,” Chopin Foundation of the United States, accessed September 13, 2021, <https://www.chopin.org/s/On-Preparation-for-a-Piano-Competition-Slenczynska.pdf>

<sup>15</sup> E. M. Тимакин, *Воспитание пианиста* (Москва: Советский Композитор, 1989), 69. (trans. Vladimir Valjarević) (E. M. Тимакин, *Воспитание пианиста* (Москва: Советский Композитор, 1989), 69.)

## References

- Artur Schnabel, *My Life and Music* (New York: Dover, 2012), 126.
- Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 148.
- Bruno Monsaingeon, *Mademoiselle*, trans. Robyn Marsack (Boston: Northeastern University Press, 1988), 51.
- Carl Philipp Emanuel Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, trans. William J. Mitchell (New York: W. W. Norton and Company, 1948), 147.
- Eigeldinger, *Chopin*, 195
- Eigeldinger, *Chopin*, 73
- François Couperin, *The Art of Playing the Harpsichord* (Van Nuys: Alfred Publishing, 2007), 40.
- Heinrich Neuhaus, *The Art of Piano Playing*, trans. K. A. Leibovitch (London: Kahn and Averill, 1993), 2.
- J. A. Graves Adams, *Chapters from a Musical Life* (Chicago: C. Adams, 1903), 132.
- Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin: pianist and teacher as seen by his pupils*, trans. Shohet, Osostowitz and Howat (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 27.
- Ruth Slenczynska, "On Preparation for a Piano Competition," Chopin Foundation of the United States, accessed September 13, 2021, <https://www.chopin.org/s/On-Preparation-for-a-Piano-Competition-Slenczynska.pdf>
- Tobias Matthay, *Musical Interpretation, Its Laws and Principles, And Their Application in Teaching and Performing* (Boston: Stanhope Press, 1913), 157-158.
- Walter Giesecking and Karl Leimer, *Piano Technique* (New York: Dover, 1972)
- Г. М. Цыпин, *Обучение игре на фортепиано* (Москва: Просвещение, 1984), 38. (trans. Vladimir Valjarevic) (G. M. Tsy-pin, *Learning to play the piano* (Moscow, Prosveshcheniye Publishers, 1984), 38.)
- Е. М. Тимакин, *Воспитание пианиста* (Москва: Советский Композитор, 1989), 69. (trans. Vladimir Valjarevic) (E. M. Timakin, *The upbringing of a pianist* (Moscow: Soviet Composer, 1989), 69.)

**Biodata of Author****Vladimir Valjarević**

Vladimir Valjarević has distinguished himself as a performing and recording artist, educator, and administrator. As a concert pianist, he has appeared on concert stages in America, Asia, and Europe. The critics have praised his “caressing legato,” “silk-on-velvet seductiveness” (Fanfare Magazine), “beautiful lyricism and . . . wide variety of tones and colorings, perceptively applied with care” (All Music Guide). He has also been called “an outstandingly responsive partner and superb tonalist” (The Strad). As a recording artist, he has issued critically acclaimed CDs with innovative programming for Labor Records, Romeo Records, Centaur Records, Blue Griffin, and MSR Classics. As an educator and administrator, he has created and taught courses and masterclasses, trained teachers, administered festivals and school departments, and lectured at festivals and seminars. He is affiliated with the Mannes School of Music in New York City and Mason Gross School of the Arts at Rutgers University in New Jersey, as well as with a variety of festivals and programs. Vladimir Valjarević is a Steinway Artist. He has studied at Mason Gross School of the Arts at Rutgers, Mannes School of Music, Geneva Conservatory in Switzerland as a Fulbright Scholar, and Belgrade Conservatory in Serbia, and with Pavlina Dokovska, Pascal Devoyon, Susan Starr, Planinka Jurišić-Atić. For more information please visit [www.vladimirvaljarevic.com](http://www.vladimirvaljarevic.com). URL: <https://www.youtube.com/channel/UCpn70jc9vZQGdKquqhCvwcw>





## An analysis of the polyphonic Georgian folk song “Maqruli” performed by Machakheli Seniors’ Ensemble

Damla Şahin\*

Sernaz Demirel Temel\*\*

\*Yıldız Technical University, Social Sciences Institute, Music and Performing Arts MA Program, Istanbul, Turkey. ORCID: 0000-0002-7203-5822 Email: damlayamail@gmail.com

\*\* Corresponding Author, Assoc. Prof., Yıldız Technical University, Faculty of Art and Design, Department of Music and Performing Arts, Istanbul, Turkey. ORCID: 0000-0001-7485-9342 Email: sernazd@yildiz.edu.tr

DOI 10.12975/rastmd.20221016 Submitted January 18, 2022 Accepted March 13, 2022

### Abstract

Songs performed by Machakheli Seniors Ensemble have survived from past to present through oral tradition. In this study, the polyphonic vocal style of Machakheli Seniors Ensemble that is transferred to younger generations through master-apprentice relationship was analysed. In this study, the polyphonic vocal style of Machakheli Seniors Ensemble that is transferred to younger generations through master - apprentice relationship was analysed over the song “Maqruli” performed by the ensemble. In addition to the musical terms and concepts of general music theory, Georgian folk music employs various traditional terms. Basic terms such as Modzakhili, Meore Khma, Bani functionally determine the mission of the voice in Georgian language and its function within the musical structure. The song “Maqruli” performed by Machakheli Seniors Ensemble was analysed through these terms and also a descriptive linguistic analysis in terms of syllabic meter, rhyme and thematic integrity was conducted. As a result of the literature review conducted, no written source conveying the vocal performance practices of Machakheli Seniors Ensemble was found. The aim of this study was to analyse the existing performance practices of Machakheli Seniors Ensemble both technically and historically. In this article, qualitative data collection methods such as observation, interview and document analysis were used. It may be predicted that more researches are to be conducted on the subject in the future. Machakheli Seniors Ensemble should be given a range of priorities in order for them to transfer the songs voiced by Machakheli Seniors Ensemble and the polyphonic vocal tradition. It is anticipated that it will be appropriate, with the support of associations and municipalities in the region, to create a training model in which choirs will be formed and they will be regularly trained on the polyphonic singing tradition by the members of Machakheli Seniors Ensemble in order to ensure its continuity. It is essential for educational materials to include cultural values and singing tradition of Machakheli Valley for intergenerational transfer. Socio-culturally evaluating the region of Machakheli Valley that straddles the border of Turkey and Georgia, researchers may conduct studies in context of the shared and diverging musical practices of the two countries.

### Keywords

*Georgian Music, Georgian Vocal Music, Machakheli Seniors Ensemble, Maqruli, polyphonic*

### Introduction

It is clearly seen from the traditional music of communities that they have their unique psycho-affective, psycho-cultural and socio-affective features. In that sense, Georgian music, has its own special place among traditional music styles with its affective features and polyphonic musical performance tradition. While themes of Georgian music stands as a means of expression diversifying over a wide range of topics from daily life to political issues, work life and social

doctrines, it also stands out as a way of musical performance that utilizes shared performance practices. Once the Georgian communities currently settled in Georgia and Eastern Black Sea Region of Turkey are taken into consideration, it is clearly observed that they share a similar music perception. Constituting a part of our country’s musical mosaic, Georgian music has been made the subject of a number of studies due to its feature that allows polyphonic performance.



Photograph 1. Location of Machakheli Valley



Photograph 2. Wooden architecture in Machakheli (Balci, 2021: 11).

In this article, the polyphonic vocal music that has been traditionally maintained by the Muslim-Georgian community settled in Machakheli Valley in Borçka District of Artvin Province is analysed through the choir “Machakheli Seniors Ensemble”, members of which live in the region and has recently drawn significant attention with various projects.



Photograph 3. A photograph portraying the stage performance of Machakheli Seniors Ensemble (Ruhi, 2007:32-33)

The first section of the article contains general information on Georgian culture, history and music. The second section of the

article analyses the polyphonic structure of folk songs. It is considered that in Georgian polyphonic vocal music where is collective performance is maintained, employing terms that determine each member’s musical task in an ensemble during oral transmission is a means of ensuring practicality. In this context, local music terms employed are explained through exemplification. Considering the singing and vocal accompaniment styles, the vocal techniques of Krimanchuli ve Gamkhivani, their regions of practice and general characteristics are evaluated in a musical perspective. Machakheli Seniors Ensemble, which constitutes the subject of this study, In the third section of this study focusing on evaluations of the singing understanding of Machakheli Seniors Ensemble, which constitutes the subject of the study, contains a qualitative research. Through semi-structured interview technique, interviews with İberyä Özkan Melaşvili and Bayar Şahin who projected the recordings of the ensemble were conducted. It is attempted through these interviews to comprehend how ensemble’s music is connected with the traditions. Information on the purpose behind the forming of Machakheli Seniors Ensemble, content of their music and the profiles of the performers that have been in the ensemble from past to present was gathered. Therefore, it was attempted to comprehend how oral transmission, which is already a part of the tradition, was accomplished. It was questioned through the evaluations of the songs performed by the ensemble whether this understanding of polyphonic vocal singing is bound by certain rules or is an improvised way of performance that is transferred through the tradition.

In the fourth section of the article contains the musical analysis of the song Maqruli performed by Machakheli Seniors Ensemble. The album titled “Georgian Vocal Music from Turkey” was referenced and the song Maqruli was notated. In the analyses made on the notes, a descriptive method was followed and the Marili’s sound field, scale

features, melodic and harmonic structures were evaluated. Based on the musical terms and concepts that are traditionally used to describe the functions of sounds in the musical structure, descriptive evaluations were conducted on Maqruli. It is remarkable that the notes of this local performance style, which is a part of our country's music culture, have not been had not been recorded in writing. This study was prepared in order to try to understand the musical practices of the Machakheli Seniors Ensemble, to prevent the deep-rooted heritage it brought from the past to the present from being forgotten over time, and to constitute a resource for future studies.

### Problem Statement

The question "How is Maqruli - a song performed by Machakheli Seniors Ensemble who are settled and living in Machakheli Valley of Borçka in Artvin - structurally shaped in terms of its polyphonic structure within the mentality of Georgian vocal music?" constitutes the problem statement of this study.

### Sub-Problems

- For what purpose was Machakheli Seniors Ensemble formed?
- How is the singing style of Machakheli Seniors Ensemble is performed?
- In what ways is music shaped in the course of daily life in Machakheli Valley?

### Research Model

In this article, qualitative data collection methods such as observation, interview and document analysis were used. The data that had been compiled by field research since 2018 was organized and collected. As the document analysis, Maqruli was studied. The form structure of the song Maqruli which is included in the album "Georgian Vocal Music from Turkey" and sung by the Machakheli Elderly Ensemble, differs from the other songs performed in the album in terms of sengin-yürük rhythmic patterns, divisions

and sentence patterns. The notated Maqruli piece was studied within the tonal music system. The terms Modzakhili, Meore Khma and Bani, which determine the functions of individuals or groups in Georgian vocal music as well as the function of the voice in the musical structure, were detailed in Maqruli. Traditional terms in the work were evaluated in terms of the musical motif, sentence patterns and the interactions of the parties with each other.

### Findings

#### An Overview of Georgian Musical History

Religious music generally developed among Christian Georgian communities in accordance with Christian faith and religious traditions. There are limited resources about the history of Georgian music. Musicologist Peter Gold discussed the subject in his article titled "History of Georgian Music" as follows: Music, as in all communities, is a significant means of transferring culture to following generations in Georgian community. Georgian music is classified under two main divisions: religious and non-religious.

The physical evidence of ancient Georgian music has reached us not only thanks to several local sources, but also the monasteries established by Georgian monks in the land from Mount Athos in Greece to Mount Sinai in the holy land. The first and most famous hymn composers were Saint Gregory of Handzta (159-862), and Ioane Mabevari and Mihael Modrekeli, who lived in the tenth century. The works belonging to Modrekeli, one of these composers, are of great value and importance for contemporary studies on ancient Georgian music (Gold, 1996: 178).

In Medieval Times, it is observed that secular music was performed by song-maker bards called mgosani. It is thought that the mgosanis wrote poems on non-religious subjects and ensured the transfer of folk teachings to future generations through musical productions. Musicologist Peter

Gold’s article on the history of Georgian music contains the following information about the Mgosanis:

“Mgosanis’ main works were songs of love, but they also wrote songs for feasts and praising heroes and heroism.” (Gold, 1996: 180).

In 17th century, the mgosani tradition began to disappear and was replaced by folk poets called *ashiq*. With Iran’s capture of Iberia, which was known as the Georgian homeland at that time, the influence of eastern culture on Georgian society increased and changes were experienced in many subjects, especially the mgosani tradition.

The eastern tradition, including Iran, Armenia and Azerbaijan, also penetrated the urban environment during this period. This fact became more evident with the emergence of eastern bards known as *ashiq* in Georgia, Armenia, Azerbaijan and Dagestan. With the emergence of *ashiqs* in the 17th century, the Mgosani tradition disappeared without a tangible trace. Although it is possible to say that the *ashiqs* inherited some of the Mgosani characteristics, there are many differences between them. The basis of these differences is the fact that Mgosani art is linked to local sources, whereas the *Ashiq* tradition lacks it (Gold, 1996: 181).

It is also observed that the article on religious music only covers the productions of Christian Georgian communities. Unlike the general religious music of Muslim societies, they did not use their own local musical elements or instruments. The Muslim Georgian community living in our country, mainly in the Eastern Black Sea Region, made their own musical productions only on non-religious subjects.

When the music productions of the Muslim and Christian Georgian peoples are examined, it is seen that they have a common practice

in the field evaluated in the context of non-religious music. Religious belief and lifestyles shaped around this belief did not affect the traditional music making practices of both religious groups, and this commonality and similarity has been preserved in the historical process.

### **Polyphonic Vocal Perspective in Georgian Music**

When we take current music practices of today into consideration, the most striking feature of Georgian music is the polyphonic performance that continues its existence in traditional music. Polyphony means the polyphonic music in which two or more independent melodies are brought together within the framework of the rules of counterpoint and harmony (Aktüze, 2010, s. 471).

The ways polyphony in Georgia is diversified in many contexts. It is found in church hymns, religious and secular, and in several different types of folk songs. Basically, it can be classified under three different polyphonic structure forms. The first one is as follows:

It is the *Burdon Bani* form that proceeds in the direction determined by the bass party and is based on the bass party. In this type of polyphonies, the voices of the two parties at the top agree with the dialogue they have established with each other and sing the song according to the *Bani/Bass* form. The second type of polyphonic songs, also known as complex polyphony; It is the polyphony that consists of separate sounds, that is, three or more sounds together, in tune with each other. The third type is Contrast polyphonic songs. This type of songs which are high-level are common majorly in Western Georgia, Adjara and Guria. Here, the sounds are connected to each other in a horizontal and linear way (Denizci, 2010:120).

When we analyse Georgian music in the

context of performance practices, it is observed that it contains monophonic and polyphonic performances within its structure. Georgian musical culture may vary from a simple polyphonic structure with vocal lines to complex melismatic or contrapuntal forms (Kuzmich, 2010:199). When evaluated in terms of vocal music, a polyphonic understanding of vocals is dominant in music in general, and it differs in terms of attitude, style, rhythmic structure and timbre with 2, 3 or 4 voices according to the regions. In some regions, monophonic vocal performances are also encountered. Monophonic songs are usually sung accompanied by instruments. Though rarely, monophonic songs are performed in Eastern Georgia and Western Georgia.

In addition to vocal music, it is observed that instrumental performance is also applied polyphonically. Panduri and panduri family that are classified in stringed instruments family are used as the basic instruments of traditional music. When the development and performance characteristics of the panduri family are examined, it is seen that they are structured in different lengths and different sound fields in accordance with their polyphonic performance characteristics. When the application method of the tradition of playing together is evaluated, the polyphonic instrumental accompaniment to monophonic vocals and the polyphonic vocal accompaniment accompanying the polyphonic instrumental performance constitute the general performance character of Georgian music. Traditional Georgian music is rich in its historical development, regional styles and original polyphonic structures as well as being rich with the absolute dominance of vocal music and high aesthetic values (Meskhi, 2003: 449).

### Terms and Concepts Employed in Georgian Polyphonic Vocal Music

In addition to the musical terms and concepts existing in general music theory, various terms are traditionally employed

in Georgian folk music. Basic terms such as Modzakhili, Meore Khma, Bani, Tasi functionally describe the function of voice in Georgian language. These terms do not only determine the function of the voice in the musical structure, but also the functions of individuals or groups in Georgian vocal music.

#### Modzakhili

Modzakhili is the term used to describe the accompaniment melody that accompanies the main melody in Georgian music and is above the main melody/main melody as the sound field. It is also called Pirveli Khma (lead voice). Within the perspective of vocal polyphony, the main melody is assigned to the middle party. The accompanying voice continues over the main melody and the Modzakhili party is generally performed in parallel progression (Denizci, 2010).

#### Meore Khma

The term used to describe the main melody or the actual tune in music is called Meore Khma (second voice). It is located under the accompaniment melody (Modzakhili) in writing and hearing. Contrary to the general approach practised in world music, the main melody (Meore Khma) is not the highest pitched part in the polyphony. Due to the traditional polyphonic vocal understanding, there is another party (Modzakhili) that follows the main melody in parallel. In some works, Meore Khma is also shown in the top party in spelling (Denizci, 2010).

#### Bani

Bani, also called Mesame Khma (third voice), is defined in two different ways in Georgian music. The first of these is used to describe a particular form. The second meaning of bani is used to describe the lowest marching sound or sound groups (motif) accompanying the melody. Bani literally means "sound". In this article, the second meaning of Bani is used.

The polyphony in Georgian folk music is basically triphonic, but in some cases,

this sound is divided into two in the bass, making it four voices, and in some performances much more parties can be used. Of these three basic sounds, the upper one is called Modzakhili, the middle one is called Meore Khma, and the lower one is called Bani. The relationship of these sounds with each other constitutes the most basic element of Georgian polyphony. For instance, the fact that the basic melody sung in Georgian music remains constant and the second voice keeps the same melodic line parallel with quartet or quintet intervals indicates a

singing style in accordance with the Bani form described in the first type. This constitutes one of the characteristic features of Caucasian polyphonic music (Denizci, 2010:123-123).

Another term, Tashi, is a term used in Georgian vocal ensembles to describe the rhythmic accompaniment of band members by clapping while singing.

A song that is an example of Modzakhili, Meore Khma and Bani in polyphonic notation (Chokhanelidze, 2003: 26)

სისა, ტურა

3

sisa, tura

Andantino ♩ = 72  
coro

ნა - ნა - ნი დო ნა - ნა, სკუ - ა,  
na - na - ni do na - na, sku - a,

ნა - ნა - ში ჭი - რი - მა,  
na - na - ši ċi - ri - ma,

Notation 1. A song that is an example of Modzakhili, Meore Khma and Bani in polyphonic notation (Chokhanelidze, 2003: 26)

**Vocal Techniques Employed in Georgian Polyphonic Music**

There are two characteristic vocal techniques that can be considered effective in Georgian vocal polyphony. These are Krimanchuli and Gamkivani vocal techniques. Krimanchuli and Gamkivani vocal techniques, which are characteristically used in Georgian traditional vocal polyphony, are very common in the Guria region of Georgia. Krimanchuli and Gamkivani vocal techniques are usually performed by male vocal groups. These two techniques are; The style of singing and the style of speaking are separated from each other by a number of technical foundations.

**Krimanchuli vocal technique**

The Krimanchuli technique is the highest

pitched sound within the polyphonic vocal structure. This sound is carried from low to high, from high to low with head and chest voices. The person who sings determines the rhythmic course of the Krimanchuli vocal technique. The motifs repeating each other in the polyphonic vocal structure determine the main theme and from time to time the figurative sound of Krimanchuli is added to the polyphonic vocal structure. Krimanchuli is a voice that is noticeable at first hearing and is performed by a single person in polyphonic vocal performance. This vocal technique is the auxiliary voice for the polyphonic vocal part. The Krimanchuli vocal technique is performed by the highest male voices. It shows a continuous hopping and rhythmic sound feature during reading.

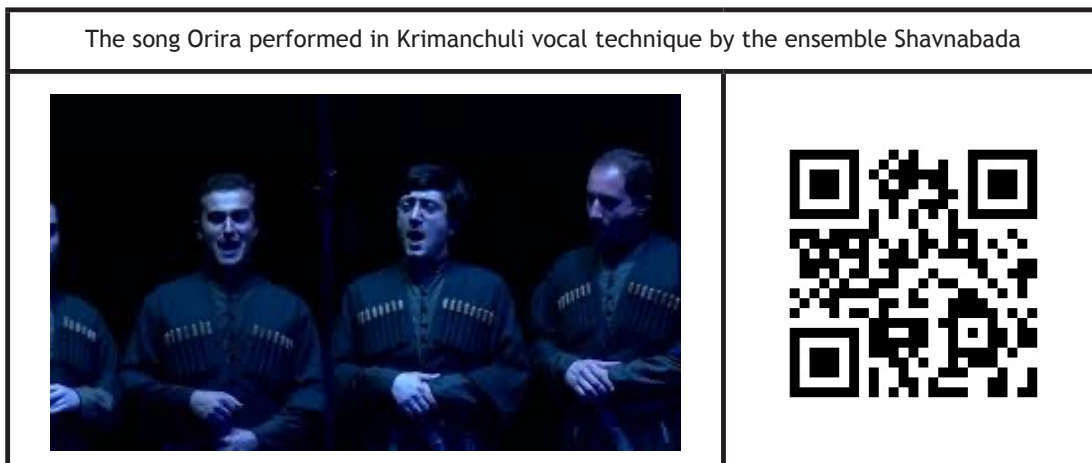


Figure 1. Video on Krimanchuli vocal technique (<https://youtu.be/OhDdXXEcYo0>)

Krimanchuli vocal technique is shown in polyphonic notation in the figure below:

The image displays three systems of musical notation for a polyphonic vocal piece. Each system consists of a vocal line and a bass line. The first system is labeled 'I Choir' and the second 'II Choir'. The notation uses a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The vocal lines feature complex rhythmic patterns and melodic lines, while the bass lines provide a harmonic foundation with sustained notes and some rhythmic accompaniment.

Notation 2. Krimanchuli vocal technique is shown in polyphonic notation (Tsurtssumia, jordania, 2010: 109)

### Gamkhivani vocal technique

Another technique similar to Krimanchuli is the Gamkhivani technique. Instead of the disjunct, undulant sound used in the Krimanchuli technique, the Gamkhivani vocal technique is a sound that has a melodic structure. Similar to Krimanchuli vocal technique, the Gamkhivani vocal technique is a voice that makes itself felt at first

hearing and is performed by a single person in polyphonic vocal performance. Gamkhivani vocal technique is mostly performed by male vocalists. The Gamkhivani vocal technique is said to be an older figurative sound than the Krimanchuli vocal technique. These two vocal techniques represent the most distinctive feature of Georgian music.

The song Naduri in Gamkhivani vocal technique that is collectively-performed while working



Figure 2. Video on Gamkhivani Vocal Technique (<https://youtu.be/a-9FK3rmzrw>)



### Works Songs in Georgian Polyphonic Vocal Music

Georgian music is an indispensable practice of daily life. The singing style is widely practiced in laments, festivities, feast songs and work songs. Work songs, which have the strongest connections to daily life and are sung to ensure social cohesion after coming together, are extremely important and still continue their effectiveness in rural areas. Harvesting, digging and hoeing are named as Naduri; carrying loads collectively as Elesä; and carrying a load alone as Urmuli.

Particularly in agricultural communities, this situation naturally arose as a product of collective work. These songs were sung and sometimes games were played not only during work but also while resting after work. These songs, which are sung according to the collaborative method, are still sung rhythmically or non-rhythmically, depending on the workload. This deep-rooted Georgian polyphonic tradition has been declared by UNESCO as a masterpiece of the oral and intangible heritage of humanity (Tsurtsümia, 2015: 41).

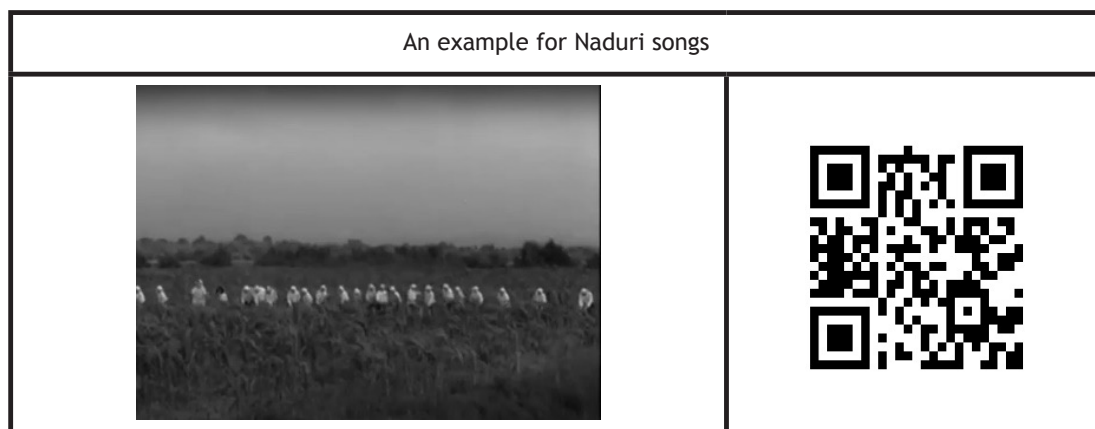


Figure 3. The video on Naduri song (<https://www.youtube.com/watch?v=a-9FK3rmznm&t=1s>)

### Geographical and Cultural Life in Machakheli Valley

Although Georgian people are existent in various regions of our country, they mainly reside in the Eastern Black Sea Region, in Borçka District of Artvin Province. Artvin is surrounded by Ardahan in the east, Erzurum in the south, Rize in the west, the Black Sea in the northwest, and the Republic of Georgia in the north. (Özbey, 2020: 928). Machakheli is the original name of the valley located in Borçka District of Artvin Province. Inhabitants of the entire valley consist of Georgians. When Georgians are evaluated in terms of historical process, as a part of ancient Anatolian culture, they have acquired an original and important place in the field of music, as in other areas of culture. Music culture dominated by Georgian polyphonic performance practices in the Machakheli valley has been a remarkable part of our

country's cultural richness and depth.



Photograph 4. View of Karçal Mountains from Kayalar Village in Machakheli Valley (Ruhi, 2007: 3)



**Photograph 5.** Image showing the hanging process of corns to dry after separating husks (Dursun, 2008: 4)

Machakheli is a valley bearing its original name “Machakheli” and contemporary name “Camili” in in Borçka District of Artvin Province in Turkey. With the referendum held in 1921, Upper Machakheli (twelve villages) were left to Georgia, and Lower Machakheli (six villages) were left to Turkey. Historically and geographically, Machakheli valley is the general name of a long valley that spreads from Turkey to the borders of the Autonomous Republic of Adjara affiliated to the neighbouring country Georgia.<sup>1</sup> Machakheli Located within the borders of Turkey, Machakheli Valley consists of Camili (Hertvis), Düzenli (Zedavake/Zedvake), Efeler (Eprati), Kayalar (Kvaebistav/Kvabitav), Maral (Mindiyeti) and Uğur (Akriya) villages. As for the literal meaning of the valley’s name in the colloquial language, macha means wrist and kheli means hand, and Machakheli is resembled to a hand. Including the number of fingers and wrist part of the hand, it took its place in the folk language as six villages. Rifles made in the valley at the time were also called Machakheli. Machakheli Valley has been declared the only biosphere reserve area in Turkey and is under protection by UNESCO. Biosphere reserves are areas with terrestrial and/or coastal ecosystems of international importance and included in UNESCO’s Man and Biosphere Program (MaB=Man and Biosphere). Biosphere reserves are a

fundamental approach to the sustainable resolution of conflicts between biodiversity conservation, economic development and the continuity of cultural values. (Albayrak, 2010: 11).

The valley is mostly rainy and humid in all seasons. More severe weather conditions are encountered in winters. People of the valley are a closed society due to geographical conditions. Sharing and helping each other among the people living in the Machakheli valley is obligatory. Today, the Machakheli valley people go to city centres for the winter and return to the villages for the summer.



**Photograph 6.** People of Machakheli heading for the plateau (Sahancı, 2007: 11)

### **Music in Daily Life in Machakheli Valley**

People have used music as a tool in their daily life either during collective work, for entertainment or for the purpose of transferring social knowledge to the next generation. This powerful tool that is utilised combined with the aesthetic preferences of the society and turned into original works. When we look at the productions that the Georgian society has brought to our country’s music culture, it is seen that a unique performance practice has emerged with the effect of lifestyles and other cultural elements. Polyphonic elements, which can be seen as a distinguishing feature, have traditionally been kept alive and have reached the present day through passing from generation to generation.

<sup>1</sup> <http://www.Machakheli.org.tr/yoremizi-taniyalim/Machakhelii-kesfedelim/>



Ali Kahiya nin arkadaşları, Ali Kahiya, Hasan Bursal

**Photograph 7.** Image showing that hand harmonica was played in Machakheli Valley (Dursun, 2007: 6).

The biggest gain of the people in the valley is that they have been able to preserve the collective work tradition very well. Machakheli people have included songs in most areas of their daily life. These songs have been transferred from generation to generation as traditional polyphonic vocal music in weddings, work, funerals and table culture. The mise-en-scene in work songs is as follows: The person who creates the work takes the lead of the community and calls out to the community with some shouts in order to cheer up the people who carry the burden and give them strength. This process continues until the end of the work with shouts like ‘Helesa, hey’. At the end of the work, songs are sung and games are played as if they don’t care about being tired. Bayar Şahin made the following statement about the collective work tradition practiced in Machakheli:

Collective work is a well-rooted tradition. Women and men conduct different collective works. Songs are

sung to make the work easier and the time flow well. Separating husks from corns is a different type of collective work. They sing specific songs for this. Different songs are sung while hoeing the earth. In weddings, different songs are sung until the bride goes to her house. These songs have rules although they are not recorded. They have been transferred from generation to generation with the master-apprentice relationship in tradition. (Şahin, 2021: 4).

Traditional polyphonic vocal music is a legacy for Machakheli from their ancestors. These songs have been transferred to the present day for many years without deterioration.



**Photograph 8.** Front cover image of the album “Georgian Vocal Music from Turkey” voiced by Machakheli Seniors Ensemble

### **Machakheli Seniors Ensemble**

Performing the traditional polyphonic vocal performance, Machakheli Seniors Ensemble consists of twelve people. The ensemble, where the average age is seventy, includes

Ahmet Kös (Gundaridze), Mevlüt Ertürk (Kavtaradze), Kazım Balcı (Çinçaredze), Mahmut Nas (Giviadze), Mevlüt Anadol (Vatsadze), Cemal Karadeniz (Vatsadze), İsmail Ertürk (Kavtaradze), Muhammet Balcı (Çinçaradze), Hamdi Ertürk (Kavtaradze), Muhittin Gökdemir (Cordenidze), Osman Altun (Topalidze) and Medeni Altun (Topalidze). The words specified in brackets are their Georgian surnames used before the Turkish Surname Law.

Iberia Özkan Melaşvili and Bayar Şahin brought together the Seniors of Machakheli who continued the tradition of singing polyphonically in the villages; and the songs that were almost forgotten were recorded. The band’s album was released in 2002 under the name “Machakheli: Georgian Vocal Music from Turkey”. Majority of the traditional songs they sing are in Georgian.

### **The Singing Perspective of Machakheli Seniors Ensemble**

With an average age of seventy, the ensemble sings polyphonic songs without having any musical equipment and dances with special figures that are native to Machakheli. Machakheli songs are often sung in two voices, and over time it is thought that the third voice has been forgotten. In the main melodies of the songs, similar motif patterns are repeated, while in the Bani party, the song is performed with different motif patterns, accompanied by opposite accompaniment to the main tune, and applause and dances are added to this performance. Visual materials (costumes, chairs, rugs, local tables) presented to the audience on stage at concert events integrate their daily life styles with the songs they sing. Iberya Özkan Melaşvili, the music director of Machakheli Seniors Ensemble, conveyed his views on the subject as follows:

They sing the songs that their ears are accustomed to and that they learned from their grandfathers in a traditional style with a polyphonic vocal understanding. The bani party

references the soloist who sings the main melody and accompanies the soloist in a way that does not disturb the hearing. The songs performed by the Machakheli Seniors Ensemble were mostly sung in two voices. We find traces of the third voice, albeit partially, in Machakheli songs. I think that this third voice has been forgotten over time.

Hamdi Ertürk from Machakheli Seniors Ensemble gave the following information about their singing perspective: “In our songs, one person starts singing the main melody of the song, another person accompanies it with a second melody called “bani”. We, men, sing these anonymous songs without instruments.” (Karabaşa, 2017: 26).

When evaluated in the context of instrumental and vocal performance practices, we come across different structures. The polyphonic elements in instrumental music, which originate from the way the instruments are performed, can be considered as an extension of the music making style and aesthetic tendencies of the people.

It is possible to talk about a polyphonic accompaniment form, which can be consciously and preferably changed, in some instruments accompanying monophonic instruments or vocal works, as well as the practice of performing, which stems from the tuning systems and playing styles of the instruments. Panduri, which can be considered as the basic instrument of Georgian music, can be shown as an example in this respect. Accompanying monophonic or polyphonic vocal music, panduri has an accompaniment playing style woven with chords. In addition to instrumental music, it is possible to observe the same performance practice in vocal music. The tradition of maintaining the music practising methods (meşk) and singing habits of people who come together for various reasons in the social field, as in Machakheli Seniors Ensemble, with a polyphonic vocal understanding makes

it important for the musical culture of the geography it belongs to. This performance approach, which should be considered as a part of Black Sea music, can be shown as an example of the traditional performance understanding of vocal music. Georgian music culture, which is one of the settled ancient cultures of the Eastern Black Sea Region, has taken its place as an important part of our country's mosaic and richness due to its vocal perspective.

Machakheli Seniors Ensemble, who practise the tradition that they represent in every aspect of life and have passed this cultural legacy to following generations, has been registered as a "living human treasure" by UNESCO. (Küçük, 2017: 25).

### **Musical Analysis of the Song Maqruli Performed by Machakheli Seniors Ensemble**

In this section where the musical analysis of the song Maqruli performed by the Machakheli Seniors Ensemble will be given; the subject of the Maqruli song, the theme of the notated piece, the structure of the form, the Modzakhili, Meore Khma, Bani, Tashi parties and the sound fields of the parties will be analysed. Georgian, Turkish and English lyrics of the song and the syllabic meters will also be included.

### **The Subject of Maqruli**

Maqruli song is that is sung along the way while the bride is being taken from the girl's house to the groom's house. Along the way, two groups are formed. One group is at the front of the wedding procession and the other group is at the back of the wedding procession; and the two groups are at a distance where they can hear each other. The group in front begins to sing the song. After singing a stanza or two, the second group behind the wedding procession takes over the song. This is how the Maqruli song continues along the way. Where the procession pauses, it is sung rhythmically.

### **The Theme of Maqruli**

In the song Maqruli, which consists of two different parts and cyclic repetitions of sentences, there are polyphonic elements supporting the words. As seen in the full transcription of the work, the essential element is the oral transmission in polyphonic harmony<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Full transcription of the song Maqruli is included in the Appendix section.

### MAKRULI

The image displays the musical notation for the Georgian folk song "Maqruli". It is presented in three systems, each with three staves. The top staff is for the vocal line, labeled "Meore Khma", and is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The middle staff is for the "Bani" instrument, written in a bass clef with the same key signature and time signature. The bottom staff is for the "Taşi" instrument, shown as a series of vertical lines representing a drum pattern. The first system is marked with a measure rest and the letter "A". The second system begins at measure 5 and ends with a double bar line. The third system begins at measure 9 and is marked with the letter "B". The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Notation 3. The example showing the theme of Maqruli. Full notation of the song Maqruli is included in the Annexes section.

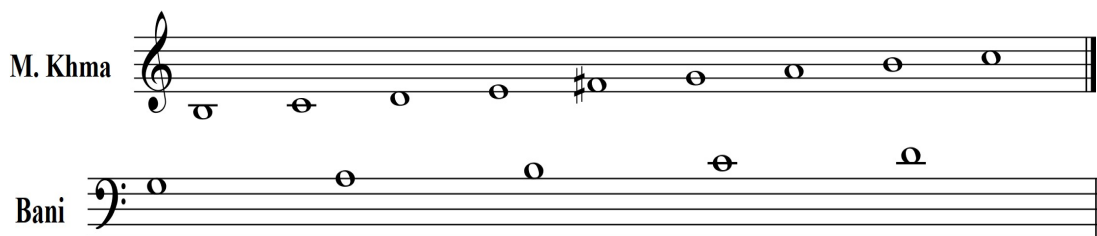
### Form Structure of Maqruli

In Maqruli, the melodic structure is similar to the major mode in the tonal system. The song consists of two parts. In both sections, musical sentences are expanded with motif repetitions that are similar to each other. The form of work is A (intro+a+b), B (c).

Moreover, a cyclical structure is formed. The song is performed in 4/4.

### Sound Fields of parties in Maqruli and Analysis of Modzakhili, Meore Khma and Bani, Tashi parties

Sound fields of Meore Khma and Bani parties of Maqruli are shown below:



Notation 4. Sound fields of Meore Khma and Bani parties shown on staff

**Modzakhili:** In Georgian vocal music tradition, vocal polyphony is performed as three or four voices. However, as per the analysed songs and the performance style of the group that sang the works, Maqruli was voiced in two voices. Modzakhili, which is applied as a parallel march on the main melody, is not included in this work. It is possible that the Machakheli Seniors Ensemble, who live in Turkey and continue this tradition in our country, has structured this tradition according to the general music perception of the region they live in.

**Tashi:** The clapping accompaniment made as the Tashi party is performed by the group singing the Bani party. When the singer who recites Meore Khma, switches to solo performance, he leaves his Tashi accompaniment to the rest of the group and performs the main melody.

**Meore Khma:** It is performed as a personalized interpretation of a similar musical motif with different lyrics. The singers change during the performance in the Meore Khma party. The second part of the song has a faster tempo than the rhythm of the first part.

### Lyrics of Maqruli in Georgian; Turkish and English translations and syllabic meters

The lyrics of Maqruli are mostly composed of chanting as seen in the table. The sentences specified in parentheses in the Turkish lyrics section are the chanting parts of the song. The chanting parts of the song are sung in free verse. On the other hand, in verses with semantic integrity, seven-syllable, sometimes eight and nine-syllable lines are seen. Maqruli is sung in quatrains.

**Bani:** In the song, it is performed under the main melody (Meore Khma) as a continuous repetition of a certain motif as an accompaniment. Lyrics are made up of chanting. Although the soloist who sings the main tune changes periodically, the Bani party is performed collectively by the rest of the group. In the second part, Meore Khma and Bani party are performed at intervals of five. The group that sings the Bani party also sings the Tashi party by clapping.

Georgian lyrics of Maqruli and the Turkish and English translations are as follows:

Table 1. Georgian lyrics of Maqruli and the Turkish and English translations

Georgian	Turkish	English
Mival mara armak para Haralo hailalo ralo hari lahoy Hahara rilalalo hay Hay rero hay hey da hoy	Gidiyorum ama param yok (Haralo hailalo ralo hari lahoy) (Hahara rilalalo hay hay) (Hay rero hay hey da hoy)	I’m going but I’m broke (Haralo hailalo ralo hari lahoy) (Hahara rilalalo hay hay) (Hay rero hay hey da hoy)
Geyare gamoyare vo Kvekana şamoyare Vodela Heriro hoyda orero deliyada vo Mival mara armak para	Gelip geçende Dünya’yı gezende (Heriro hoyda orero deliyada vo) Gidiyorum ama param yok	In a journey Walking the earth (Heriro hoyda orero deliyada vo) I’m going but I’m broke
Oy dela dilvov dela Hoy hori hoy Hori ho rori lala hoy Hoy rera hoy	(Oy dela dilvov dela ) (Hoy hori hoy) (Hori ho rori lala hoy) (Hoy hoy hoy rera hoy)	(Oy dela dilvov dela ) (Hoy hori hoy) (Hori ho rori lala hoy) (Hoy hoy hoy rera hoy)
Dere gidiyor dere vo Kumlari sere sere vodela Horiro hoyda arero heri harale Hoy rero hoy ho	Dere gidiyor dere vo Kumlari sere sere vodela (Horiro hoyda arero heri harale) (Hoy rero hoy ho)	Oh, the river is flowing Leaving its sand behind (Horiro hoyda arero heri harale) (Hoy rero hoy ho)
Dedopali koşeşi Cazi lamba koşeşida Hoy riro hoy ho ri hori lalalo Ho ho ho rero hay he he hay	Gelin köşede Diğer köşede lamba (Hoy riro hoy ho ri hori lalalo) (Ho ho ho rero hay he he hay)	In one corner is the bride In the other one is the lamp (Hoy riro hoy ho ri hori lalalo) (Ho ho ho rero hay he he hay)
He rora ra haba deliya Karşıde ne durursun dela Ho rivo hoy ho rera deli odale Ha ha rela ho deliya hoy	(He rora ra haba deliya) Karşıde ne durursun dela (Ho rivo hoy ho rera deli odale) (Ha rela ho deliya hoy)	(He rora rah aba deliya) Why do you stand over there? (Ho rivo hoy ho rera deli odale) (Ha rela ho deliya hoy)
Dedopali mokava Şaçukeli rakava dela Ho riro hoy Tiliyani tkha kavan	Gelin getiriyorlar Hediyelek neleri var (Ho riro hoy) Bitli keçileri var	Here they bring the bride. What gifts do they have? (He rora ra haba deliya) They have goats with lice
Hoy ho rera hoy Deliya oy Khe putkaras telaşi vo Ar şamatsra belaşi vo dela	(Hoy ho rera hoy) (Deliya oy) Yaban arası kovukta Başımı sokma belaya	(Hoy ho rera hoy) (Deliya oy) Bumblebees in tree hollow Do not get me in trouble
Hoy ri vo hoyda horera deliyalalo Ho hoy ralo hoy hore Midis modis maşına Şeni guli didi patinayda	(Hoy ri vo hoyda horera deliyalalo) (Ho hoy ralo hoy hore) Gider gelir makine Sensin kocaman yürekli	(Hoy ri vo hoyda horera deliyalalo) (Ho hoy ralo hoy hore) The vehicle goes and comes So big-hearted are you
Hori oho rilalalo Ho horera he hay Midis modis maşına vo Magre ram şagaşına Vodela	(Hori oho rilalalo) (Ho horera he hay) Gider gelir makine Neden korktun bu kadar	Hori oho oho rilalalo Ho ho horera he hay The vehicle goes and comes Why are you so scared
Hori vo hoyda ho Ho rero deliya lale Ho ho re ra Ho ho hey ho	(Hori vo hoyda ho ) (Ho rero deliya lale) (Ho ho re ra) (Ho ho hey ho)	(Hori vo hoyda ho ) (Ho rero deliya lale) (Ho ho re ra) (Ho ho hey ho)
Ar şegeşinan biçebo Kvekanaşi ari çveni Simğera Ha riro hoy ha ri Ha ro rilalalo hoy	Korkmayın delikanlılar Bizim şarkımız her yerde (Ha riro hoy ha ri) (Ha ro rilalalo hoy)	Fear not, lads Our song is everywhere (Ha riro hoy ha ri) (Ha ro rilalalo hoy)



Oy deli vo delila Ari vo ra Erti ori mesameda Hoy hoy ro re	(Oy deli vo delila) (Ari vo ra) Bir iki ve üçüncü (Hoy hoy ro re)	(Oy deli vo delila) (Ari vo ra) First, second and third (Hoy hoy ro re)
Şenats isame Kazımav Hoy hoy hodela Deli vodeli Vodela Ha hoy ho hey	Sen de oyna Kazım (Hoy hoy hodela) (Deli vodeli Vodela) (Ha hoy ho hey)	You dance, too, Kazım (Hoy hoy hodela) (Deli vodeli Vodela) (Ha hoy ho hey)
Ho vo rera ho rera Hay ha ho Rera ha ra hay hay ho Ha vo rera hay hay ho	(Ho vo rera ho rera) (Hay ha ho) (Rera ha ra hay hay ho) (Ha vo rera hay hay ho)	(Ho vo rera ho rera) (Hay ha ho) (Rera ha ra hay hay ho) (Ha vo rera hay hay ho)
Ho delivo rera hoho Re vo rera ha va rera Ha hay rera rira ha ra Hey hey ha ha	(Ho delivo rera hoho) (Re vo rera ha va rera) (Ha hay rera rira ha ra) (Hey hey ha ha)	(Ho delivo rera hoho) (Re vo rera ha va rera) (Ha hay rera rira ha ra) (Hey hey ha ha)
Erti tskheni sami kvitsi Hoy da vodeliya Amis metays aġar vitsit Hay hay ho	Bir at üç tay (Hoy da vodeliya) Bundan fazla bilmiyoruz (Hay hay ho)	One horse three foals (Hoy da vodeliya) That's all we know (Hay hay ho)



Figure 4. Video on Maqruli audio recording (<https://youtu.be/qJ0Lq4rpUp8>)

### Conclusion

Machakheli Valley, to which the Machakheli songs constituting the subject of this research belong, is an area that culturally covers the lands of Turkey and Georgia. It has been seen that Machakheli songs are generally about social activities related to all areas of life such as work, entertainment, dinner table and funerals. The oldest known representatives of Georgian polyphonic vocal music ensembles; It is the Machakheli Elderly Community, consisting of villagers residing in Turkey. It is seen that the oldest known traditional polyphonic works belonging to the Machakheli region were performed

by the Machakheli Seniors Ensemble and these songs were not recorded except for the sound recordings made in 2002. It has been concluded that the works performed by the ensemble are transmitted through intergenerational transmission, and they are performed polyphonically, based on the past teaching and hearing habits, without relying on an instructed harmonic rule.

Notated on Sibelius music notation software through dictation, Maqruli contains musical sentences composed of two different parts in different tempos. It is understood that there are long musical sentences in the first

part, and a musical structure consisting of repetitions of short musical sentences in the second part. In Maqruli, which is sung in two voices, the lyrics are mostly composed of chanting. A free syllable is dominant in the song. Considering Maqruli, polyphonic elements that feed the lyrics for the purpose of practising are seen. When the lyrics of the song are examined, it is noteworthy that there is no unity of meaning due to the forgetting of the words between the verses of a stanza. The most basic element in Maqruli is oral transmission in polyphonic harmony. In vocal polyphony, it is observed that the song is formed by adding the accompaniment parties arranged in a similar structure to the cyclical musical phrases.

As a result of the data obtained from the field studies I have done and the interviews that I have conducted with the subject experts since 2013 as a native of Artvin - particularly Machakheli - who is committed to her cultural values, the polyphony practised in the songs of Machakheli Seniors Ensemble has been revealed to be heard from the past without being bound by certain rules. It was concluded that it was carried out in line with the habits and performance practices transferred from the previous generation.

### **Acknowledgment**

We thanks to the members of the Machakheli Seniors Ensemble who conveyed the polyphonic singing tradition and the cultural heritage to us; Bayar Şahin, who guided the field studies in the region and ensured the flow of information about the field, and Iberyä Özkan.

## References

- Aktüze, İ. (2010). Understanding Music Encyclopaedic Music Dictionary. İstanbul: Pan Publishing.
- Albayrak Ferruh F. (2010). Effects of Protected Areas on Ecotourism Development: Case Study in Camili Biosphere Reserve (Master's Thesis). Retrieved from: <https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/591524>
- Altın, Erol. (2001). 2nd Machakheli Honey Festival. Çveneburi, 42, 17.
- Balcı, S. (2021). On preservation and improvement of rural architecture in Machakheli. Machakheli, 25, 8-11.
- Beyaz Özbey, İlknur (2020). "Identity, Space and Everyday Life in Georgians: The Case of Artvin". Uludağ University - Faculty of Science and Letters Social Sciences Magazine, Volume: 21, Issue: 39, s. 928. DOI: 10.21550/sosbilder.681445
- Chokhnelidze, Evsevi. (2003). Georgian Folk Music. Tbilisi: Georgia Matsne Publishing.
- Denizci, Özge Ç. (2010). Georgians. İstanbul: Chiviyazıları Publishing.
- Dursun, D. (2007). Do we really consider the traditions of Machakheli that are changing in all aspects? Machakheli, 8, 5-7.
- Dursun, D. (2008). Snow and winter variations on Machakheli. Machakheli, 9, 3-5.
- Erdal, G. The Representative of Georgian Music in Gölcük "Celal Kılıç". In International Marmara Social Sciences Congress (Autumn 2021) (p. 426).
- Gold, Peter. (1996). Towards folklore. Georgian Music History. (Mine Koçak, Çev) İstanbul: Boğaziçi University Folklore Club.
- Kuzmich, A. (2010). Funeral Chants from the Georgian Caucasus. Producer: Hugo Zemp; Director: Hugo Zemp. MUSICultures, 37. Retrieved from <https://journals.lib.unb.ca/index.php/MC/article/view/20240>
- Küçük, Erdal. (2017). Machakheli Seniors Ensemble Awarded. Machakheli, 22, 25-26.
- Maçahela. (2002). Türkiye'den Vokal Gürcü Müziği [CD]. İstanbul: Bayşah Müzik.
- Meski, T. (2003). On Georgian Traditional Music in the Soviet Period. In The First International Symposium on Traditional Polyphony (pp. 499-507).
- Mzetamze. (1996). Traditional Song of Georgian Women [CD]. Tbilisi: Face Music.
- Öner, K. (Producer), Şener, M. (Director). (2002). Maçahel [Film]. Turkey: Akademi Production.
- Özkan, İberya. (2017). Machakheli Seniors Ensemble, Machakheli, 22. 20-21.
- Ruhi, K. (2007). 8. Machakheli Caucassian Bees and Honey Festival Held. Machakheli, 8, 32-34.
- Ruhi, K. (2007). O mahiler ki. Machakheli, 7, 3-4.
- Rustavi. (1994). Georgian Folk Songs [CD]. Tbilisi: Sony.
- Rustavi. (2000). Georgian State Academic Ensemble [CD]. Tbilisi: Georgia Records.
- Sahancı, M. (2007). Perceptions and periods. Machakheli, 7, 10-11.
- Şahin, Damla. 2021. Interview with Bayar Şahin [on the phone], İstanbul. October 4th.
- Tsurtsumia, R. Georgian Polyphony, Musical Identity and Nationalism, Musicology and Cultural Science, 2(12), 41-45.
- Tsurtsumia, Rusudan ve Joseph Jordania. (ed.). (2010). Echoes from Georgia. New York: Nova Music.

## **Biographies of Authors**

**Damla ŞAHİN**; born in 1992 in Istanbul. She began her musical education at an early age with his father Bayar Şahin. She appeared in a number of TV and radio shows including TRT and Georgian State Television. She contributed to musical albums with her solo and vocal performances. In 2013, she enrolled at the Turkish Music State Conservatory of Istanbul Technical University and received her bachelor’s degree in music theory. In 2017, she started the band “SAMIDA” with her sisters. Her first single was released in 2017; and their first album titled “Alaca” in 2019 by Kalan Müzik. Damla Şahin contributes to Samida with her vocal and salamuri performances. In 2020, the song “Köprüden Geçemedim” by Samida was awarded the Song of the Year in Caucasus Music Awards Phoenix organized in Georgian. Şahin is currently studying at Music and Performance Arts Master’s Programme at Yıldız Technical University.

Assoc. Prof. **Sernaz DEMİREL TEMEL**; she graduated from YTU Modern Dance Program in 2003. She continued her work in the Cemal Reşit Rey Dance Company founded by Geyvan McMillen between 2003 and 2005, and in the Istanbul Dance Theater Company between 2005-2012 under the direction of Geyvan McMillen. Together with Tan Temel she was granted with the “International Chicago Dance Festival Best Choreography Award” in 2007. In 2012 her choreography for Dostlar Theater Company’s play “Ben Bertolt Brecht”, was awarded as the “Best Theater Award of the Year” by the Theater Critics Association. Her choreography for “Supernova” by DOT Theatre was awarded with the “Special Selection Committee Award” at the 17th Sadri Alışık Cinema and Theater Actor Awards and the “Best Production” awards at the 16th Yapı Kredi Afife Awards. She has completed her Master of Fine Arts in Case Western Reserve University Theater and Dance Department in 2009 and Master of Fine Arts in YTU Art and Design Faculty in 2014. She currently continues to work as a choreographer, dancer and instructor in the TORK Dance Company, which she is the co-founder of. She has been continuing with her academic studies at YTU Art and Design Faculty Music and Performing Arts Department since 2004. She has been awarded the title of Associate Professor in 2018. Personal web site: <https://avesis.yildiz.edu.tr/sernazd> E-mail: [sernazd@yildiz.edu.tr](mailto:sernazd@yildiz.edu.tr)

**Appendix**

Appendix 1. Notation of Maqruli included in the album “Georgian Vocal Music from Turkey” by Machakheli Seniors Ensemble

**MAKRULİ**

♩=70

Meore Khma

Bani

Taşi

♩=70

hoy - da - vo

3

ho - ho - ri - o ho - r - o - ho - ho

ho - ho - - ho - - hoy - ho

5

ho - ri - ho - ro - ho Mi - val ma - ra ar - mak pa - ra - o

he - he - ho

An analysis of the polyphonic Georgian folk song "Maqruli" performed by Machakheli Seniors'...

7

ha - ra - lo - ha - ri - lo - ha - ra - lo  
he - he - ya - ha - he ha - - ha - - he

9

ha - ri - la - hay ha - ha - ra - ri - la - la - lo  
ha - - hay - da ho - - he - he - hey

11

hoy - hoy - - hoy - re - ro - hoy  
ho - - ho - - ho - - - hoy - ho

13

hey da - hoy Ge - ya - re - ga - me - ya - re - vo  
he - he - hey - ho

15

Kve - ka - na - şa - me - ya - re - vo - de - la

he - he - ya - ha - he ho - - ho - - hey

17

he - ri - ro - hoy - da o - re - ro - de - li - yo - da - vo

ha - - hay - da ho - ho - he - he - hey

19

ho

ho - - ho hoy - ho - he - he

21

ho Mi - val ma - ra ar - mak pa - ra

ho

An analysis of the polyphonic Georgian folk song "Maqruli" performed by Machakheli Seniors'...

23

oy - de - lo - dil - vov - de - la

he - he - ya - ha - he ha - ha - hey

25

hoy - ri - ro - hoy ho - ri - ho - ro - ri - la - la - lo

ha - hay - da ho - ho - he - he - hey

27

hoy - hoy hoy - re - ro - hoy

hoy - hoy hoy - - - hoy - ho

29

de - li - ya - oy De - re - gi - di - yor - de - re - vo

he - hey - ho



31

kum - lar - ri - se - re - se - re - vo - de - la

he - he - ya - ha - he ha - - ha - - hey

33

ho - ri - ra - hoy - da a - re - ro - he - ri - ha - ra - le

ha - - hay - da ho - ho - he - he - hey

35

ho hoy - re - ro - hoy

ho - - hoy ho - - - hoy - ho

37

ho De - do - pa - li ko - şe - ši

he - hey - ho

An analysis of the polyphonic Georgian folk song "Maqruli" performed by Machakheli Seniors'...

39

ca - zi lam - ba ko - še - ši da

hey - he - ya - ha - hey ha - - ha - hey

41

hoy - ri - ro - hoy ho - ri - ho - ri - la - la - lo

hay - - hay - da ho - ho - he - he - hey

43

ho - - ho ho - re - ro - hoy

ho - - ho ho - - - hoy - ho

45

he - he - hoy he - ro re - ra - a - ba - de - li - ya

he - he - hoy

47

Kar - şı - de - ne - du - rur - sun - a - de - la

hey - he - ya - ha - he ha - - ha - - he

49

ho - ri - vo - hoy ho - re - ra - de - li - o - da - le

ha - - hay - da ho - ho - he - he - hey

51

ha - ha - re - la ho - - de - li - ya - la

ha - ha hay - ho - he - he

53

hoy De - do - pa - li mo - ka - va

hoy

An analysis of the polyphonic Georgian folk song "Maqruli" performed by Machakheli Seniors'...

55

Sa - çuk - re - li ra - ka - va - de - la

hey - he - ya - ha - hey ha - - ha - hey

57

ho - ri - ro - hoy ti - li - ya - ni tkha - ka - van

ha - - hay - da ho - ho - he - he - hey

59

hoy - hoy ho - re - ro - hoy

hoy - hoy ho - - - hoy - ho

61

de - li - ya - hoy khe - put - ka - ras - te - la - ši - vo

he - he - hoy

63

ar - şa - mats - ra be - la - şı - vo - de - la

he - he - ya - ha - hey ha - - ha - - hey

65

ho - ri - vo - hoy - da ha - re - ra - de - li - ya - la - lo

ha - - hay - da ho - ho - he - he - hey

67

ho - hoy - ra - lo ha - y - ho - re

ho - ho ho - ho - he - hey

69

ho mi - dis - mo - dis - ma - şı - na

ho

An analysis of the polyphonic Georgian folk song “Maqruli” performed by Machakheli Seniors’...

71

şe - ni gu - li di - di pa - ti - nay - da

he - he - ya - ha - he ha - - ha - - hey

73

ho - ri - o - ho o - ho - ri - ha - la - lo

ho - - hoy - da ha - ha - he - he - hey

75

ho - ho ho - re - ro - he

ho - ho ho - hoy - he - hey

77

hoy Mi - dis mo - dis ma - şı - na - vo

hoy

79

Mag - re ram şa - ga - şı - na - vo - de - la

hey - he - ya - ha - hey ha - - ha - - hey

81

hoy - ri - vo - hoy - da ho - re - ro - de - li - ya - la - le

ha - - hay - da ho - ho - he - he - hey

83

ho - ho - re - ro ho - ho - hey

ho - ho ho - hoy - he - hey

85

ho Ar şe - ge - şı - non bi - çe - bo

ho

An analysis of the polyphonic Georgian folk song “Maqruli” performed by Machakheli Seniors’...

87

Kve - ka - na - ši a - ri - çve - ni sim-ğe - ra

he - he - ya - ha - ho ha - ha - he

89

ha - ri - ro - hay ho - ri - ho - ro - ri - la - la - lo

ha - - hay - da ho - - lo - he - he - hey

91

♩=95

hoy

hoy hey - he - ya - ha - - ha

♩=95

93

oy - de - li - vo - de - la

hey - hey - ha hey - he - ya - ha - ha



95

a - ri - vo - ra er - ti o - ri me - sa - me - da

hey - hey - ha hey - he - ya - hay - da

97

hay - hay - ho - re Şe - nats i - sa - me Ka - zi - mav

hey - hey - hay hey - he - ya - ha - ha

99

hay - hay - ho - de - la de - li - vo - de - li - vov - de - lav

hey - he - ha hey - he - ya - ha - ha

101

ha - hay - ho - hoy ho - vo - re - ra - ho - re - ra

hey - hey - ha he - he - ya - ha - ha

An analysis of the polyphonic Georgian folk song "Maqruli" performed by Machakheli Seniors'...

103

hay - ha - ho re - ra - ho - ra  
hey - he - ha hey - he - ya - ha - ha

Detailed description: This system contains measures 103 and 104. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The lyrics are written below the staves. Measure 103 shows the vocal line starting with 'hay - ha - ho' and the bass line with 'hey - he - ha'. Measure 104 continues with 're - ra - ho - ra' in the vocal line and 'hey - he - ya - ha - ha' in the bass line. A piano accompaniment line is shown at the bottom of the system.

105

hay - hay - ho ha - vo - re - ra  
hey - hey - ha hey - he - ya - ha - ha

Detailed description: This system contains measures 105 and 106. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The lyrics are written below the staves. Measure 105 shows the vocal line starting with 'hay - hay - ho' and the bass line with 'hey - hey - ha'. Measure 106 continues with 'ha - vo - re - ra' in the vocal line and 'hey - he - ya - ha - ha' in the bass line. A piano accompaniment line is shown at the bottom of the system.

107

hay - hay - ho  
hey - hey - ha hey - he - ya - ha - ha

Detailed description: This system contains measures 107 and 108. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The lyrics are written below the staves. Measure 107 shows the vocal line starting with 'hay - hay - ho' and the bass line with 'hey - hey - ha'. Measure 108 continues with 'hey - he - ya - ha - ha' in the bass line. The vocal line in measure 108 is empty. A piano accompaniment line is shown at the bottom of the system.

109

ho - de - li - vo - re - - ra  
hey - hey - ha hey - he - ya - ha - - ha

Detailed description: This system contains measures 109 and 110. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The lyrics are written below the staves. Measure 109 shows the vocal line starting with 'ho - de - li - vo - re - - ra' and the bass line with 'hey - hey - ha'. Measure 110 continues with 'hey - he - ya - ha - - ha' in the bass line. The vocal line in measure 110 is empty. A piano accompaniment line is shown at the bottom of the system.

111

ho - ho re - vo - re - ra - ha - vo - re - ra  
 hey - hey - ha hey - he - ya ha - ha

113

ha - hay re - ra - ri - ra - ha - ra  
 he - he - hay he - he - ya - ha - ha

115

he - hey - ha - ha  
 he - he - hay he - he - ya - ha - ha

117

Er - ti tskhe - ni sa - mi kvi - tsi  
 he - he - hay he - he - ya - ha - ha

119

hay - da - vo-da - li - ya A-mis me-tays-a - ġar-vi - cit hay - hay - ho

he - he - ha - ha he - he - ya-ha - ha he - hey - ha - ha

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major (one sharp) with lyrics: "hay - da - vo-da - li - ya A-mis me-tays-a - ġar-vi - cit hay - hay - ho". The middle staff is a vocal line in G major with lyrics: "he - he - ha - ha he - he - ya-ha - ha he - hey - ha - ha". The bottom staff is a rhythmic accompaniment consisting of a continuous sequence of eighth notes, starting on G4 and moving in a stepwise pattern.

# The “Time-Makam Analysis Model” as a graphic notation: A playful tool for collaborative improvised music

Zeynep Ayşe Hatipoğlu

Research Assistant, Istanbul Technical University (ITU), Turkish Music Conservatory, Composition Department, Istanbul, Turkey. ORCID: 0000-0003-3508-0568 Email: zhatipoglu@itu.edu.tr

DOI 10.12975/rastmd.20221017 Submitted January 24, 2022 Accepted March 23, 2022

## Abstract

This study seeks to explore the creative performing processes that arise from the use of graphic scores. To achieve this, it uses the Time-Makam Analysis Model to demonstrate how this type of notation can produce “playful” creative processes that are open to evaluation from an ethnomusicological perspective. The study presents a practical, experimental, and multidisciplinary approach to graphic notation, it discusses the individual and collective relationships that performers have with a score of this type, and examines the spontaneous decision-making processes involved. The study is also intended to support performers’ collective creative decision-making, their playful thinking, and their improvisational skills. First, the introduction gives an overview of the concept of notation and provides a historical perspective for contemporary graphic scores. This is followed by an examination of the Time-Makam Analysis Model and its association with graphic notation, and a psychological discussion of creative, playful thinking processes. The final section contains field notes from two performances in which the author of this study took part: an online recording by the SAVT improvisation trio (Elif Canfeza Gündüz classical kemenche, Merve Salgar tanbur, and Zeynep Ayşe Hatipoğlu violoncello) and a real time collaboration with Ülkü Çağlayan (body movement and violoncello).

## Keywords

*collaboration, graphic notation, improvised music, playful thinking, time-makam analysis model*

## Introduction

Among many other techniques of music making, graphic score and musical improvisation are the two oldest ways that is used in creative music-making. According to David Borgo, who is an ethnomusicologist, improviser and jazz saxophonist, creativity relies not only individualistic psychological process but also on “historical and social factors” (Borgo, 2006, p.1). From a rather educational perspective, collective and group creativity as well as improvisation and play concepts are one of the highlights of active music learning methods such as Orff-Schulwerk<sup>2</sup> (originated in the 20th century), and more recent music pedagogical practices such as Prof.

Dr. Andrea Sangiorgio’s PhD<sup>3</sup> (2015), uses graphic scores to support group creativity in children. Following these approaches as a composer, performer and improviser, I started this study by asking the question if graphic scores can be considered as a playful method for collective improvisations.

A graphic score may allow performers to play with ideas and to express themselves more freely. To give an example; ‘Odysee’ (ballet) by Anestis Logothetis from 1964, ‘Four Visions’ by Robert Moran from 1963 and ‘December 52’ by Earle Brown from 1952 (Evart, 1968, p. 409-11). Because the notation style of graphic scores might composed without fixed musical parameters, they are better able to support of collective music making, musical diversity and also encourage

<sup>1</sup> This study is based on the author’s unpublished Ph.D. dissertation, which will be defended in June 2022 at ITU Center for Advanced Studies in Music.

<sup>2</sup> For further details of Orff-Schulwerk: <https://www.orff.de/en/orffr-schulwerk/concept/>

<sup>3</sup> For PhD thesis of Prof. Dr. Andrea Sangiorgio, 2015 University of Exeter: <https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10871/20648>

performers’ creative and critical thinking. In these graphic scores, musical elements are mostly shaped through improvisation and this process is audible to the listener. When musicians and other performing artists study a score, there is an activation of both their imagination and their sensory awareness. The combinations of notes, the use of images or symbols, a few lines, or a blank page with minimal notes can be expanded upon or used as triggers for a momentary period of improvisation. Moreover, graphic scores can be seen as one of the historical examples of the collaborations between contemporary art and music such as Earle

Brown’s ‘December 52’ (Evert,1968, p.411).

*Time-Makam Analysis Model (TMAM)* is a recently proposed theoretical model by Assoc. Prof. Dr. Ozan Baysal that can be used in the structural analysis of makam music. This model examines makam music elements such as pitch centricity, tetrachordal structures (*çeşni*), melodic progressions (*seyir*) and rhythmic cycles (*usûl*) and reveals how the time is shaped via music and produces a visual display of the musical changes and transformations on a linear measure of time.

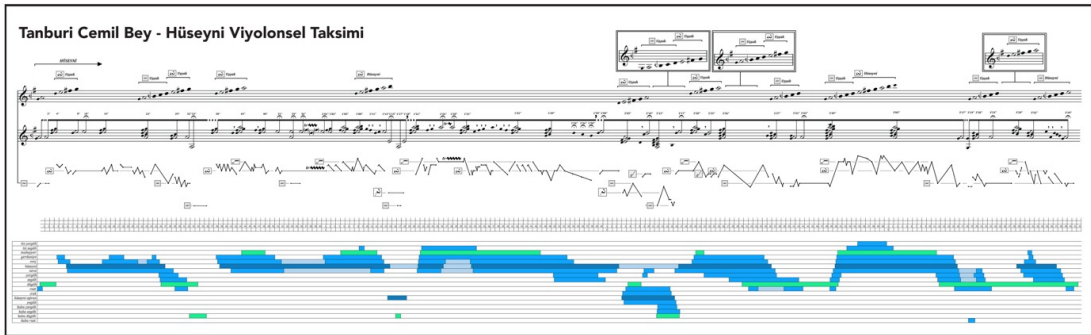


Figure 1. *Time Makam Analysis Model* by Ozan Baysal. Analysis of Tanburi Cemil Bey Hüseyini Violoncello *Taksim* by Zeynep Ayşe Hatipoğlu, Ozan Baysal

First stage of this research, I attempted to expand on the previous studies to which *TMAM* had been applied, namely to Hammamizade Ismail Dede Efendi’s *Ferahfeza Mevlevi Ayini* (Baysal, 2018) and *taksim*s of Tanburi Cemil Bey (Hatipoğlu & Baysal, 2016, 2017) and asked the question if it is possible to make a transition from an analysis tool to an interpretation tool, by changing the context of the visual components of *TMAM* and transforming them into an instructional script, like a graphic score? And in doing so, where the visual display of the model would be carried into performance scenario, how would it be interpreted by different performers? Furthermore, from this perspective, what experiences can be gained by re-performing such a piece collaboratively? Can these interpretative experiences be considered as creative processes? And finally, would

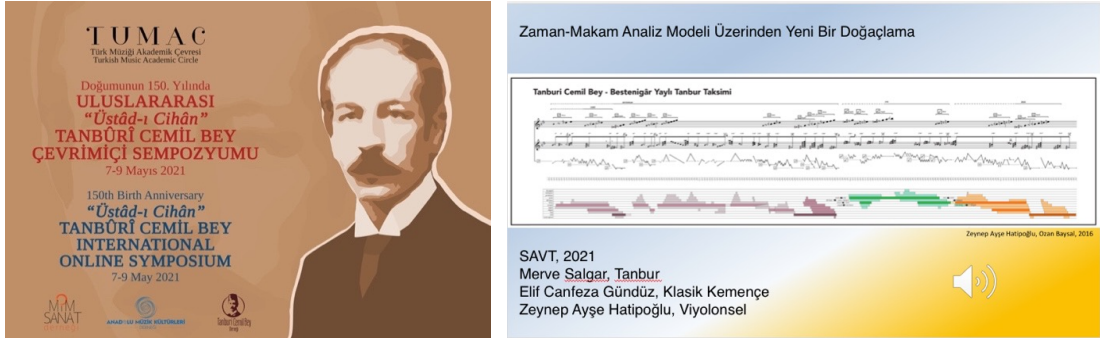
graphic notation provide a playful tool for collaborative music practices?

“Playfulness” from a broader sense defined as “the quality of being funny and not serious”<sup>4</sup>. However, Patrick Bateson and Paul Martin’s book “Play, Playfulness, Creativity and Innovation” points out that “the categorization of play as any behaviour that is not serious has tended to trivialize an activity that is likely to have important beneficial outcomes, both in humans and other species” (Bateson and Martin, 2013, p.7) and describes the concept of playfulness as a particular positive mood state that may (or may not) be manifested in observable behaviour (p.2).

In an attempt to address such issues, two

<sup>4</sup> “Playfulness” definition from the Cambridge Advanced Learner’s Dictionary & Thesaurus, Cambridge University Press.

collaborative performances were used as experiments for this study.



a. 150th Birth Anniversary “Üstad-I Cihan” Tanburi Cemil Bey International Online Symposium, 2021

b. “Creativity, Improvisation and Tanburi Cemil Bey: A new improvisation from the Time-Makam Analysis Model”, abstract presentation by Zeynep Aşşe Hatipoğlu, 2021 Tanburi Cemil Bey Hüseyini Violoncello Taksim by Zeynep Aşşe Hatipoğlu, Ozan Baysal

Figure 2. Tanburi Cemil Bey International Online Symposium, 2021

The first collaboration took place at the *Tanburi Cemil Symposium* in 2021, at which I presented an abstract titled “*Creativity, Improvisation and Tanburi Cemil Bey: A new improvisation from the Time-Makam Analysis Model*” (*Doğaçlamada Yaratıcılık ve Tanburi Cemil Bey: Zaman-Makam Analiz Modeli Üzerinden Yeni Bir Doğaçlama Yorumu*). For the symposium presentation, an online performance by the SAVT<sup>5</sup> improvisation trio (Merve Salgar, Elif Canfeza Gündüz, and Zeynep Aşşe Hatipoğlu) was recorded. The aim of our trio was to experiment with the structure of a *taksim* by Tanburi Cemil Bey, which represented a challenge to our collaborative and individual creative

thinking, listening, and performing skills.

Following this, I developed a further experiment in which I collaborated with a performance artist in a live setting to explore collective creative dynamics through a combination of body and sound practices. This paper presents an examination of the creative processes within both of these experiments. Throughout the research process, I was a performer, participant observer, and researcher, and the writing method I use here is intended to represent all three perspectives.



Figure 3. Rehearsal photo of Ülkü Çağlayan<sup>6</sup> (on the right) and Zeynep Aşşe Hatipoğlu

<sup>5</sup> www.savtband.com

<sup>6</sup> www.ulkucaaglayan.com

## Overview of Graphic Notation

A definition on the concept of notation from Groove Music Online<sup>6</sup> is:

...may be regarded as including formalized systems of signalling between musicians, and systems of memorizing and teaching music with hand signs, spoken syllables, words or phrases. The latter are sometimes called ‘oral notations,’ and the origins of written notations can often be seen to lie in them.

According to Groove Music Online, these notation systems are divided into two types; oral and written. To give an example of oral tradition, both Indian and Turkish Music incorporate memorization, oral transmission, and improvisation. These techniques continue to play important roles and are still used as prime material in many musical practices. On the other hand, written systems such as the staff notation developed in European countries have historically and have evolved accordingly (Girgin, 2016, p.42).

Notation can be used as a creative tool in music-making. From a purely musical perspective, many notation styles have been developed and used. For example, European style staff notation has become widespread across many cultures and is the only notation system that has remained in continual use since the 17th century (Girgin, 2006, p.42). More recently, alternative notation types including graphic notation, descriptive musical notation, and lead sheets have been developed. To differentiate between this growing number of alternatives, Bhagwati suggests a method of classification for written music notation that comprises four categories: neumatic, symbolic, graphic, and verbal, and gives the following explanation of their notation types and functions:

Although all four types can in principle convey both, symbolic and verbal

notations are more suited to indicating the action required to activate a sound, while neumes and graphic notations are more apt to be used as “icons” (likenesses) for a sound (Bhagwati, 2013, p.171-172).

This view offers a perspective from which to understand the sense of graphic notation; that the graphic representation of a piece of music starts with the idea of producing “likenesses” for a sound. However, it was not until the mid-20th century and the creation of experimental, improvisatory, and electronic music styles that shapes, colours, and visuals that included drawings and other graphical elements became more common as alternatives to “standard” notation systems (Girgin, 2016, p.42-47).

The most striking effects of the graphical notation techniques used in contemporary music approaches can be considered as follows. (1) they represent an ideological view that opposes complex notation; (2) they support freedom of expression by allowing the visualization of a piece without the limitations of lines and staves (Girgin, 2016, p. 47); and (3) the performer can become “free” to interpret and challenged to improvise (Evarts 1968, p. 407).

For example, there are many examples of graphic scores created in the 20th century that use a wide visual spectrum such as a combination of images and staff notation, or which include words, shapes, colours, pitches etc. John Cage’s *Notations* (1969) and *Notations 21* (Sauer, 2009) are two examples of published works which present various graphic notation techniques. One can clearly observe from such examples that the freedom given by graphic notation allows composers to represent their ideas in more flexible ways. Similarly, this type of notation also allows performers to play, improvise, interpret, and reinterpret scores in a manner that is audible to listeners.

In the mid-twentieth century, musicians from genres including contemporary classical,

<sup>6</sup> Article can be reach from: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20114>



electronic, improvisational, and jazz widely used graphic scores in their works. They also used various composing techniques, such as aleatory and indeterminacy, and different types of guided improvisation that “constrain but do not uniquely determine the outcome of a performance” (Cox & Warner, 2017, p.464). Graphic scores such as *Treatise* by Cornelius Cardew, works by Earle Brown *December* or Christian Wolff, Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur and other contemporary musicians composed music under the name of “open works”. It is important to mention that the theory of “open work” was introduced by Umberto Eco in the mid-1950s (Cox, Wagner, 2017, p.167). They introduced the concept of “open work” to question the classical role of the performer, and to push performers to improvise or “closed” notation styles, to address the limitations of conventional (Cox & Warner, 2007, p.462-65). Although “open work” as an active genre lasted only until the mid-1970s, graphic notation continues to be used not only by art collectives, musicians, composers, performers, and improvisers, but also by those who are active in areas such as computer technology, the visual arts, poetry, avant-garde performance art, music therapy, musicology, and music and art education (Smith, 2009).

As previously mentioned, one of the benefits of graphic notation is the added importance it gives to the role of the performer. It creates simultaneous challenges in traditional score reading and interpretation, creative thinking, decision-making, and improvisation. From a performance perspective, performers are able to apply creative thinking in their interpretation of it. In this study, the creative thinking process is examined as a “playful” activity.

### Graphic Notation as a Playful Practice

When I decided to create a unique improvisation using the model, my perspective on seeing the visual changed. At first, I was looking for the makam or key centre, tetrachord usage,

and time values, and to understand the theoretical meanings of the musical information. However, upon seeing the same image with a new perspective, I focus on keeping only the sense of the original piece, but being free to “play”. At some points, my eyes follow the whole layer or sometimes focus on details. I play with lines, shapes, colours, and pitches to catch the flow in the music (Zeynep Ayşe Hatipoğlu, May 2021 Field Notes).

During the interpretation processes of using a graphic score, performers may find opportunities to “play” with the *makam* structure, melodic motion, the forms of the classical *taksim*, its time duration, or any other visible element. Here, the term “play” is used to describe a playful approach for making music. Although the first connotation of play is that of a childhood activity or behaviour, its meaning can be expanded to include other features and meanings.

Play, according to play expert and futurist Yeşim Kunter<sup>8</sup>, is:

... the outcome of manifestations of connections with ourselves, others and/or our surroundings to achieve deeper meanings. Within these interaction new ways of “understanding” emerge, whether developmental, emotional or physical. “Play” brings out the hidden potentials, belief systems, visions, and intuitions of people and creates deeper connections within their “worlds” and with others’ “worlds”. It sets secure settings for the participant to feel comfortable enough to examine variety of possibilities through unknown perspectives and create new connections in order to form new meanings (Kunter, 2016).

Playing involves not only fun, but also the opening up of a perspective from which to explore the self and the other. The experience

<sup>8</sup> www.playtoinnovate.com

of play generates new understandings of thoughts and spontaneous behaviour. Therefore, the experiences of play and improvisation have common characteristics which can be determined by factors such as personality, behaviour, mood, and cognition.

“Playful” is generally used to describe a positive personality that is typified by high levels of energy, enthusiasm, concentration, and pleasurable engagement (Barnett, 2011-2012, p.169-167). Psychologist J. Nina Lieberman points out the importance of playfulness as a psychological concept, especially regarding its relationship to other psychological processes and its impact on everyday living:

My own studies suggest that playfulness is made up of spontaneity, manifest joy, and sense of humour. My theoretical speculations and those of others, as well as evidence from my studies and those of other investigators, point to playfulness becoming a personality trait of the individual and a possible clue to cognitive style (Lieberman, 1977, p.6).

Play and playful thinking are important in the growth and development of children, as well as in the historical, cultural, social and psychological development of both individuals and the societies in which they live. Johan Huizinga (1872-1945), wrote *Homo Ludens* in 1938 as a study of the function of play in civilizations. In this, he concentrates on the definition of “human” and includes classifications such as *Homo sapiens*, *Homo faber*, and *Homo ludens*, the latter of which translates as “man the player” in the English version. One of Huizinga’s major arguments is that the human mind has a robust capacity for play, and that this has an influence on culture.

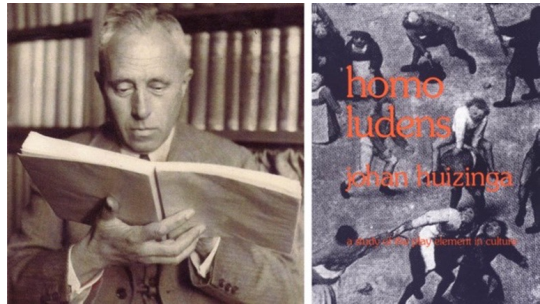


Photo 1. Johan Huizinga, and his book (Amazon, 2022)

Although it can be said that individuals have a natural desire to play, what determines a playful person is another subject of research in both the literature of play and in various psychological studies. Lynn A. Barnett’s study show that different personality traits (for example, extrovert and introvert) and factors such as sense of humour or if a person is “sensation-seeking” can affect their level of playfulness. Additionally, research has also shown that the “descriptive characterizations of individuals across situations, settings, and circumstances affect the measurement of playfulness” (Barnett, 2007).

## Experimentations

To observe the *Time-Makam Analysis Model* interpretation processes within different combinations, I developed two experiments, and performed them with two collaborations. The first was an online recording with a musical improvisation trio, and the second was a real time event in which I collaborated with a performance artist whose engaged with in performative studies, social practice and writing. In both performances I briefly introduce *TMAM* to the performers without giving any directions on how to interpreted. By doing this, I aimed to offer a free space for expression.

## First Experiment Field Notes

The first collaboration was a group practice session between myself, Merve Salgar, and Elif Canfeza Gündüz. Since 2015, we have been collaborating as an improvisation trio called SAVT. Merve Salgar plays the tanbur, Elif Canfeza Gündüz plays the classical kemenche, and while I play the violoncello.



SAVT Improvisation Trio Online Performance

Figure 4. SAVT Improvisation Trio Online Performance



<https://vimeo.com/676024228>

The following notes present our personal observations and an overview of the SAVT recording. We decided to interpret the model in three layers to achieve a polyphonic structure and to retain the common rest points. Our solution for synchronization was that the first to record would determine each rest and that whoever played subsequently would adapt accordingly. Although exact synchronization was not desired, it was important for us to hear our own interpretations, and in dividing the layers we gave importance to our group experience. In the Time-Makam Analysis Model, the top layer is where the flavours (*çesni*) are written and is the closest to traditional notation. In a standard arrangement, the classical kemenche is the most likely to play the melodic line while the other instruments play the accompaniment. In our performance, however, we decided to try another method in which the tanbur played the top layer and was recorded first, the classical kemenche was recorded second, and the final recording was of the violoncello.

We left the technical details for later and concentrated on the physical limitations caused by the necessity for us to work in isolation. Like many musicians attempting to perform during the Covid-19 pandemic, we experimented with ways to make collaborative music while we were apart

from each other. After trying different methods of distance playing, we decided that the best way for us was to hear the others in as close to real-time as possible. We then shared our individual recordings and used overdubbing to combine them and finish the work. This was done according to our original plan to record the tanbur first, followed by the classical kemenche, and then the violoncello.

When I first received the recordings of the tanbur and classical kemenche, I felt they blended well with each other. As my part was to be the final recording, I wanted to play something organic that would added to what the first two instruments had produced. Here, the term “organic” can be explained as the dialogue or interaction with musical gestures that exists among players, and includes various other elements including silence. From my personal aesthetic point-of-view, this becomes possible by putting more effort into listening. It is certain that while improvising, there is no better tool than to focus on listening, both to oneself and to other performers.

Finally, I made the arrangement. When I combined the recordings, the result sounded somewhere between spontaneous and planned, and that together the parts formed a great musical entity. From the various recordings, we chose the ones which had the

most common hesitation points, and which we felt were the most concordant with our aesthetic views. We discussed our common difficulties with the online recording processes, and how we created solutions to interpret the music in the best way possible. It was difficult for each of us to follow the score, record at home, and apply the limitation we had set, namely to pause at the same places. We all agreed that there were musical ideas that we could improve on with further work. However, we also agreed that we had produced a good musical entity, and that our pre-planning had worked well.

I would like to revisit the piece in a real-time performance environment to attempt a second interpretation.

### Second Experiment Field Notes

For my second experiment, I collaborated with Ülkü Çağlayan. She is an artist who is engaged in performative studies, social

practices, and writing. This was not our first collaborative improvisation project; we first met in 2019 at the “Klank.ist” collective improvisation events, and have since collaborated on various other projects. I was excited to work with an artist from another discipline and to compare this session with the previous one. I began by explaining to Ülkü the Time-Makam Analyses Model, and we continued by discussing the model, the meanings of *makam* and *taksim*, the importance of Tanburi Cemil Bey, and the concept of graphic notation. Ülkü was curious about my interest and explanations of the topic, in the information presented within the model, and in how we could perform together. For my part, I wanted to examine how graphic notation would influence our performances, and how collaboratively our bodies might improvise together using both movement and silence.



<https://vimeo.com/675907200>

Figure 5. Performance photo of Ülkü Çağlayan (on the right) and Zeynep Ayşe Hatipoğlu

We began with one hour of warm up “play” that included listening practices and short improvisations. We discussed and shared our individual experiences after each session. This period of practice activated our senses; we closed our eyes and listened to ourselves and to each other. We improvised within certain limits by changing the sounds and our movement in equal timing as we reacted to what the other was doing. In addition, we performed a short period of free improvisation and again shared the

ideas that it produced. We were consciously starting to explore our relationship with both sound and movement.

We performed in a way that allowed us to follow the score simultaneously, we started together, observed rests together, and finished together. Instead of trying to follow the whole model, we both preferred to focus on individual elements. This time I choose the middle layer where I could easily read the breathing and rest points as well

as the central pitches and the notes played around them. I did not think to play the written pitches exactly; the representations of whole- and quarter-notes encouraged me to create contrasting rhythms. I played with durations, rests, and “likenesses” of the symbols, shapes, colours, and lines.

Ülkü concentrated on other layers. Here, she relates her individual experience of using the graphic score:

I guess, in the graphic I was keeping my eyes on the very bottom line and the one just above it. The latter looked like heartbeats and I couldn't take my eyes off it. Simultaneously, I was following the bottom line out of the corners of my eyes. These figures, all in different guises, colour, and ways of interaction were all speaking into the void. My experience was to respond to what they might say or just listen in; listening but not understanding; responding in a language they don't speak. A language that I even don't fully understand and have not spoken before. This is probably why I witnessed some gestures and expressions – for which I cast roles for my body – that I have not experienced before (Ülkü Çağlayan, November 2021 Field Notes).

We conducted another session immediately following the first. During this second attempt, I felt my body relax and start to move around on the chair while I played. We both made sounds and gestures, footsteps, and breathing sounds. I was listening to Ülkü as she created sounds with her hands and clothes. I was sitting, yet moving my body and hands. It was an experience like dancing with my violoncello while making sounds and imitating the shapes on the graphic score. There were some points where one or both of us were quietly moving or were focused on making very low sounds in response. In other words, we were moving in a truly visceral manner. As the graphic notation was well within our view during both sessions,

it is clear that it enhanced our “playful” mood while we were collaborating on our interpretation of the piece.

### Conclusion

In this research, by changing the context of the visual components of *Time Makam Analysis Model* and transforming them into a graphic score, two different combinations interpreted by performers. The first with an improvisation ensemble and second with a performance artist. Artistic projects were conducted without giving precise description to the performers on how to interpret *TMAM* in their practice, it is avoided to repeat the interpretation process with the same performers in order to keep the momentary improvisation flow. To express the artistic practices of the performers the aesthetical choices and field notes are presented.

In both of the experiments, a collective and creative process was achieved in which the participants were able to share and develop ideas that arose from their use of the model in their performances. Finally, I hope that further experiments and projects may be conducted to expand the links between the playful approaches and graphic notations.

### Acknowledgment

I would like to thank Yeşim Kunter, Ozan Baysal, Merve Salgar, Elif Canfeza Gündüz and Ülkü Çağlayan for their kind support and collaboration throughout this research.

## References

- Barnett A., Lynn. 2007. The nature of playfulness in young adults. *Personality & Individual Differences*, 43, 949-958, <http://dx.doi.org/10.1016/j.paid.2007.02.018>
- Barnett A., Lynn. 2011-2012. "Playful People: "Fun Is In The Mind Of The Beholder". *Imagination, Cognition and Personality*, Vol. 31(3), 169-197 <https://journals.sagepub.com/doi/10.2190/IC.31.3.c>
- Baysal, Ozan. 2018."Zaman Makam Analiz Modeli" 9th International Hisarlı Ahmet Symposium, (10-12 May):298-313. <https://hisarliahmet.org/img/covers/2018proc.pdf>
- Bhagwati, Sandeep. 2013."Notational Perspective and Comprovisation" In *Sound & Score Essays on Sound, Score and Notation*, eds. Paulo de Assis, William Brooks, Kathleen Coessens, Chapter 11, 165-177. Belgium: Leuven University Press.
- Borgo, David. 2006. Sync or Swarm: Musical Improvisation and The Complex Dynamics of Group Creativity. In *Goguen Festschrift*, eds. K. Futatsugi et al. *Lecture Notes in Computer Science* 4060:1-24. Berlin, Heidelberg: Springer-Verlag.
- Bateson, Patrick and Martin, Paul. 2013. *Play, Playfulness, Creativity and Innovation*. UK: Cambridge University Press.
- Bullock, Alan and Stallybrass, Oliver. eds. 1999. *The New Fontana Dictionary of Modern Thought*, 908. London: HarperCollins Publishers.
- Cage, John. 1969. *Notations*. New York: Something Else Press.
- Cambridge Dictionary. Accessed March 2022. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-turkish/creative?q=creativity>
- Cox, Christopher, and Warner, Daniel. eds. 2017. "IV. The Open Work, Introduction", 462- 65. In *Audio Culture, Revised Edition: Readings in Modern Music*. USA, UK: Bloomsbury Publishing.
- Evarts, John. 1968. The New Musical Notation: A Graphic Art?, 405-412. *Leonardo*, Oct., 1968, Vol. 1, No. 4 (Oct., 1968), The MIT Press, <https://www.jstor.org/stable/1571989>
- Girgin Tohumcu, Z. Gonca. 2006. *Müziği Yazmak: Müzik Notasyonunun Tarih İçinde Yolculuğu. (Notating Music: Journey of Music Notating in History)* Istanbul: Nota Yayıncılık.
- Gompertz, Will. 2015. *Think Like an Artist... and Lead a More Creative, Productive Life*. UK:Penguin Books.
- Groove Music Online. Published online 2001, Updated and Revised 2014."Notation", Accessed February 20, 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20114>
- Hatipoğlu, Zeynep Ayşe. 2021. "Doğaçlamada Yaratıcılık ve Tanburi Cemil Bey: Zaman-Makam Analiz Modeli Üzerinden Yeni Bir Doğaçlama Yorumu" (Creativity, Improvisation and Tanburi Cemil Bey: A new improvisation from the Time-Makam Analysis Model) 150th Birth Anniversary "Üstâd-ı Cihan" Tanburi Cemil Bey International Online Symposium, Symposium Program & Abstracts (7-9 May): 52. [https://tumac.org/wp-content/uploads/2021/05/TUMAC\\_TCBS\\_Program\\_Bildiri\\_Ozetleri.pdf](https://tumac.org/wp-content/uploads/2021/05/TUMAC_TCBS_Program_Bildiri_Ozetleri.pdf)
- Hill, Juniper. 2018. *Becoming Creative: Insights From Musicians In a Diverse World*. New York: Oxford University Press. Oxford Scholarly Online (epub).
- Huizinga, Ludens. 1949. *Homo Ludens A Study of the Play-Element in Culture*. London: Rourledge & Kegan Paul Ltd.
- Indigo Traning UK. n.d. "Edward Bono-discusses "Lateral Thinking"". Accessed February 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=Nb9Oe83ruUw&t=36s>
- Kunter, Yeşim. 2016. "What is Play?" Last modified November 27, 2016. Accessed February 20, 2022. <https://www.playtoinnovate.com/what-is-play/>
- Lewis, Carine and J. Lovatt, Peter. 2013. "Breaking away from set patterns of thinking: Improvisation and divergent thinking" In *Thinking Skills and Creativity*, Vol. 9, 46-58, <https://doi.org/10.1016/j.tsc.2013.03.001>
- Lieberman, J. Nina. 1977. *Educational Psychology Series, Playfulness Its Relationship to Imagination and Creativity*. New York: Academic Press, INC.
- Sauer, Theresa. 2009. *Notations 21*. New York: Mark Batty Publisher.

## Biodata of Author



**Zeynep Ayşe Hatipoğlu** is a multidisciplinary cellist, composer, improviser, and a Research Assistant in ITU Turkish Music Conservatory, Department of Composition, Istanbul, Turkey. ORCID: 0000-0003-3508-0568 Email: zaysehatipoglu@gmail.com

**Research Area:** Improvisation Studies, Performer-Composer Studies, Collaborative Practices, Artistic Research

### Some of Publications and Presentations

Hatipoğlu, Z.A., April 2021, "An experience Through Musical Improvisation: Overlapping Composer and Performer Practices", Bilgi Music Seminars Online presentation.

Hatipoğlu, Z.A., May 2021, "Composers Meeting: The Usage Of Turkish Music Instruments In New Music" Istanbul Technical University, Turkish Music Conservatory Composition Seminars Online presentation (Turkish).

Hatipoğlu, Z.A., Sellner, J., Mekawei Y., Sokhon N., May 2021 "Feminist networked co-creation between Europe and the Middle East" IPCC (Interdisciplinary PhD Communication Conference, Online Presentation and discussion panel.

Hatipoğlu, Z.A., Salgar. M., June 2021 "Tanbur, Violoncello, Classical Kemenche Trio and A New Possibility To Taksim Form" Transformations of Musical Creativity in the 21st Century (TTI Conference), Online Lecture Performance & Presentation.

Sellner, J., Hatipoğlu, Z.A., May 2020, "Heya: Feminist networked co-creation between Europe and the Middle East "Teatro do Bairro Alto, Lisbon, Livestream Artists Talk. Hatipoglu, Z.A., May 2021, "Creativity, Improvisation and Tanburi Cemil Bey: A new improvisation from the Time-Makam Analysis Model", 150th Birth Anniversary Tanburi Cemil Bey International Online Symposium (39.14 min- 53.10 min) Online Presentation (Turkish).

Hatipoğlu, Z.A., Salgar. M., April 2019, "Improvisation Concept in Contemporary Music Composed for Traditional Instruments in Turkey: Examples from a Classical Kemençe, Tanbur, Violoncello Trio", International Music and Sciences Symposium (p. 233), Istanbul Lecture and Recital & Presentation and Publishes Abstract.

Hatipoglu, Z.A., Baysal O., 2016, "Tanburi Cemil Bey's Bestenigar Yayli Tanbur and Violoncello Taksims Comparative Time Analysis", Tanburi Cemil Bey Symposium, Istanbul Presentation, Küre Publishing, 2017.

Hatipoglu, Z.A., Baysal O., 2016 "Structural Planning In Tanburi Cemil Bey's Bestenigar, Huseyni and Ussak Cello Taksims", In his 100. Death Anniversary a Gift for Tanburi Cemil Bey (p.135-146), Istanbul Metropolitan Municipality Publications.

Hatipoglu Z.A., Baysal O., 2016 "Time and Temporality in Tanburi Cemil Bey Taksims", III. International Music and Cultural Studies Conference p.248, Istanbul DAKAM (Eastern Mediterranean Academic Research Center) Publishing Presentation and Abstract Publishing.





## Automatic musical transcription of the Tatar folk song: comparative analysis of AI-powered programs

Liliya Zelimkhanovna Borodovskaya, Ziliya Mukhtarovna Yavgildina\*, Elena Aleksandrovna Dyganova, Larisa Stanislavovna Maykovskaya, Irina Aleksandrovna Medvedeva

Assoc. Prof., Ethno-artistic Creativity and Music Education, Higher School of Arts Kazan State Institute of Culture, Kazan, Russia. ORCID: 0000-0002-5680-1187 Email: lilianotka@yandex.ru

\* Corresponding Author: Prof., Vice-rector on Scientific work Department of Ethno-artistic Creativity and Music Education, Kazan State Institute of Culture, Kazan, Russia. ORCID: 0000-0002-4193-6126 Email: zilia.javgi@gmail.com

Assoc.Prof., Department of Tatar Studies and Cultural Studies, Kazan Federal University, Kazan, Russia. ORCID: 0000-0003-2875-5109 Email: dirigerdea@mail.ru

Prof., Department of Music Education, Faculty of Arts Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow region, Russia. ORCID: 0000-0002-7144-0260 Email: maykovskaya@gmail.com

Prof., Dean of the Faculty of Art and Music Education, Yakovlev Chuvash State Pedagogical University, Cheboksary, Russia. ORCID: 0000-0003-3132-4078 Email: medvedevaia@gmail.com

DOI 10.12975/rastmd.20221018 Submitted January 28, 2022 Accepted March 9, 2022

### Abstract

This article is relevant due to the loss of the carriers of folk music that needs to be recorded in digital audio formats and requires music transcription for the subsequent creation of collections for the purposes of scientific research by ethnomusicologists. The study aims at determining the need to use software for the automatic music transcription of audio recordings of folk music. The main research method is the comparative analysis of the music transcription of the Tatar Kryashen songs performed by people and three AI-powered programs (Celemony Melodyne, AudioScore Ultimate and Cubase). Then we compared the scores we prepared and the visual data of three programs: wave, spectral, “piano roll” and traditional music scores. According to five evaluation parameters (the accuracy of displaying a melody, rhythm, key, time signature and subjective assessment), the Cubase program was recognized as the most user-friendly. It is still controversial whether to use artificial intelligence for the music transcription of folk songs since music researchers decide for themselves. The undoubted benefit of the automatic music transcription of folk music is the rapid analysis of audio recordings, the ability to create more music notations in a shorter time, assist in the analysis of fragments that are difficult to hear by ear and restore damaged audio recordings.

### Keywords

*automatic music transcription, computational ethnomusicology, Tatar folk song*

### Introduction

The article is relevant since numerous folk music archives located in various state scientific institutions and personal collections of folklorists need to be digitized. Musical transcriptions and catalogs are necessary for further scientific, educational and creative use by a wide range of people. The high value of folk music within cultural heritage is evidenced by the fact that folk songs serve as sources of different styles and trends in modern music (Briot, 2021).

Nowadays mass musical culture is in a state of degradation or “melodic stagnation”

(Zhang, 2020). Successful creative projects are often based on a modern interpretation of folk songs, which distinguishes them from one-day hits. This is associated with the lack of music collections and teaching aids on the music heritage of different peoples that could be used by soloists and ensembles, as well as students of creative specialties (Pavlov, 2021). Published notes have been mastered by singers and have already entered their repertoire, therefore archival audio recordings of folk songs should be deciphered and brought to the consumer in a musical format (Grebosz-Haring & Weichbold, 2020).

Within the framework of this article, we will consider only one of the above-mentioned topics, namely the automatic music transcription of audio recordings of folk songs using artificial intelligence (AI) technologies (Sviyazova, 2019). The thing is that there is a large number of audio recordings (folk music “big data”) that need automatic music transcription to speed up processing and to assist folklorists and ethnomusicologists working with songs in audio format.

### Literature Overview

Both Russian and foreign scientific studies are concerned with the topic of automatic music transcription but there are not many foreign surveys on working with folklore material. For example, there are only articles by Rao et al. (2012), Kroher and Gomez (2016). A consistent approach in the field of automatic

music transcription is demonstrated by the International Society for Music Information Retrieval (ISMIR), which has been holding annual conferences for more than 20 years and publishes scientific collections of articles with free access for review (ISMIR, 2022). Among the main directions of the ISMIR’s work is the creation of software for music analysis based on the European 12 equal temperament system. However, these programs do not provide reliable results for vocal folk music since they do not capture all the subtleties of intonation less than a semitone and do not recognize complex rhythm-and-meter patterns of improvisation-based musical genres (Heil, 2017). Therefore, the ISMIR community will continue its work in the direction of automatic music transcription.

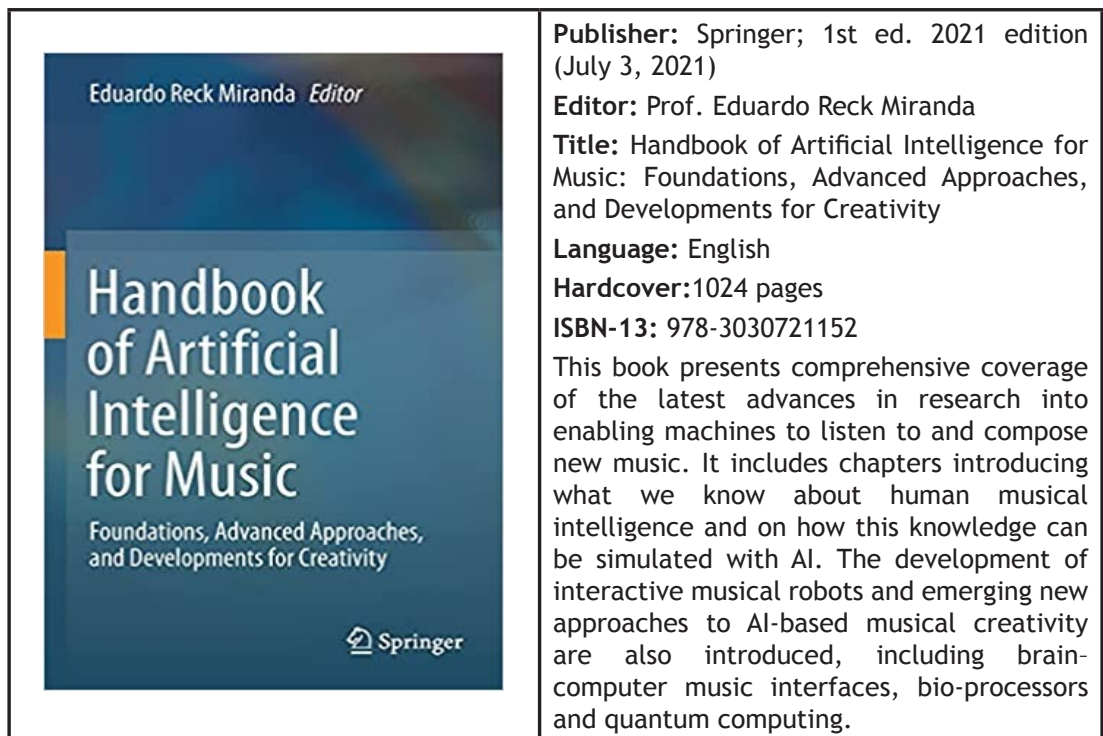


Figure 1. “Handbook of Artificial Intelligence for Music” Book (Amazon.com, 2022)

Summarizing the scientific issues of automatic music transcription and the use of artificial intelligence technology in music, “Handbook of Artificial Intelligence for Music” was published in 2021 (Miranda, 2021). This book contains all the most relevant and recent world research in the field of artificial intelligence for musicians: a wide range of scientific topics affecting sociological, philosophical and musicological issues; music cognition and perception; improvisation and composition; orchestration and studio production; sound synthesis and signal processing; music transcription. This guide shows how artificial intelligence technologies have entered the music field by modern scholars, programmers, biologists and engineers, which reveals interdisciplinary perspectives in this digital sphere (Turchet et al., 2018).

In relation to AI-based automatic music transcription in this “Handbook”, we would like to highlight a long article by Lele Liu (2021) “From Audio to Music Notation”. It examines in detail the history of automatic music transcription, music information retrieval (MIR) and the current state of automatic music transcription (Liu & Benetos, 2021). While exploring different AI-based methods of automatic music transcription, Lele Liu called convolutional neural networks (CNN) the most promising. The author claimed that there were unresolved problems of AI-based automatic music transcription, which is in line with the main topic of this article: “Although AMT is still very active as a topic within MIR, the performance of current AMT systems is still far from satisfactory, especially when it comes to polyphonic music, multiple instruments, *non-Western music and ‘complete’ transcription*” (Liu & Benetos, 2021: 707-708).

Speaking about the music transcription of “non-Western music”, many scholars mean vocal folklore and conclude that modern AI-driven software cannot deal with complex rhythmic and metric structures, melismatic vocals, deciphering nuances of expressive

performance or making full music notations (Kroher & Gómez, 2016: 901; Liu & Benetos, 2021: 709).

Among some studies and achievements in the field of automatic music transcription, it is necessary to highlight the works of Arakelyan (2011), Gorbunova (2016), Gubaidullin (2016), Danshina and Fillipovich (2014), Kharuto (2019, 2020), Yunusova (2020), Yakimuk (2016, 2020), etc. In their works, these scientists and developers present the results of research in the field of automatic music transcription, both based on AI-powered software (Speech Analyzer, Praat) and their own inventions (SPAX, Yunusova & Kharuto, 2020) in this area.

Yunusova and Kharuto (2020) represented a relatively new scientific field - Computational Ethnomusicology (CE) - that covers several areas, including automatic music transcription. In general, the article by Yunusova and Kharuto is a fundamental analysis of the historical development and the current state of automatic music transcription in the field of traditional folk music. The authors called *computer-assisted music oriental studies* a separate direction in the Computational Ethnomusicology in Russia, including this study on the automatic music transcription of the Tatar folk songs (Yunusova & Kharuto, 2020).

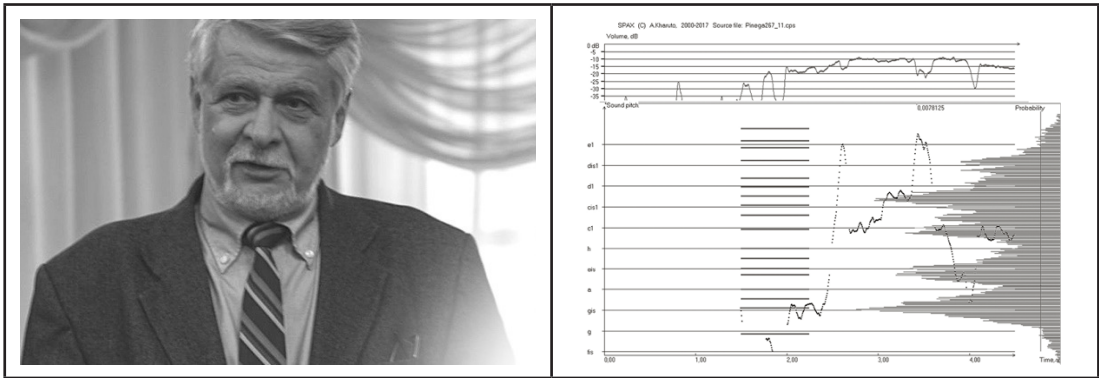


Figure 2. A. V. Kharuto and SPAX program developed by him/her

A certain scientific and technological breakthrough was made by Kharuto (2019). He developed the SPAX program to decipher a monophonic example of a folk song belonging to a “non-European” 12 equal temperament system with high accuracy, when the exact type of scale, temperament and interval structures are not set. We find it important that this program does not perform complete automatic music transcription but serves only as an intermediate result for the study and notation of a folk song as the authors mentioned (Kharuto, 2019).

Each of the above-mentioned authors analyzed one of the existing problems in the field of automatic music transcription. Thus, a group of scientists (A.A. Konev, A.Yu. Yakimuk, A.O. Osipov) “developed a software package capable of working with audio recordings of vocal performances in wav format and recordings made through the interface” (Konev et al., 2015; Yakimuk, 2020). However, the practical development of A.Yu. Yakimuk is not associated with automatic music transcription for the purposes indicated in this article, therefore it can only be an additional tool. The main objective of the software developed by A.Yu. Yakimuk is to improve the training of vocalists in order to practice off-key singing.

It is worth mentioning that there is no specialized AI-driven software for the complete music transcription of audio recordings of folk songs and ethnomusicologists have to use various

programs in their work. It is noteworthy that many scientific works used the Melodyne program (Celemony Melodyne) (Celemony, n.d.) within comparative research methods. This software is not intended for automatic music transcription but is used in studio work as a tool for sound processing and correcting performance errors. Although there are many specialized programs for automatic music transcription and the effectiveness of their work is described in scientific papers (Sviyazova, 2019), the Melodyne program remains one of the most popular among ethnomusicologists. We consider the results of song analysis as exemplified by this and other programs, which will give the opportunity to identify the pros and cons of using artificial intelligence in the process of automatic music transcription.

### Objective of Study

The article aims at conducting a comparative analysis of several AI-driven programs used for the automatic music transcription of the one-voiced folk song of the Tatar Kryashens “Och Bagana” (“Three Pillars”). The results should reveal pros and cons of each program, and help musicians choose the best digital assistant for the musical transcription of folk songs powered by AI technology. The main criterion for choosing such a program is to facilitate musical transcription in the process of creating folk music scores and singing tutorials. Thus, it is necessary to make not complex ethnomusicological and analytical notations but simpler forms for a wide

range of musicians. The collection, storage, processing and use in education and musical creativity of numerous folk songs written by various peoples of the Volga region is one of the tasks set for students and teachers of the Department of Ethno-Artistic Creativity and Music Education of the Kazan State Institute of Arts and Culture.

### Importance of the Study

Based on the above-mentioned objective, we set the following tasks:

- To process a digitized audio recording in wave format using such programs as AudioScore Ultimate, Celemony Melodyne and Steinberg Cubase with the output in a MIDI file for the final editing of the score in the Sibelius program;

- To compare the results of “human” music transcription with automatic music transcription in three programs according to the criteria of maximum accuracy of melody and rhythm; the ability to determine scale and time signature;

- To determine pros and cons of each program in the process of automatic music transcription and their possible use in the mass processing of folk songs at the stage of finalizing music collections for publication.

The theoretical results will be useful for ethnomusicologists working with large arrays of audio recordings belonging to folk music in the process of their analysis and notation, as well as software developers in the sphere of AI technology to understand the related problems and needs.

The practical results can be used in music colleges and universities within the framework of such disciplines as “Collecting and transcribing folk music” and “Music informatics” as an example of using artificial intelligence technologies in the educational process. As a modern pedagogical approach, one can use the competitive method we proposed (Dyganova et al., 2017). For example, we divided students into groups

to analyze songs in two or three different programs, compared the results on the speed and quality of music transcription. Thus, we would create the effect of competitive training in studies and research activities.

Thus, the tasks of this study lie in several related scientific fields, including computational ethnomusicology (computer-assisted music oriental studies), automatic music transcription, as well as artificial intelligence technologies for musicians and teachers.

### Methods

#### Research Model

In this research, phenomenology and case study, which are qualitative research methods, were used together. According to this paradigm, the experience of the experts in the field of musicology with regard to existing software and these experiences are compared according to certain criteria. In the research, it was made to compare the performances of the software suitable for western music against Tatar folk songs and to describe the current situation from different perspectives. The authors did the analysis of visual music display in three popular programs having free versions: AudioScore, Melodyne and Cubase. The following visual forms of display have been chosen: wave, spectral, “piano scroll”, traditional music score and notation. These formats are most suited for a comparative analysis of programs with the results of “human” music transcription since the main objective of this study is to select the most convenient digital tool to assist an ethnomusicologist.

### Procedure

The practical scientific basis for the study was the digital music laboratory of the Kazan State University of Culture and Arts and folk songs recorded from their carriers by a Bachelor student Lyubov Mikhailovna Timofeeva, who graduated in the direction of “Artistic Folk Culture” under the profile “Ethnocultural Center Administration” in 2021. For example, we selected the “Och

Bagana” song (“Three Pillars”) recorded from a resident of the village of Staroe Tyaberdino of the Republic of Tatarstan, Galina Efremovna Medova (born in 1961). This is a song of the Tatar Kryashens in a drawling manner sung by unmarried girls during the summer games of the Pitrau holiday (Peter’s Day).

Considering the rhythm-and-meter complexity of such tunes, the presence of melisma and improvisation, we face a rather difficult task to reveal the capabilities of three programs. The automatic detection of a digitized audio recording comprises the following file formats: the original audio recording of the song in wave format, the final output in MIDI file and the upload of MIDI file to the Sibelius program (or any other notation editor, for example, MuseScore).

At the preliminary stage, we have not edited

out any overtones and noises from the audio recording. This is also an important point in evaluating the functioning of programs since the singer’s breathing or extraneous noise during recording manifest themselves in spectrograms that cannot remove useless sound signals. This folk song is presented as a “field” recording, i.e. recorded on a smartphone in a lively atmosphere.

## Results

### Variety of AI-powered Programs

The automatic music transcription of the Tatar Kryashen lingering folk song “Ech Bagana” (“Three Pillars”) conducted in each AI-powered program should be compared with the notation we performed. It is worth mentioning that our notation was not made in an analytical form but rather a simpler format suitable for a wide range of musicians and students of music schools.

Moderato

5 Och ba - ga - na bu - lyjk - my la,

9 och ba - ga - na bu - lyjk - my.

13 Kir - - - ta - - - la - - - nep ui - nyjk - my.

Notation 3. The notation of the “Och Bagana” song we compiled

The song lyrics can be literally translated in the following way:

“We’ll have three pillars, we’ll have three pillars  
Let us play with this obstacle;  
Let all the girls get together, let all the girls get together  
Shall we play until dawn?”

### Cubase 5 Program

Firstly, we will analyze this song in the world’s most popular Cubase 5 program (Steinberg, n.d.). Although there is already version 11, we want to show that this software has been able to create scores from audio using artificial intelligence for many years. It is a multi-functional program for studio workers, composers and phonogram producers used to improve the purity of vocal performance. We will use this function called Vari Audio

(hereinafter referred to as Pitch & Warp) and is located on the Sample Editor tab. Figure 4 presents the song simultaneously in wave, spectral and “piano roll” formats, which clearly shows each part of the singing. In Figure 4, we see the vocal vibration of the performer. This is a good indicator of automatic music transcription. Although not reflected in the music notation, this can be done in comments.

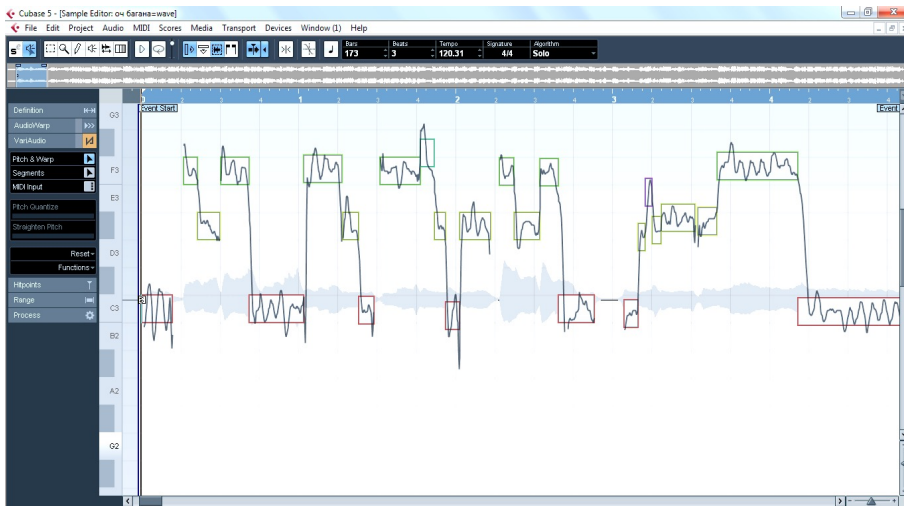


Figure 4. The visual display of the 1st to 10th measures of the “Och Bagana” song in Cubase 5 (wave, spectral and “piano roll” formats)

The next screenshot demonstrates the process of converting the same fragment of the song to MIDI file. For that, the user

should click the Functions > Extract MIDI on the Sample Editor tab (Figure 4 on the left).

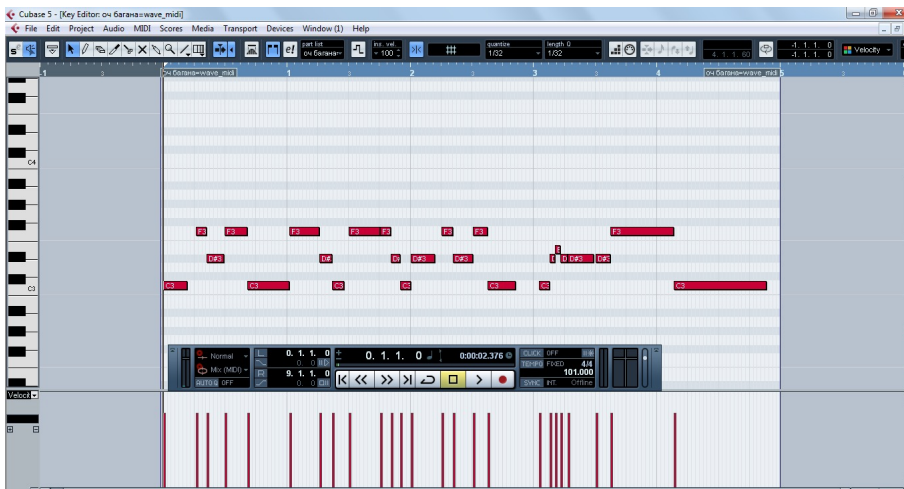


Figure 5. The visual display of the 1st to 10th measures of the “Och Bagana” song in Cubase 5 (MIDI file and “piano roll”)

This format is as close as possible to the notation. When the user switches to the Score tab in Cubase, the traditional music notation of the song appears on the screen (Figure 6).

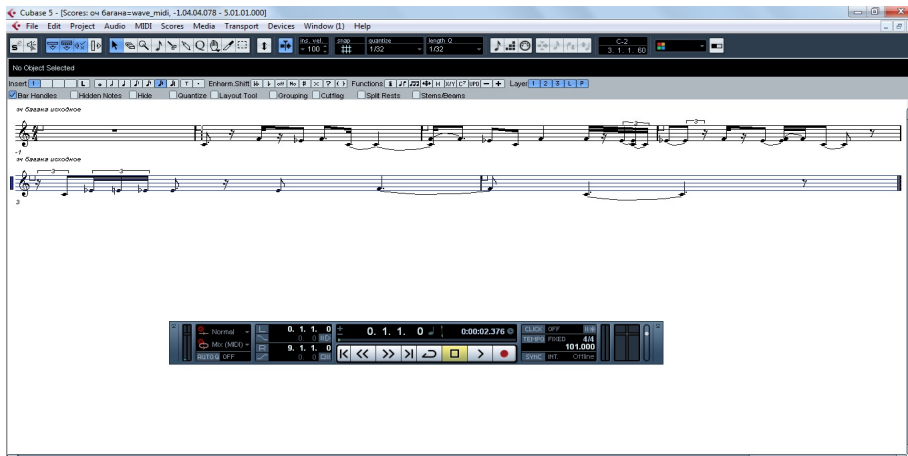


Figure 6. The visual display of the 1st to 10th measures of the “Och Bagana” song in Cubase 5 (MIDI file and “piano roll”)

Figure 6 already shows some problems of the notation: the excessive fusion of notes and the difficulty of displaying the rhythm for the subsequent reading of notes. This is due to the special accuracy of measuring the duration of notes in the Cubase program (up to 1/128 of the duration in this version). Automated quantization (aligning rhythm patterns of the song) was not performed. From the viewpoint of music theory, the program is “illiterate” since the key signatures of the song (in C minor) were not set. This function is available in the other programs but this software requires pre-settings of the tone system on the Midi tab.

### AudioScore Program

Let us consider the possibilities of AudioScore (Neuratron AudioScore Ultimate) (Neuratron, 2020) in transcribing the same song. In Figure 7, we see that the AudioScore program automatically detects that the given sample is performed by a human voice (see the Voice line at the bottom right). Moreover, this program can detect musical instrument timbres and polyphonic music with up to 16 simultaneous sounds. Rhythmic figures and note values are available up to 1/32 note. The spectrogram in Figure 7 is rather conditional and less detailed than in the Cubase program. It does not reflect voice vibration, which is also significant for automatic music transcription.



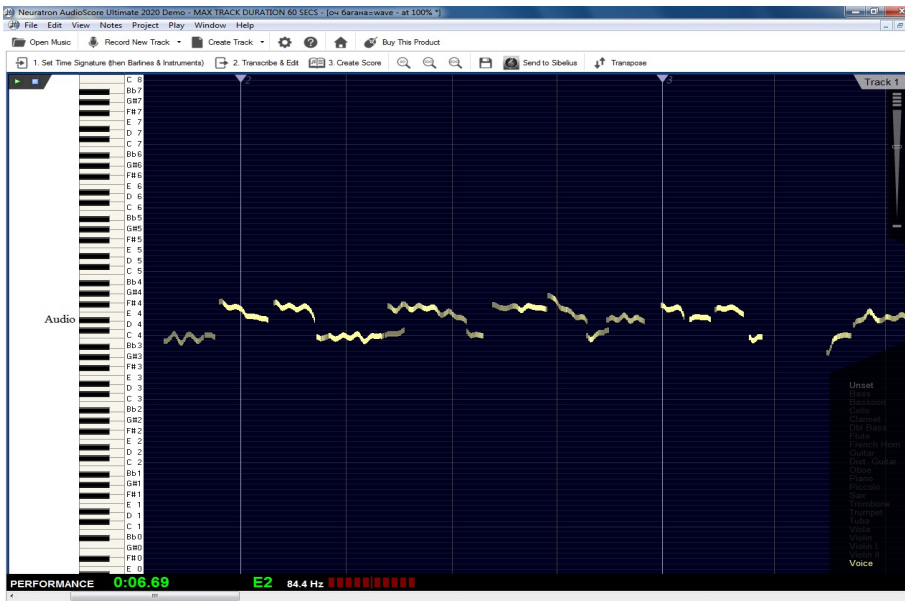


Figure 7. The visual display of the 1st to 10th measures of the “Och Bagana” song in AudioScore (spectral format and “piano roll”)

In Figure 8, we can see the “flaws” of the program in the music notation of a monophonic song, where it is recorded as a two-voice song. This happened because

AudioScore combined notes that are less than 1/32. They are layered on top of each other like in a two-voice song.

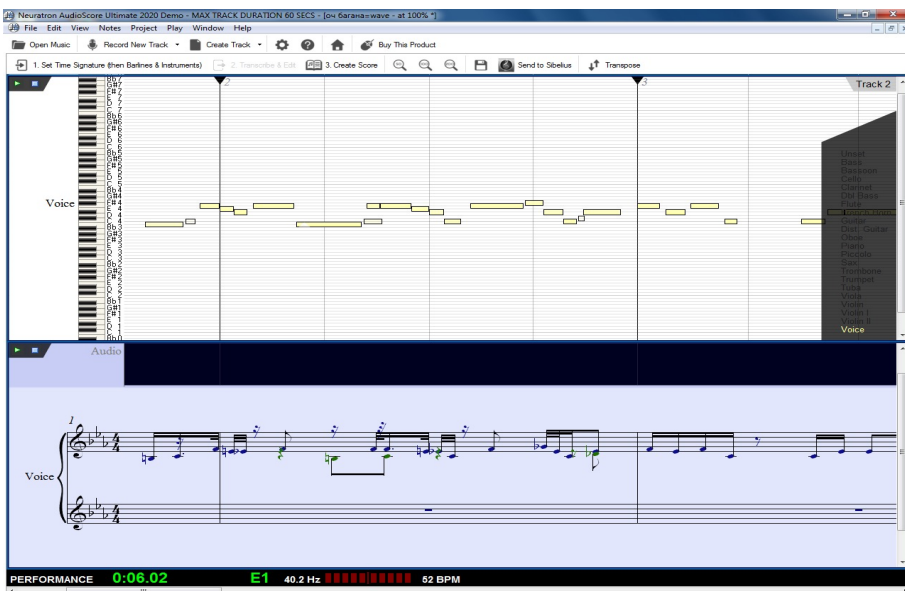


Figure 8. The visual display of the 1st to 10th measures of the “Och Bagana” song in AudioScore (keyboard music sheets and music scores).

### Melodyne 4 Program

The results of the Melodyne 4 program (Celemony Melodyne) can be seen in Figure

9. For comparison, the results of Melodyne 3 are shown in Figure 10.

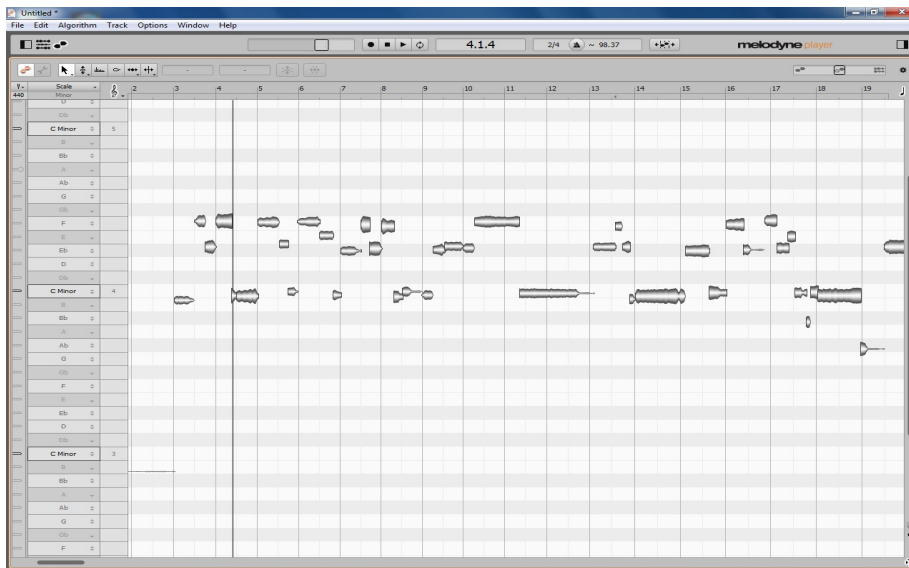


Figure 9. The visual display of the 1st to 17th measures of the “Och Bagana” song in Melodyne 4 (“piano roll” and spectral format)

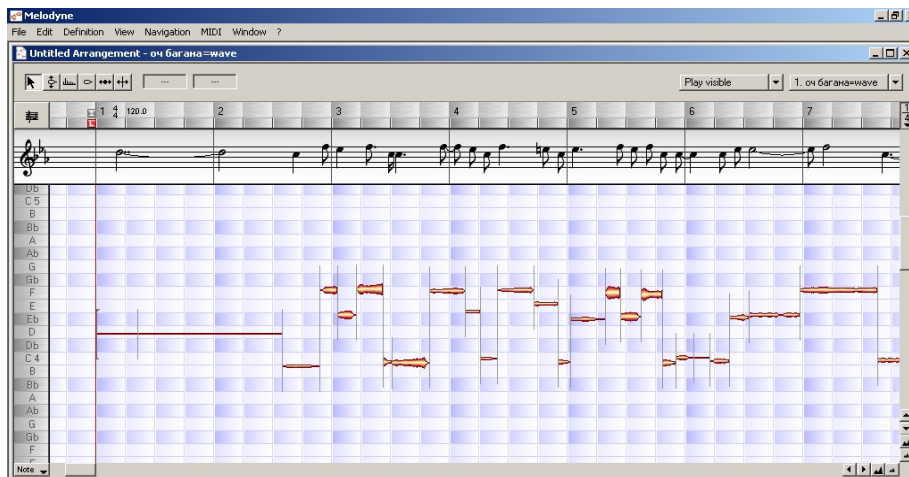


Figure 10. The visual display of the 1st to 10th measures of the “Och Bagana” song in Melodyne 3 (“piano roll” and spectral format)

Figure 9 and Figure 10 demonstrate screenshots from the Melodyne program that is mainly intended for the studio correction of vocal performance. It also copes with automatic music transcription and saves the results in a MIDI file, which is convenient for the further song editing. However, the analysis of notes in this program is limited to 1/32, which significantly reduces the

results of automatic music transcription. A distinctive feature of its latest versions is automatic noise reduction, improved analysis of rhythm-and-meter features (bar division), key definition, the ability to analyze chords and polyphony. All this puts the program on a par with the most effective tools used by musicians for automatic music transcription.

**Comparison of Software**

After using three programs, we compared “human” music transcription and automatic music transcription according to the following criteria: the maximum melodic and

rhythmic accuracy; the ability to determine the key and time signature. Our subjective assessment on a 10-point rating scale is presented in Table 1.

Table 1. The comparison of the automatic music transcription of the “Och Bagana” song performed in three programs

Evaluation criterion	Cubase	Melodyne	AudioScore
Melodic accuracy	9	8	7
Rhythmic accuracy	9	8	7
Key definition	0	9	9
Time signature and bar division	9	8	8
Final score	27	33	31
Subjective assessment	Best	Good	Poor

Table 1 clearly shows the results of all the programs. In our opinion, the evaluation criterion “Key definition” is not the most important since a competent musician can easily determine the key using accidentals. In relation to folk songs, this is not a crucial element for automation as there are often modal variability, non-European modal systems and other modal factors typical of folk music that are still unknown to artificial intelligence. In this case, the fact that Cubase did not set chromatic signs is not regarded as a disadvantage. This program has many settings and functions for each editor, including the choice of mode and key.

The above-mentioned screenshots and personal experience indicate that Tatar folk songs are characterized by numerous melismas, short notes, complex rhythms and vocal improvisation. Under these conditions, the Cubase program is deemed the most suitable. The sensitivity of recognition and quantization of note values is 1/128 - this fact provides this software with a competitive advantage over the other two programs. Being a full-fledged virtual studio, this program has the ability to process and edit audio recordings (for example, noise reduction) with a high degree of accuracy before automatic music transcription, which increases the quality of music transcription.

The pros of Cubase in the automatic music transcription of a folk song. The user can add audio files of various formats, when the other two programs have limitations (support only mp3 and wave).

The Melodyne program provides the high-quality and detailed transcription of vocal music, displays the key and divides into measures. The only drawback is the inaccurate display of rhythmic features in music transcription (the developers did not make it for ethnomusicological automatic music transcription). If we evaluate programs in accordance with their ease of use, Melodyne takes the top spot. Cubase has a more complex interface, requires a powerful computer and the skills of a musical sound engineer, which is an obstacle for ethnomusicologists.

**Discussion**

Many scholars assessing software for automatic music transcription prefer using Melodyne for the purposes of comparative analysis because it allowed automatic vocal recognition earlier than Cubase and provided good results (Gubaidullin, 2016; Yakimuk, 2020). The developers of Melodyne are constantly improving their product, and its current version recognizes polyphonic music. In this regard, Melodyne and Cubase

are on the same level, struggling for market leadership.

The AudioScore program is the best tool for transcribing the European 12 equal temperament system, with rhythmic figures of at least 1/32 notes. It recognizes polyphony and divides the score into voices. In relation to the Tatar Kryashen folk song, the program failed to provide automatic music transcription in a suitable form.

One of the practical issues that ethnomusicologists might face when selecting one of the above-mentioned programs is the high price for a license, varying from \$100 to \$2,000 for different versions. Their free demo versions are limited to one month.

According to the main criterion for choosing a digital assistant to speed up and facilitate music transcription for a person creating collections of folk music and teaching aids for singers, all three programs can be used with due regard to the above-mentioned disadvantages. We have been conducting similar studies for several years, and other works on this topic are presented in the article (Borodovskaja, 2021).

## **Conclusion**

Summing up the study results, we have determined pros and cons of using AI-powered programs for the music transcription of the Tatar folk music. The traditional “human” notation of folk songs is a rather complicated and time-consuming process that requires a good ear for music and literacy in the field of music theory, harmony and solfeggio. However, there are such complex audio examples of folk songs in which small notes of melismas are barely perceptible to the ear, performance-specific rhythmic and other musical nuances are very difficult to catch or there are damaged fragments in an audio recording. In this case, AI-powered programs serve as digital assistants in the field of computational ethnomusicology. The visual display of a song in the form of a spectrogram and a MIDI

keyboard allows to “see” difficult parts of the song and helps to edit notes. The pros of such programs include the high speed of audio processing in the process of automatic music transcription, which is required for a large number of folklore archives.

Artificial Intelligence is playing huge role in music creation and music processing. Computational ethnomusicology has great prospects for development when digital technologies are rapidly changing the world and all areas of human life. AI-based technologies for processing big music data (folk song recordings) need joint efforts of both programmers and musicians.

The cons of AI-driven software for music transcription are the need for basic “music computer” skills; the high cost of licensed programs and equipment for computational ethnomusicology; the inaccuracy of automatic music transcription. It is much easier and faster for many musicians to notate an audio recording of a folk song using their hearing, mind and knowledge.

The research objective was fully achieved. Using AI-driven programs, we have determined some melismas (hard to hear by ear) in the 7th and 13th measures of the Tatar Kryashen song “Och Bagana” (“Three Pillars”) and added them to the final score. The comparative analysis demonstrated that Cubase or Melodyne should be selected as digital assistants for the purposes of automatic music transcription since they fully reflect all the vocal nuances in a spectrogram. The Cubase program showed the best results in the visualization of notes in the process of music transcription. The final decision on the use of programs for automatic music transcription rests with musicians.

## **Prospects**

This research will be useful for scholars studying the folk music of the Eastern peoples, whose melodies are often complex in terms of rhythm and melody. The

experience of using three programs can be beneficial for Music Informatics classes where students of music universities process the results of folklore expeditions.

### **Limitations**

Computational ethnomusicology has great prospects for development when digital technologies are rapidly changing the world and all areas of human life. AI-based technologies for processing big music data (folk song recordings) need joint efforts of both programmers and musicians. A significant limitation is a fact that most programs for automatic music transcription are made by European developers and aim at samples of European and popular music. Furthermore, they are expensive and inaccessible to Russian and Eastern ethnomusicologists. At the present stage, AI-driven software for automatic music transcription cannot accurately score a folk song in comparison with a person, which is the main factor limiting the use of such digital assistants.

### **Acknowledgments**

This paper is performed as part of the implementation of the Development Program of the Kazan State Institute of Culture and as part of the implementation of the Kazan Federal University Strategic Academic Leadership Program.

### **Contributions of the Authors**

Liliya Zelimkhanovna Borodovskaya and Ziliya Mukhtarovna Yavgildina - conceived of the presented idea, developed the theory and performed the computations. Elena Aleksandrovna Dyganova and Larisa Stanislavovna Maykovskaya - verified the analytical methods, encouraged to investigate and supervised the findings of this work. Irina Aleksandrovna Medvedeva - contributed to the design and implementation of the research, to the analysis of the results. All authors provided critical feedback and helped shape the research, analysis and manuscript. All authors discussed the results and contributed to the final manuscript.

## References

- Arakelyan, A.E. (2011). Est li u nekrasovskikh kazakov mnogogolosie? (opyt issledovaniya tekhnicheskimi sredstvami) [Is there the chorus of the Nekrasov Cossacks? (the experience of research through technical means)]. *Yuzhno-Rossiiskii Muzykalnyi Almanakh*, 2(9), 3-7.
- Borodovskaja, L.Z. (2021). Istorija razvitiya informatizacii discipliny "Sbor i rasshifrovka muzykalnogo folklore" [The historical development of discipline "The collection and transcription of music folklore"]. In: L.Z. Borodovskaja (Compl.), *Mnogogrannyj mir tradicionnoj kultury i narodnogo hudozhestvennogo tvorcestva: Proceedings of the All-Russian scientific conference within the All-Russian competition AR/VR "Hackathon in the sphere of culture"*, October 12, 2020, Kazan, Russia (pp. 251-254). Kazan: Kazan State Institute of Culture.
- Briot, J. P. (2021). From artificial neural networks to deep learning for music generation: history, concepts and trends. *Neural Computing and Applications*, 33(1), 39-65. <https://doi.org/10.1007/s00521-020-05399-0>
- Celemony. (n.d.). Melodyne 5. <https://www.celemony.com/en/melodyne/new-in-melodyne-5>
- Danshina, M.V., Filippovich, A.Yu. (2014). Metodika avtomatizirovannoi rasshifrovki znamennykh pesnopenii [The methods of automatic transcription of Znamenny Chants]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta im. N.E. Baumana. Seriya "Priborostroenie"*, 4(97), 55-69.
- Dyganova, E.A., Yavgildina, Z.M., Shirieva, N.V. (2017). The competition training method in the formation of professional competence of the future music teacher. *Man in India*, 97(20), 403-414.
- Gorbunova, I.B. (2016). Metodicheskie aspekty tolkovaniya funktsionalnologicheskikh zakonomernostei muzyki i muzykalno-kompyuternye tekhnologii: sistemy muzykalnoi notatsii [The methodological aspects of explaining functional-logical regularities of music and music computational technologies: music notation systems]. *Obshchestvo: Sotsiologiya, psikhologiya, pedagogika*, 10, 69-77.
- Grebosz-Haring, K., & Weichbold, M. (2020). Contemporary art music and its audiences: Age, gender, and social class profile. *Musicae Scientiae*, 24(1), 60-77. <https://doi.org/10.1177/1029864918774082>
- Gubaidullin, F.F. (2016). Tsifrovaya konvertatsiya analogovykh zapisei selkupskikh instrumentalnykh naigrystei [The digitalization of analog recordings of instrumental folk tunes]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kulturologiya i iskusstvovedenie*, 1(21), 99-105.
- Heil, L. (2017). Teaching Improvisation through Melody and Blues-Based Harmony: A Comprehensive and Sequential Approach. *Music Educators Journal*, 104(1), 40-46. <https://doi.org/10.1177/0027432117711484>
- ISMIR (2022). International Society for Music Information. Retrieval web: <https://ismir.net/>
- Kharuto, A. (2019). Zvukoryad v traditsionnykh muzykalnykh kulturakh: Vozmozhnosti kompyuternogo analiza [Tone series in traditional musical cultures: Possibilities of computer-assisted analysis]. In: *Muzykalyketnografiyadary tylfa, dastyr, mædeniet: Aleksandr Zataevich 150zhyldyryna arnalfan Khalykaralyk rylymi-praktikalyk konferentsiyany materialdary* [Personality, tradition, culture in musical ethnography: Proceedings of the International scientific-practical conference dedicated to the 150th anniversary of Alexander Zataevich] (pp. 77-82). Almaty: Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy.

- Konev, A.A., Onishchenko, A.A., Kostyuchenko, E.Yu., Yakimuk, A.Yu. (2015). Avtomaticheskoe raspoznavanie muzykalnykh not [The automatic detection of music scores]. *Nauchnyi vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta*, 3, 32-47.
- Kroher, N., Gómez, E. (2016). Automatic transcription of flamenco singing from polyphonic music recordings. *IEEE/ACM Transactions on Audio, Speech, and Language Processing*, 24(5), 901-913.
- Liu, L., & Benetos, E. (2021). From audio to music notation. In: E.R. Miranda (Ed.), *Handbook of artificial intelligence for music* (pp. 693-714). Cham: Springer.
- Miranda, E.R. (Ed.). (2021). *Handbook of artificial intelligence for music: Foundations, advanced approaches, and developments for creativity*. Cham: Springer Nature.
- Neuratron. (2020). *AudioScore 2020*. <https://www.neuratron.com/audioscore.htm>
- Pavlov, D. N. (2021). Methods for development of creative expression of college students in music composition. *Bulletin of Nizhnevartovsk State University*, (1 (53)), 66-73. <https://doi.org/10.36906/2311-4444/21-1/09>
- Rao, B.T., Chinnam, S., Kanth, P.L., Gargi, M. (2012). Automatic Melakarta Raaga Identification System: Carnatic Music. *International Journal of Advanced Research in Artificial Intelligence*, 1(4), 43-48.
- Steinberg. (n.d.). *Cubase*. <https://www.steinberg.net/cubase/>
- Sviyazova, E.R. (2019). Problema avtomaticheskoi muzykalnoi transkriptsii [The issue of automatic music transcription]. *Molodezhnyi vestnik Ufimskogo gosudarstvennogo aviatsionnogo tekhnicheskogo universiteta*, 1, 159-162.
- Turchet, L., Fischione, C., Essl, G., Keller, D., & Barthelet, M. (2018). Internet of Musical Things: Vision and Challenges. *IEEE Access*, 6, 61994-62017. <https://doi.org/10.1109/ACCESS.2018.2872625>
- Yakimuk, A.Yu. (2016). Algoritmy analiza chastoty osnovnogo tona vokalnogo ispolneniya [The algorithms of analyzing the basic frequency of vocal performance]. In: *Nauchnaya sessiya TUSUR-2016: Proceedings of the International scientific conference of students, postgraduate students and young scientists* (pp. 245-248). V-Spektr.
- Yakimuk, A.Yu. (2020). Otsenka raboty programmnoy kompleksa po raspoznavaniyu not [Assessing the functioning of programs deciphering music scores]. In: I.A. Kurzina, G.A. Voronova (Eds.), *Perspektivy razvitiya fundamentalnykh nauk* (pp. 141-143). Tomsk: Tomsk State University of Control Systems and Radioelectronics.
- Yunusova, V.N., Kharuto, A.V. (2020). *Kompyuternaya etnomuzykologiya: Zadachi, metody, rezultaty [Computational ethnomusicology: Tasks, methods, results]*. *Muzykalnaya akademiya*, 3, 162-177.
- Zhang, L. (2020). The genre of folk song settings: the ways of interaction of traditional and professional musical art. *Aspects of Historical Musicology*, 21(21), 113-123. <https://doi.org/10.34064/khnum2-21.07>





## Muallim İsmail Hakkı Bey hakkında düzeltme

Nuri GÜÇTEKİN

Doç. Dr., Rast Müzikoloji Dergisi Alan Editörü, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Polatlı Fen Edebiyat Fak. Tarih Bölümü Yakınçağ Tarihi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi, Ankara, Türkiye. ORCID: 0000-0001-6115-5979 Email: nuri.guctekin@hvb.edu.tr

DOI 10.12975/rastmd.20221019 Submitted January 17, 2022 Accepted March 3, 2022

### Özet

Bu çalışma, Muallim İsmail Hakkı Bey'in isim benzerliği dolayısıyla başka bir kişi olan İsmail Hakkı Bey ile karıştırılmasını düzeltmek amacıyla yazılmıştır. Yapılan bu düzeltmenin kaynağı Nicolas Andriomenos tarafından 1910 yılında çekilen fotoğraftır.

### Anahtar Kelimeler

*Dârülmûsikî-i Osmanî Cemiyeti, İsmail Hakkı Bey, Mûsikî Osmanî Cemiyeti, Osmanlı'da mûsikî mektepleri*

### Düzeltemeye Dair Gerekçe

Rast Müzikoloji Dergisi Cilt II, Sayı 2 (2014), s.1-18'deki "İsmail Hakkı Bey ve Osmanlı Devleti'nde İlk Özel Mûsikî Okulu Mûsikî Osmanî Mektebi (1910-1920)" ve Rast Müzikoloji Dergisi Cilt III, Sayı 1 (2015), s.42-58 "İlk Türk Mûsikî Cemiyeti Dârülmûsikî-i Osmanî Cemiyeti (Mektebi) ve Faaliyetleri (1908-1914)" isimli makalelerin görsel kaynakları arasında Kazım Sarı'nın çerçeve içinden çekilen ve çok net olmayan iki fotoğrafı kullanılmıştı. Bu durum Muallim İsmail Hakkı Bey ile Maliye Nezareti Ser-Veznedarı İsmail Hakkı Bey'in farklı kişilerken isim benzerliği nedeniyle adı geçen çalışmaların bazı yerlerinde yanlışlıkla aynı kişi olarak ele alınmasına yol açmıştır. Bu büyük yanlışlığa ulusal ve

uluslararası kaynaklarda atıf yapılmaya başlanınca düzeltme yayınlanmasına gerek duyulmuştur. Muallim İsmail Hakkı Bey, Maliye Nezareti Ser-Veznedarı olmadığı gibi, Dârülmûsikî-i Osmanî Cemiyeti'nin kurucuları arasında da yer almamaktadır, Udi Sami Bey ile fikir ayrılığı neticesinde ayrılarak Mûsikî Osmanî Cemiyeti/Mektebi'ni kurmamıştır ve Dârülmûsikî-i Osmanî Cemiyeti/Mektebi ile hiçbir bağı yoktur. Meşrutiyet Dönemi'nde kurulan ve Türk mûsikîsinin yayılması, gelişmesi ve ilerlemesi için faaliyetlerde bulunan Mûsikî Osmanî Cemiyeti/Mektebi ve Dârülmûsikî-i Osmanî Cemiyeti/Mektebi birbirinden tamamen bağımsız, iki farklı ve ayrı müessesedir.



Fotoğraf 1. Şehzâde-i civan-baht devletlü necâbetlü Ziyaeddin Efendi Hazretleri'nin taht-ı himayelerinde ikinci defa teşekkül eden Dârülmûsiki-i Osmanî Heyet-i Mûsikîyesi. Tarih-i teassüs: 1324/1908. Tarih-i teşekkül: 1326/1910. (Nicolas Andriomenos/1910<sup>1</sup>)

Tablo 1. Fotoğrafta yer alan kişiler

1. Reis Kazım Bey	2. Müdür İsmail Hakkı Bey	3. Kemani Ağa Aleksan Efendi	4. Nazmi Bey
5. Santuri Edhem Efendi	6. Hafız İsmail Efendi	7. Udi Sami Bey	8. Cemal Bey
9. Yusuf Ziya Bey	10. Şevket Gavsı Bey	11. Hafız Mustafa Bey	12. Kanuni Hasan Bey
13. Kemani Hamparsum Efendi	14. Kemani Reşad Bey	15. Kazım Bey	16. Kemani Garaldin Bey
17. Aksaraylı Yaşar Bey	18. Hafız Ömer Efendi	19. Hafız Hasan Efendi	20. Alaeddin Bey
21. İhsan Bey	22. Fuad Bey	23. Kazım Bey	24. Kanuni Tahsin Bey
25. Namık Kemal Bey	26. Rifat Bey	27. Hademe Dede	

<sup>1</sup>Fotoğrafı paylaşan ve yanlışlığı haberdar eden Fırat Üniversitesi Mühendislik Fakültesi İnşaat Mühendisliği Bölümü Öğretim Görevlisi Abdullah Tevfik Bildik'e teşekkür ederim.

## Kaynaklar

Fotoğraf. Nicolas Andriomenos/1910

## Erratum/Correction about Muallim İsmail Hakkı Bey

### Abstract

This study was written to correct the confusion of Muallim İsmail Hakkı Bey with another person, İsmail Hakkı Bey, due to his name similarity. The source of this correction is the photograph taken in 1910 by Nicolas Andriomenos.

### Anahtar Kelimeler

*İsmail Hakkı Bey, Dârülmûsikî-i Osmanî Society, Musical Osmanî Society, Music Schools in the Ottoman Empire*





## İçindekiler / Contents

- Divân-ı Kebîr’de yer alan rebap çalgısına yönelik metaforların hermeneutik açıdan incelenmesi* 1-25  
Fulya Soylu Bağçeci - Mücahit Özdemir
- Türk gençlerinin Türk halk müziği dinleme tercihleri ve Türk halk müziği sanatçısı Musa Eroğlu hakkındaki görüşleri* 27-42  
Fikri Soysal - Ali Orhan Dönmez
- Analysis and comparison of most popular piano teaching method in Iran* 43-57  
Pooyan Azadeh - Mahdi Soliemani Rad
- Türkiye’de müzik sosyolojisinde önemli bir unsur olan düğünde çalan müzisyenlerin sosyo-ekonomik durumları ve pandeminin etkisi hakkında bir durum çalışması: Safranbolu örneği* 59-77  
Gülcan Ertan Hacısüleymanoğlu - Turan Sağer
- Capturing the magic of pianistic sound and touch: toward a synergy of ear and fingers in the creation of the artistic image* 79-97  
Vladimir Valjarević
- An analysis of the polyphonic Georgian folk song “Maqruli” performed by Machakheli Seniors’ Ensemble* 99-134  
Damla Şahin - Sernaz Demirel Temel
- The “Time-Makam Analysis Model” as a graphic notation: A playful tool for collaborative improvised music* 135-145  
Zeynep Ayşe Hatipoğlu
- Automatic musical transcription of the Tatar folk song: comparative analysis of AI-powered programs* 147-161  
Liliya Zelimkhanovna Borodovskaya, Ziliya Mukhtarovna Yavgildina, Elena Aleksandrovna Dyganova, Larisa Stanislavovna Maykovskaya, Irina Aleksandrovna Medvedeva
- Muallim İsmail Hakkı Bey hakkında düzeltme* 163-165  
Nuri GÜÇTEKİN

