



**Etnomüzikoloji Derneği**  
info@etnomuzikoloji.org  
www.etnomuzikoloji.org

ISSN 2619-9572  
E-ISSN 2687-508X

Etnomüzikoloji Dergisi

Yıl/Year: 5 • Sayı/Issue: 1 (2022) Yaz/Summer ISSN 2619-9572 E-ISSN 2687-508X



# Etnomüzikoloji Dergisi

Ethnomusicology Journal



**Etnomüzikoloji Dergisi**  
***Ethnomusicology Journal***  
Yıl / Year: 5 • Sayı / Issue: 1 (2022)

**Etnomüzikoloji Dergisi / Ethnomusicology Journal**

Yıl / Year: 5 • Sayı / Issue: 1 (2022)

ISSN: 2619-9572

E-ISSN: 2687-508X

**İmtiyaz Sahibi / Holder of a Concession**

Özlem DOĞUŞ VARLI

Etnomüzikoloji Derneği (Türkiye) / Ethnomusicology Association (Turkey)

**Sorumlu Yazı İşleri Müdürü:** Ersen VARLI

**Editör / Editor:** Özlem DOĞUŞ VARLI

**Yardımcı Editör / Assistant Editor:** Cüneyt ARSLAN

**Yayın Kurulu / Editorial Board**

Ersen Varlı

Fırat Kutluk

Irene Markoff

Martin Stokes

Özlem Doğuş Varlı

Şeyma Ersoy Çak

**Sayı Hakemleri / Journal Referees**

Aykut Barış Çerezcioğlu

Fırat Kutluk

Gökhan Ekim

Gözde Çolakoğlu Sarı

İlhan Ersoy

Oya Levendoğlu

Sevi Bayraktar

Stephen Kuntz

**Sayfa Tasarım / Page Design:** Hakan Demir

**Kapak Tasarım / Cover Design:** Namık KÖSEER - Ahmet HERDEM

**Yayın Türü / Publication Type:**

Yılda İki Defa, Uluslararası, Süreli / Twice a year, International, Periodical

**Yayın Dili / Publication Language:** Türkçe veya İngilizce / Turkish or English

**Yönetim Merkezi Adresi / Address:**

Karaman Dernekler Yerleşkesi Tuna Cd. Akasya Sk. PK: 16130

Posta kutusu: 179 Nilüfer /BURSA

Tel/Phone: +90 532 633 8115

**Elektronik Posta / E-mail :** info@etnomuzikoloji.org

etnomuzikolojidergisi@gmail.com

**Web**

: http://www.etnomuzikoloji.org

**Baskı / Printed by**

Nilüfer Belediyesi Matbaası İhsaniye Mahallesi Cumhuriyet Meydanı No:2

Nilüfer/BURSA

**Basım Yeri ve Tarihi / Place and Date of Publication:**

Bursa-Türkiye/Yaz / Bursa -Turkey/Summer

Etnomüzikoloji Dergisi'ne gönderilen yazıların sorumlulukları yazarlarına, telif hakları Etnomüzikoloji Derneği'ne (Türkiye) aittir.

Articles of responsibility to the authors, copyright belong to Association of Ethnomusicology (Turkey)

### *Dergi Hakkında*

*Etnomüzikoloji Dergisi*, Türkiye’de kâr amacı gütmeyen bir kuruluş olan Etnomüzikoloji Derneği tarafından yayınlanan hakemli bilimsel dergidir. Dergi etnomüzikoloji alanında yapılan nitelikli araştırmaları yayınlamayı amaçlamaktadır. Yayınlanan makaleler, etnomüzikoloji ve ilgili alanlarda güncel teorik bakış açılarını ve araştırmaları içerir.

Etnomüzikoloji Dergisi yılda iki (2) kez yayınlanmaktadır. Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizcedir. Dergi içerisinde etnomüzikoloji, müzikoloji ve ilgili diğer disiplinlerde orijinal araştırmalara dayalı teorik makaleler, yüksek lisans tezlerinden makaleler, röportajlar, yayınlanan kitaplar ve müzik kayıtları hakkındaki makalelerin yer alması hedeflenmektedir. Daha önce yayınlanmış makalelerin tercümeleleri dikkate alınmamaktadır. Katkıda bulunanların derneğin üyesi olması gerekmemektedir. Makale ve röportajlar, derginin daha önce ilan edilmiş temasına uygun olmalıdır. Dergiye gönderilecek yazılar, dernek sayfasında yer alan yazı kurallarına uymak zorundadır. Dergiye gönderilen yazılar çift taraflı kör hakem yöntemi ile incelenmektedir. Makalelerin editörlük süreci ise şu şekildedir: Editör ve editör kurulu (genel), teknik editör (yazı kuralları), hakemler (içerik), editör ve yazı kurulu (nihai karar). Yazma kurallarına uymayan yazılar, teknik editör incelemesinden sonra düzeltilmesi için yazara gönderilebilir.

Dergide yayınlanan metinlerin telif hakkı Etnomüzikoloji Derneği’ne aittir. Yazarlar yazılarını gönderdiklerinde bu kuralı kabul etmiş sayılırlar.

Dergimiz, Asos Index tarafından taranmaktadır.

### *About Journal*

As the peer-reviewed scientific journal *Ethnomusicology Journal (Turkey)* published by *Association of Ethnomusicology* which is a non-profit organization in Turkey. Journal aims to publish advanced researches in the ethnomusicology field. Its articles represent current theoretical perspectives and research in ethnomusicology and related fields.

Ethnomusicology Journal has been published two times a year. The publication language of the journal is Turkish and English. The journal can include ethnomusicology and in other branches of musicology are articles on the basis of original research-based or theoretical articles, articles from postgraduate theses, interviews, reviews about published books and music recordings. Translations of previously published articles are not considered. Contributors do not have to be members of the association. Articles and interviews should be in accordance with the previously announced theme of the journal. Writings to be submitted to the journal must comply with the following writing rules. Writings sent to the journal will be examined with double-blind peer-reviewing system. The editorial order of the manuscripts is as follows: Editor in Chief and editorial board (general), technical editor (writing rules), referees (content), Editor in Chief and editorial board (final decision). Any manuscript that does not comply with the writing rules can be sent to the author for correction after a technical editor review. Written articles that are found to be corrected can be re-evaluated. The copyright of the texts published in the journal belongs to the Association of Ethnomusicology. The authors are deemed to have accepted it when they sent their writings.

The journal is scanned ASOS Index.



**Etnomüzikoloji Dergisi**  
***Ethnomusicology Journal***  
Yıl / Year: 5 • Sayı / Issue: 1 (2022)

İÇİNDEKİLER  
CONTENTS

Dergi Hakkında..... 3  
*About journal*

Editörden ..... 7  
*From Editör*

**MAKALELER / Articles**

Katı Olan Her Şey Buharlaştı mı? Müziksel Değerin Batı Kaynaklı Hiyerarşik Sınıflandırmaları Üzerine / *Has All that is Solid Melted into Air? On Western-Derived Hierarchical Classifications of Musical Value* ..... 11  
**Selim TAN**

An Analysis of a New Style and Aesthetic in Arabic Fusion Music: Blue Flame by Simon Shaheen / *Arap Füzyon Müziğinde Yeni Bir Tarz ve Estetik Analizi: Simon Shabeen tarafından Blue Flame* ..... 31  
**Mohammad Moussa KHALAF**

Kalbim Seni Bir Yaz Kuşu Dinler Gibi Dinler: Cinuçen Tanrıkorurun Müzik Anlayışında Sosyolojik Öğeler / *Sociological Elements in Cinuçen Tanrıkorur's Understanding of Music: Kalbim Seni Bir Yaz Kuşu Dinler Gibi Dinler* ..... 63

*M. Mücabit SAĞMAN*

Gelenek Ekseninde Davul Zurna: Tokat Örneği / *Drum Zurna in the Context of Tradition: The Case of Tokat*..... 77

*Serdal ARSLAN*

Gastro(etno)müzikolojiye Doğru -I / *Towards to Gastroethnomusicology-I* ..... 97

*Özlem DOĞUŞ VARLI*

#### ÇEVİRİ MAKALELER / *Translation Articles*

Etnomüzikoloji ve Müzik Eğitimi: Diyalogu Geliştirmek / *Ethnomusicology and Music Education: Developing the Dialogue (Orijinal başlık)*..... 139

Çeviri: Çağlayan DİNÇER (Yazar: Dr. Susan HARROP-ALLIN)

## Editörden

“Etnomüzikoloji Dergisi 5 yılını kutlarken serbest tema duyurusu ile çağrıya çıktı. Geçmiş yıllarda;

Yıl 1. 1. Sayı “Müzik ve Toplumsal Cinsiyet” (editör: Seyit Yöre),

Yıl 1. 2. Sayı “Müzik ve Politika” (editör: Fırat Kutluk),

Yıl 2. 1. Sayı “Müzik ve Hegemonya” (editör: Okan Murat Öztürk),

Yıl 2. 2. Sayı “Müziği Yargılamak” (editör: Onur Şenel),

Yıl 3. 1. Sayı “Etnomüzikolojide Yeni Yaklaşımlar-I” (editör: Özlem Doğuş Varlı),

Yıl 3. 2. Sayı “Etnomüzikolojide Yeni Yaklaşımlar-II” (editör: Özlem Doğuş Varlı),

Yıl 4. 1. Sayı “Müzik ve Göç- I” (editör: Özlem Doğuş Varlı),

Yıl 4. 2. Sayı “Müzik ve Göç- II” (editör: Özlem Doğuş Varlı),

sayılarını basılı ve online ulaşımına açık olarak okuyucuların hizmetine sunduk. Periyodik olarak yayınlanan sayılarımız dışında 2022 yılında Kadınlar Dünyayı Çalıyor/Söylüyor sempozyumu sonrası davetli konuşmacıların makalelerinden oluşan özel sayı ise online erişime açık olarak hazırlandı. Ruth Stone, Philip V. Bohlman, Arzu Öztürkmen, Karin Bindu ve Razia Sultanova özel sayının makalelerini kaleme aldılar.

Dolu dolu 4 yılı geride bırakırken 5 yılın ilk sayısı yeni yaklaşımların yanı sıra, klasik etnografi ve netnografi yöntemleriyle etnomüzikolojinin geniş perspektifli alan çalışması kavramının içine giren orijinal makalelerle şekillendi.

Selim Tan; “*Katı Olan Her Şey Buharlaştı mı? Müziksel Değerin Batı Kaynaklı Hiyerarşik Sınıflandırmaları Üzerine*” başlıklı makalesinde postmodern süreçte kültürel hiyerarşilerin ortadan kalktığı en azından muğlaklaştığına dair argümanlar olsa da gerçekte öyle olup olmadığını müzik kurumları, müzik yargılamaları üzerinden sorgulayan bir içerik sunar bizlere. Yazar, Postmodern dönem öncesi daha net söyleyebileceğimiz kültürel hiyerarşinin günümüzde nasıl cisimleştiğini ve müziksel değer “beğeni” üzerinden aksettirilmesinde “sınıf”, “yaşam tarzı” ve “kültürel omnivorluk” kavramlarının geçerliğini yine müzik kurumlarının mevcut müzik kültürlerine



yaklaşımları üzerinden ele almakta.

Ardından gelen *Arap Füzyon Müziğinde Yeni Bir Tarz ve Estetik Analizi: Simon Shaheen tarafından Blue Flame* başlıklı makale Mohammad Moussa Khalaf tarafından kaleme alındı. Yazar Simon Shaheen'in tarafından Arap Müziğinin geleneksel dokusunu muhafaza ederek yaptığı Arap füzyon müziğine örnek teşkil eden Blue Flame'in analizini yapmakta. Transkripsiyon ve analiz tekniklerini kullanarak yaptığı analizle yazar adeta Blue Flame bestesinin Arap füzyon müziği içerisinde ayrıcalıklı bir yeri olduğunun altını çizer:

Bir müzik sosyoloğu gözünden bakışı görebileceğimiz *Kalbim Seni Bir Yaz Kuşu Dinler Gibi Dinler: Cinuçen Tanrıkorum'un Müzik Anlayışında Sosyolojik Öğeler* başlıklı makale ise Mücahit Sağman tarafından yazılmış. "Cinuçen Tanrıkorum, dil ve kültür hassasiyetini müziğin eşsiz kavrayışına sunmaya çalışmış bir sanatçı. Temel amacı eşsiz bir müzik ziyafeti sunmak değil, harikulade bir müzik geleneği inşa ederek aidiyet hissi duyduğu topluma dinamizm katmaktır" sonuç cümlesi idealize müzik nedir, nasıldır tartışmalarını alevlendireceğe benzer. İlk makalenin içeriği ile birlikte kültürel hiyerarşi mevzusuna farklı bakışın yer bulduğu bir sayı olduğunu söylemek mümkün.

Serdar Arslan, saha çalışması yaptığı Tokat yöresindeki davul ve zurna kültürünün kültürel bağlamını "Gelenek Ekseninde Davul Zurna: Tokat Örneği" başlıklı makalesinde ele alıyor. Davul ve zurnanın Türk kültür tarihindeki yeri ve önemi hakkında kısa bir tarihçeden sonra, bölgede kullanımları hakkında icracılar ve yapımcılarla yaptığı röportajlar ile konunun derinleştirdiğini.

Bu sayıda ayrıca bir çeviri makale yer almakta. *Ethnomusicology and Music Education: Developing the Dialogue* orijinal başlıklı makale Susan Harrop-Allin tarafından yazılmış. *Etnomüzikoloji ve Müzik Eğitimi: Diyaloğu Geliştirmek* başlıklı çeviri ise Çağlayan Dinçer'e ait.

Bu sayıda ilk defa bir makalem yer almakta. Editörü, hatta imtiyaz sahibi olduğum bir dergide yazmayı şahsi olarak etik bulmadığım için bu zamana kadar hiçbir yazıma yer vermedim. Ancak önermem olan gastroetnomüzikoloji kullanımına bir makale içinde ilk kez yer vermemden dolayı, bu ilkin Etnomüzikoloji Dergisi'ne ait olması önemliydi. *Gastro(etno)müzikolojiye Doğru-I* başlıklı makalemın son okumasını yapan ve kıymetli önerilerini esirgemeyen Gökmen Özmenteş hocaya ayrıca teşekkürlerimi sunuyorum.

Tüm yazarlara ve hakem kuruluna emekleri için teşekkürler...

Prof. Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI  
Editör

## From The Editor

We are happy to announce the articles included in our journal as a result of the call for articles with a free theme announcement for the first issue of 2022 of the Ethnomusicology Journal, whose 5th anniversary we are celebrating.

In the past years, we have published;

Year 1. Issue 1 “Music and Gender” (editor: Seyit Yöre),

Year 1. 2. Issue “Music and Politics” (editor: Fırat Kutluk),

Year 2. Issue 1 “Music and Hegemony” (editor: Okan Murat Öztürk),

Year 2. Issue 2 “Judging Music” (editor: Onur Şenel),

Year 3. Issue 1 “New Approaches in Ethnomusicology-I” (editor: Özlem Doğuş Varlı),

Year 3. Issue 2 “New Approaches in Ethnomusicology-II” (editor: Özlem Doğuş Varlı),

Year 4. Issue 1 “Music and Migration- I” (editor: Özlem Doğuş Varlı),

Year 4. Issue 2 “Music and Migration-II” (editor: Özlem Doğuş Varlı),  
issues in printed and online as open access.

Apart from our periodically published issues, a special issue consisting of the articles of the invited speakers after the *Women Are Playing/Singing the Earth* symposium held in 2022 has been prepared for online access. Ruth Stone, Philip V. Bohlman, Arzu Öztürkmen, Karin Bindu and Razia Sultanova wrote the articles for the special issue. Leaving 4 full years behind, the first issue of the 5th year has been shaped by original articles that fall within the concept of broad perspective field study of ethnomusicology with classical ethnography and netnography methods, as well as new approaches.

Selim Tan; In his article titled “Has Everything Solid Evaporated?: Western-originated Hierarchical Classifications of Musical Value”, although there are arguments that cultural hierarchies have disappeared in the postmodern process, at least it has become ambiguous, he presents a content that questions whether this is actually the case through music institutions and music judgments. Tan , discusses how the cultural hierarchy, which we can say more clearly before the postmodern period, is embodied today and the validity of the concepts of “class”, “lifestyle” and “cultural omnivory” in the

reflection of musical value through “taste”, again through the approaches of music institutions to existing music cultures.

In the next article titled “A New Style and Aesthetic Analysis in Arab Fusion Music: *Blue Flame* by Simon Shaheen” was written by Mohammad Moussa Khalaf. He analyzes *Blue Flame*, which is an example of Arabic fusion music, composed by Simon Shaheen while preserving the traditional texture of Arabic Music. With his analysis using transcription and analysis techniques, the author almost underlines that the *Blue Flame* composition has a privileged place in Arabic fusion music.

Mücahit Sağman wrote the article titled “My Heart Listens to You Like a Summer Bird: Sociological Elements in Cinuçen Tanrıkorur’s Understanding of Music”, where we can see the perspective of a music sociologist. “Cinuçen Tanrıkorur is an artist who has tried to present her linguistic and cultural sensitivity to her unique understanding of music. Its main purpose is not to present a unique musical feast, but to add dynamism to the society to which it feels a sense of belonging by building a wonderful musical tradition,” the concluding sentence seems to inflame the debates about what idealized music is and what it is like. It is possible to say that together with the content of the first article, it is a number in which a different perspective on the subject of cultural hierarchy takes place.

Serdar Arslan discusses the cultural context of the drum and zurna culture in the Tokat region, where he does fieldwork, in his article titled “Drumming Zurna on the Axis of Tradition: The Example of Tokat”. After a brief history of the place and importance of the drum and zurna in Turkish cultural history, we see that the subject deepens with interviews with performers and luthiers about their use in the region.

This issue also includes a translated article. *Ethnomusicology and Music Education: Developing the Dialogue* original article was written by Susan Harrop-Allin. The translation titled *Etnomüzikoloji ve Müzik Eğitimi: Diyaloğu Geliştirmek* is by Çağlayan Dinçer.

This is the first time I have an article in this issue. Since it is not ethical to write in a journal that I am the editor of, I have not included any of my articles until now. However, since this is the first time I have included the use of gastroethnomusicology, which is my proposition, in an article, it was important that this first belongs to *Ethnomusicology Journal*. I would also like to thank Gökmen Özmenteş for the last reading of my article titled *Towards to Gastro(ethno)musicology-I* and for his valuable suggestions.

Thanks to all the authors and the referee committee for their hard work.

Prof.Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI  
Editor



# Katı Olan Her Şey Buharlaştı mı? Müziksel Değerin Batı Kaynaklı Hiyerarşik Sınıflandırmaları Üzerine\*

Selim TAN\*\*

## Özet

20. yüzyılın ikinci yarısına rastlayan postmodern dönemeç, Batılı toplumlarda kültürel hiyerarşilerin aşındığını ve hatta ortadan kalktığını savunur. Yani postmodernite yüksek ve popüler/alçak kültür arasında ayırımın silikleşmesi iddiasını taşır. Buradan hareketle “Günümüzün postmodern dünyasında müziğe dair kültürel hiyerarşiler anlamını yitirdi mi?” sorusu çalışmanın temelini oluşturur. Bu çalışma ilk olarak müziksel değerın Batı kaynaklı dikotomik (ciddi müzik ve hafif müzik, yüksek kültür ve popüler/alçak kültür, iyi müzik ve kötü müzik) ve trikotomik (sanat müziği, halk müziği, popüler müzik; yüksekalın, alçakalın, ortaalın) hiyerarşik sınıflandırmaların her birinin kökenini, kapsamını ve anlam dünyasını irdeler. Çalışmanın tartışma bölümü ise postmodernite ile ortadan kalktığı öne sürülen kültürel hiyerarşilerin günümüzde nasıl cisimleştiğini ve müziksel değerın “beğeni” üzerinden aksettirilmesinde “sınıf”, “yaşam tarzı” ve “kültürel omnivorluk” kavramlarının geçerliğini ele alır. Nihayetinde çalışma, günümüzde hâkim/meşru kurumların belli müzikleri ayrıcalıklı konumlandırabildiğini ve

\* Makale Geliş Tarihi: 29 Mart 2022 Makale Kabul Tarihi: 25 Nisan 2022

\*\* Araştırma Görevlisi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzikoloji Bölümü, selim.tan@mgu.edu.tr

ORCID: 0000-0002-1343-9157

kültür/sınıf-spesifik habitusun kamusal alanda kültürel katılımı etkileyebildiğini vurgulayarak -sınırlı da olsa- kültürel hiyerarşilerin hâlen var olabildiğini ifade eder.

*Anahtar Kelimeler:* Müziksel Değer, Kültürel Hiyerarşi, Postmodernite, Yüksek Kültür, Popüler Kültür.

### **Has All that is Solid Melted into Air? On Western-Derived Hierarchical Classifications of Musical Value**

#### **Abstract**

The postmodern turn, which coincided with the second half of the 20th century, argues that cultural hierarchies have eroded and even vanished in Western societies. In other words, postmodernity claims that the distinction between high and popular/low culture is blurred. Thus, the question “Have the cultural hierarchies of music lost their meaning in today’s postmodern world?” forms the basis of this paper. The paper first examines the origin, scope, and semantic world of each of the Western dichotomic (serious music and light music, high culture and popular/low culture, good music and bad music) and trichotomic (art music, folk music, popular music; highbrow, lowbrow, middlebrow) hierarchical classifications of musical value. The discussion section handles how the cultural hierarchies that allegedly vanished with postmodernity are embodied today as well as the validity of the concepts of “class”, “lifestyle”, and “cultural omnivorousness” in the reflection of musical value through “taste”. Finally, the paper asserts that cultural hierarchies still exist -albeit limited- by stressing that today’s dominant/legitimate institutions may privilege certain kinds of music and that culture/class-specific habitus can affect cultural participation in the public sphere.

*Keywords:* Musical Value, Cultural Hierarchy, Postmodernity, High Culture, Popular Culture.

## Giriş

Gelişimleri 18. yüzyıldan 20. yüzyıl başlarına uzanan “sanat müziği, halk müziği, popüler müzik”, “ciddi müzik ve hafif müzik”, “yüksek kültür ve popüler/alçak kültür”, “yüksekalin, alçakalin, ortaalin” gibi müziksel değerlerin hiyerarşik sınıflandırmaları; Batı modernitesinin yaslandığı kültürel hiyerarşileri somutlar. Bu kültürel hiyerarşiler, Batının şahsına münhasır sosyokültürel-tarihsel süreçlerini ve güç ilişkilerini içerir. Akabinde Batının hegemonyası (sömürgecilik ve Batılılaşma politikaları) dolayısıyla Batı dışı birçok ülkenin de kültürel hiyerarşi algısında belirleyici olur. Diğer yandan McGregor’un (2000: 15) ifadesiyle yüksek kültür/sanat müziği gibi ayrıcalıklı kültürel pratiklerin üst sınıfları (burjuvazi); alçak kültür/popüler müzik gibi aşağı kültürel pratiklerin ise alt sınıfları (işçi sınıfı) yansıttığına kesin gözüyle bakılır. Zira 20. yüzyılın önemli bölümünde modern Batılı toplumların gündelik hayatında kültürel hiyerarşilere dair ayrımları bulgulamak kısmen kolaydır. Örneğin Bourdieu (1979/2017) dönemin Fransa’sı özelinde bireyin toplumsal uzamda işgal ettiği konum/sınıf ile beğeni yargısı arasındaki homolojiyi ortaya koyar. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısı sonrasında moderniteden postmoderniteye doğru paradigmatik bir dönüşüme gönderme yapan postmodern dönemeç, geç kapitalist toplumlarda kültürel hiyerarşilerin anlamını yitirmeye başladığını söyler. Diğer bir deyişle postmodernite yüksek ve popüler/alçak kültür arasında ayrımın aşındığına ve iç içe geçtiğine delalet eder (Bell, 1972; Huyssen, 1986; Storey, 1998/2011). Böylesine bir postmodern durumda daha çok öznel bir deneyim olarak algılanan “iyi müzik ve kötü müzik” dikotomisinden başka bir hiyerarşik sınıflandırmanın hayatta kalabilmesi mümkün görünmemektedir.

Peki, gerçekten de günümüzün postmodern dünyasında kültürel hiyerarşiler yani müziksel değerlerin hiyerarşik sınıflandırmaları geçerliğini yitirdi mi? Berman’ın (1982/2013: 27) Marx’tan hareketle “katı olan her şeyin buharlaştığı bir evrenin parçası olmak” şeklinde tasvir ettiği modernitenin “post” uzantısında kültürel ayrımlar da buharlaştı mı? Başka bir deyişle postmodernite müziğe dair sabit/çakılı/katı hiyerarşik sınıflandırmaları bütünüyle ortadan kaldırılabildi mi? Bu sorular çalışmanın amacını ortaya koyar. Bu doğrultuda çalışma, günümüzde hâkim/meşru kurumların (devletin eğitim ve ordu kurumları, çeşitli özel sermaye kuruluşları) belli müziklere hususi değer atfedebildiğine ve kamusal alanda kültür/sınıf-spesifik habitusun kültürel katılımı biçimlendirebildiğine dikkat çekerek kültürel hiyerarşilerin -sınırlı işleyişlerine işaret eder.

Bu çalışma, başta yukarıda belirttiğim müziksel değerlerin Batı kaynaklı dikotomik ve trikotomik hiyerarşik sınıflandırmalarının her birinin -mümkün olduğu kronolojik sıralamayla- kökenini, kapsamını ve anlam dünyasını inceler. Çalışmanın tartışma bölümü ise postmodern dönemeç sonrası çöktüğü

iddia edilen kültürel hiyerarşilerin günümüzde nasıl bir boyut kazandığı üzerinde durur. Bu minvalde devletin eğitim-ordu kurumları, özel sermayenin finansmanı ve sanat dünyalarını/müzik scene'lerini oluşturan failler ele alınır. Yine tartışma bölümünde müziksel değerın "beğeni" üzerinden ifadesinde "sınıf", "yaşam tarzı" ve "kültürel omnivorluk" gibi kavramların güncelliği irdelenir.

### Sanat Müziği, Halk Müziği, Popüler Müzik

Trikotomik bir sınıflandırmayı oluşturan "sanat müziği, halk müziği", popüler müzik" kategorilerinden her biri -girişte belirttiğim diğer sınıflandırmalarda olduğu gibi- Batının sosyokültürel-tarihsel deneyimini yansıtan (Nettl, 2005: 363) ve güç ilişkilerini içeren (Berger, 2008: 65) söylemsel inşalardır. Bir merkez olarak Batı'ya özgü sınıflandırma, hâliyle Batı dışı çevrenin de söylemlerini etkiler. <sup>\*\*</sup>Tatmin edici ve sınırları kesin tanımlara ulaşmanın mümkün olmadığı bu kategoriler, ortak duyuya (*common sense*) dayalı ve Gelbart'ın (2007) deyimiyle "bulanık çağrışım yığınları" olarak işler. Bölüm sonunda değineceğim üzere Blacking (1981: 13), kategorilerin ne anlama geldiğinin ötesinde sınıflandırmanın hiyerarşik ve müziksel değer yüklü olduğunu vurgular.

Sanat müziği üzerinde durmadan önce "sanat" kategorisinin Shiner'ın (2010) deyimiyle yaklaşık iki yüzyıllık geçmişı olan bir Avrupa icadı olduğunu belirtmek gerekir. Abrams'ın (1989) "Kopernik Devrimi" olarak ifade ettiği *sanatın icadı*; sanatın zanaat, sanatçının zanaatçı ve estetiğin işlev üzerinde zaferini temsil eder (Shiner, 2010: 27). Bu paradigma değişimi sanat müziğinin de anlam dünyasını belirler. Örneğin estetiğin sanat müziğine ilintilenmesi halk müziği ve popüler müziğin "estetik" ve "sanat" olamayacağını ima eder (Merriam, 1964: 260). Zira sanat müziği "olağanüstü" bireysel yaratımı (Blacking, 1981: 11), müziksel karmaşıklık ve kanonlaşmış bir yazılı kültürü (Gelbart, 2007: 3-4) ifade etmesiyle kendisini diğer müziklerden ayırır. Ancak yazarlık (*authorship*) iddiası popüler müzik bestecileri göz önüne alındığında tek başına sanat müziğini tanımlamaya yetmez. Karmaşıklık iddiası ise minimalist müzik, Gregoryen ilahiler ve Puccini aryaları (Gelbart, 2007: 4) yanı sıra popüler müzikte Frank Zappa gibi progressive rock müzisyenleri özelinde sıkıntılı görünür. Son olarak sanat müziğinin yazılı

\* Bu üçlü sınıflandırmada "halk müziği" yerine "geleneksel müzik" teriminin de tercih edildiği görülr. Örneğin 1947'de kurulan Uluslararası Halk Müziği Konseyi (International Folk Music Council, IFMC) halk müziği teriminin sınıfsız ve sanayileşmemiş toplumlardan ziyade daha çok Batılı toplumların kırsal kesimlerini kastettiği düşünceyiyle adını 1981'de Uluslararası Geleneksel Müzik Konseyi (International Council for Traditional Music, ICTM) olarak değiştirir (Gelbart, 2007: 3). Ayrıca çalışma boyunca zaman zaman bir yerelin halk ve sanat müzikleri toplamnı "geleneksel müzik(ler)" başlığında somutlamayı tercih edeceğim.

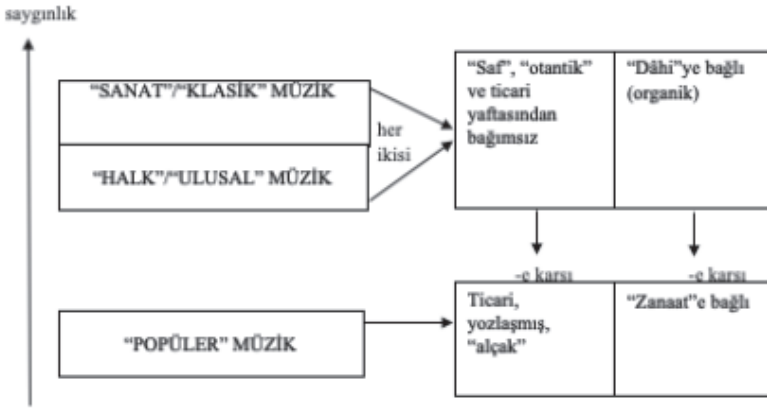
\*\* Örneğin Ayas (2017: 143), Türkiye'de klasik Türk müziğinin nasıl konumlandırılabilceğine dair tartışmalar üzerinden dahi sınıflandırmanın "çuvalladığını" söyler.

olma iddiası, avangart elektronik müziğin kayıtlı formları öncelemesi (Gelbart, 2007: 3) ve başka toplumların sanat müzikleri (örneğin Hindistan ve İran) ele alındığında geçerli durmamaktadır. Öte yandan sanat müziği gibi bir “inşa” olan halk müziği; 18. yüzyıl sonu Herder’in “halk şarkısı” (*Volkslied*) terimini sanat müziğinin materyali ve “eğitilmişlerin kültürü”ne (*Kultur des Gelehrten*) karşı kullandığı “halk kültürü” (*Kultur des Volkes*) terimini ise ulusun ruhu olarak değerlendirmesine uzanır (Erol, 2009: 95). Böylece halk müziği homojen bir kültürel topluluk (genelde kırsal ve sanayi öncesi) içinde kuşaklar boyunca sözlü olarak aktarılan anonim karakterli müzikler olarak tanımlanır (Edgar ve Sedgwick, 2008: 127). Ancak Karpeles’in (1968: 9) deyimiyle Doğunun sanat müzikleri gösterdiği üzere her sözlü aktarılan müzik halk müziği değildir. Yine Anadolu âşıklık geleneği halk müziğinin anonim dışı olabileceğini gösterir. İlaveten ABD’de Bob Dylan, Phil Ochs ve Türkiye’de Neşet Ertaş, Musa Eroğlu gibi müzisyenler halk müziğinin sanayileşmiş heterojen kentlerde ve kayıtlı formlarda da var olabileceğine işaret eder. Son ve üçüncü kategori olan popüler müziğin inşası ise -pratikte daha öncesinde bulgulanabildiği iddia edilse de- 19. yüzyıl ortalarına denk düşer. Popüler müziği tanımlamaya yönelik eğilimlerden biri “popüler” olma hâlini yani toplumsal yaygınlığı vurgular. Ancak Batı sanat müziğinin popüler parçaları ve popüler müziğin death metal gibi “harici” türleri düşünüldüğünde böylesine bir tanım pek de tatmin edici değildir (Shuker, 2006: 204). Diğer bir eğilim ise popüler müziği Burnett’ın (1996: 35) deyimiyle “ticari yönelimli müzik” olarak tanımlar. Bu doğrultuda Manuel (1988: 4), popüler müziğin kayıtlı formuyla kitle medyası üzerinden yayılabilmesinin en ayırıcı özelliği olduğunu söyler. Ancak kitle medyası sayesinde popüler müziklerin ötesinde sanat müziği ve halk müziğinin de yayılabildiği açıktır. Ayrıca fonografin icadı öncesinde Rönesans Avrupa’sının karnaval şarkıları, Fransa’nın şansonları, vodvilleri ve Tanzimat sonrası İstanbul’da kanto gibi “kentsel eğlence müzikleri” pek âlâ popüler müzik kapsamında değerlendirilebilir (Erol, 2009: 90-91). Dolayısıyla popüler müziği kayıtlı forma ve kitlesel medya dağıtımına indirgemek de doyurucu görünmemektedir. Yine popüler müziğin “basit” ve “standartlaşmış” olduğu yönünde iddiaların rahatlıkla Batı sanat müziğinden ve halk müziğinde bulgulanabilmesi mümkündür.

Toparlamak gerekirse sanat müziği “karmaşıklık”, “notasyon”, “besteci”; halk müziği “basit”, “sözlü aktarım”, “anonim” ve popüler müzik ise “standart”, “kayıt”, “ticari” çağrışımlı bulutlarının ötesinde istisnai hususiyetler barındırır. Yine sanat müziği “kentli”, “burjuva”, “eğitilmiş”; halk müziği “kırsal”, “köylü”, “eğitimsiz” ve popüler müzik “kentli”, “işçi”, “eğitimsiz” gibi tarihsel çağrışımlara dayalı toplumsal konumlar ile ilintilendirilse de müziğin toplumsal konum ötesi işleyebilen simgeselliği vardır. Bu çağrışımların tamamı örtülü biçimde Blacking’in (1981) de vurguladığı üzere sınıflandırma-



nın değer yüklü olduğuna dairdir. Yani “sanat müziği, halk müziği, popüler müzik” sınıflandırması gittikçe müziksel değer in azaldığı bir hiyerarşiyi ima eder (Figür 1).



Figür 1: Sanat müziği, halk müziği, popüler müzik  
(Gelbart, 2007: 257)

Örneğin temeli romantik dönem ve ulus inşalarına uzanan sanat müziği ve halk müziği ilişkisi, “ticari” popüler müziği dışarıda bırakarak organik dâhiliğin simbiyotikliğini gösterir (Gelbart, 2007: 260). Manuel (1988), sanat müziğinin devlet veya özel sermaye finansmanına ihtiyaç duymasıyla popüler müzik ve halk müziğinden ayrıldığını söyler. Zira popüler müzik ticari niteliği sayesinde halk finansmanı ile ayakta kalabilmektedir (Manuel, 1988: 1). Halk müziği ise halkın tasdiği sayesinde popüler müzik gibi varlığını sürdürebilse de devletlerin “kadim ulusallık” atfedebilmesi ile ayrıcalıklı bir meşruiyeti barındırdığı (en basitinden Türkiye’de üniversite düzeyinde halk müziği eğitiminin olması) söylenebilir. Burada değindiklerime örnek olarak cazın halk müziğinden popüler müziğe sonrasında da sanat müziğine “evrimi” hayli dikkat çekicidir (Lopes, 2004: 3). Tarihsel süreç boyunca cazın üç kategori içinde de anılabilmesi müziğin içsel değişiminden öte müziksel değer in toplumsal dönüşümünü gösterir.

### Ciddi Müzik ve Hafif Müzik

9. yüzyıl Batı sanat müziğinde hissedilen iki eğilim, 20. yüzyıl başında “ciddi müzik” ve “hafif müzik” şeklinde adlandırılarak resmîyete kavuşur (Cohn, 2010: 93). Self (2001: 1), ciddi müziği Berg’in Wozzeck operası gibi “rahatsız edici” ve “huzur kaçıracı” olarak tanımlar. Cohn’a (2016: 93-94)

göre ciddi müzik; Brahms'ın müziği gibi “içe kapanık”, “ağır ruh hâli” barındıran ve “ciddi mesaj” arzusunda görünür. Ayrıca Cohn (2010: 95); Ger-shwin, Stravinsky, Copland ve Bernstein gibi bestecilerin eserlerinde yer vermesiyle itibarı yükselen cazı da “elit” sanat müziği yani ciddi müzik olarak konumlandırır. Bilakis cazı popüler/alçak kültür olarak konumlandıran Adorno (1999) için ciddi müzik daha çok birinci ve ikinci Viyana Okulu bestecilerini (bilhassa Beethoven, Berg ve Schönberg) ifade eder. Zira Adorno'ya (1999) göre ciddi müzik, basitlik-karmaşıklık dikotomisinin ötesinde her bir parçanın bütünü içerdiği, standartlaşmadan azade müziktir. Öte yandan yine Batı sanat müziği kaynaklı (hafif opera ve operet diğer bir deyişle hafif klasik) ve Self'e (2001) göre ciddi müzik ile aynı dili paylaşan (armoni, kontrpuan, orkestrasyon) hafif müzik ise tekrar (Cohn, 2010: 194) ve melodi (Tomlinson, 2005) üzerinden *akılda kalıcılığı (memorability)* esas alır. Ancak ciddi müziğin aksine hafif müzik, tıpkı Strauss'un valsleri ve polkaları gibi (Cohn, 2010: 93) rahatsız etmek yerine “oyalamalı”, huzur kaçırmak yerine ise “eğlendirmeli”dir (Self, 2001: 1). Bu sayede hafif müzik, Romantik dönemde himayeden yoksun besteciler için ciddi müzik üretimlerine katkı sunan ekonomik kazanç anlamına geliyordu (Self, 2001: 2). Daha sonrasında ise hafif müzik, Scott'un (2016: 79) deyişiyle “dans gruplarının müziği gibi günümüzde easy listening [örneğin Frank Sinatra, Mantovani, Guy Lombardo] olarak bilinen müziksel bölgeyi kapsayan bir terim” hâline gelerek popüler müzik türlerini de kapsamaya başlar. Örneğin Türkiye'de pop müziğin miladı aranjman dönemi şarkıları “hafif Batı müziği” veya “Türkçe sözlü hafif Batı müziği” şeklinde anılır.

Özetle ciddi müzik ve hafif müziğin müziksel içerimleri tarihsel süreç içinde değişse de bu değer yüklü iki eğilimi *varlık sebeplerine (raison d'être)* atfedilen anlamlar ayırır. Örneğin Self (2001: 1), konsantre dinlemeye dayalı ciddi müziğin aksine hafif müziğin dans, yemek ve hatta alışveriş gibi işlevsel faaliyetlere eşlik edebileceğini söyler. Burada ciddi müzik ile hafif müzik arasında farkın Kartezyen zihin-beden düalizmine uzandığı görülür. Böylece önceki bölümde Shiner'dan (2010) hareketle değindiğim sanat ve zanaat ayırımına benzer şekilde bir sanat olarak ciddi müzik “estetik”, “kendinde amaç”, “dâhilik” üzerinden *zihinsel dünyaya* ait görülürken bir zanaat olarak hafif müzik “işlev”, “fayda”, “maddi çıkar” üzerinden *bedensel dünyaya* ait görülür. Ancak en basitinden Spotify'ın hazırladığı “Klasik Yoga”, “Klasik Yemek Pişirme”, “İş Günü Cazı” ve “Akşam Yemeği Cazı” vb. ciddi müzikleri işlevsel-bedensel kılan çalma listeleri, günümüzde ayırımın ne denli algısal işleyebildiğine işaret eder.

### **Yüksek Kültür ve Popüler/Alçak Kültür**

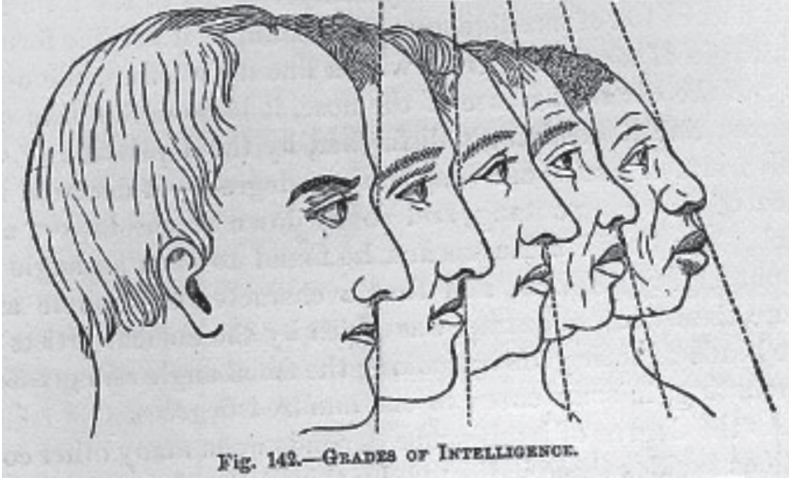
19. yüzyılda yüksek veya elit kültürün -popüler kültüre karşı- muhafazakâr bir savunması olarak gelişen yüksek kültür; Rönesans sanatı ve kanonik romanlar üzerinden medeniyetin “hakiki” değerlerine yönelik arayışı ifade eder (Shuker, 2006: 136). Bu yaklaşım kültür eleştirmeni Arnold’un (1869/2006) kültürü “düşünülenlerin ve söylenenlerin en iyisi” şeklinde tanımına yaslanır. Arnold’un yanı sıra Leavis ve Eliot gibi dönemin diğer sağ görüşlü eleştirmenleri de kültürü “etik ve estetik mükemmellik” üzerinden değerlendirir. İlginç bir şekilde sol görüşten başta Adorno ve Frankfurt Okulunun birçok düşünürü de kültürel seçkinci çizgiyi benimser. Örneğin Maigret’in (2016: 90) ifadesiyle dönemin popüler türlerine tiksinti duyan Adorno için sanat “reddiyeci” ve “olumsuz” olmasının yanı sıra ahlaki ve estetik çileciliğe dayanmalıdır. Adorno, yüksek kültürün dikotomik ötekisi popüler kültürü yani “alçak” kültürü, kitle toplumu paradigmasına dayandırır. Latince “popülaris”ten türeyerek “halka ait” anlamına gelen “popüler”in aksine “kitle” olumsuz bir göndermeyi içerir (Erol, 2009: 28). Zira kitle toplumuyla kastedilen kapitalizm dolayısıyla atomlaşmış bireylere yani edilgen tüketicilere “yukarıdan” dayatılan kültür endüstrisi ürünleridir. Öte yandan İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu; bireylerin farklı yorumlama ve anlamlandırma biçimleri üzerinden hâkim güçlere karşı “direnc ve çatışma alanı” olarak kavradığı popüler kültürü (Çerezcioglu, 2010: 252), “aşağıdan” üretilen bir halk kültürü olarak ele alır. Örneğin Fiske (2012: 35), “Popüler kültür tüketim değil-dir, kültürdür -toplumsal bir sistem içerisinde anlamları ve hazları yaratan, onları dolaşıma sokan etkin bir süreçtir” der. Toparlamak gerekirse Swartz’ın (2011: 93) aktarımıyla Bourdieu’nün “belirli kültürel pratikler, başka pratiklerle aralarındaki karşıtlıklarıyla meşruiyet kazanır” yaklaşımı, yüksek kültürün “ayrıcılık” iddiasının popüler kültür karşıtlığına yaslandığını açıkça gösterir.

Burada yüksek kültür ve popüler/alçak kültür dikotomisinin sıklıkla belli toplumsal konumlarla/sınıflarla ilişkilendirildiğine değinmek gerekir. Örneğin Gans’a (2005: 110) göre yüksek kültürün kullanıcılarını ve yaratıcılarını yüksek eğitilmiş ve yüksek veya yüksek-orta sınıf konumunu paylaşan kimseler oluşturur. Yine yüksek kültüre (örneğin Batı sanat müziği, opera vb.) hâkim grupların başta eğitim olmak üzere birçok alanda (konser, festival vb.) meşruiyet atfederek himayesi altına alabildiği görülür. Diğer yandan alt sınıflar (bilhassa işçi sınıfı) ile ilişkilendirilen popüler kültürün bazı uygulamalarının hâkim gruplarca gayrimeşru addedilmesine de sıklıkla rastlanır. Böylece popüler kültür, halkın (işçi sınıfının ötesinde hissedilen kolektiflik doğrultusunda) geniş tasdiğine dayanırken (Fiske, 2012: 36) yüksek kültür ise daha çok hâkim grupların yetkilendirmesine dayanır. Ancak girişte de altını çizdiğim üzere postmodernite ile yüksek kültür ve popüler/alçak kültür

ayrımının aşındığı ve hatta çöktüğü sıklıkla ifade edilir (Bell, 1972; Huyssen, 1986; Storey, 1998/2011). Ayrıca her kültürün kendine özgü müziksel sınıflandırmaları olabileceğinden hâkim grupların (varsa) hangi müziklere meşruiyet atfedeceği ve hangilerini dışarıda bırakacağına farklılık arz edebileceğini göz önünde bulundurmak gerekir.

### Yüksekalın, Alçakalın, Ortaalın\*

Hiyerarşik “alın” (*brow*) sınıflandırması, kafatası şekli üzerinden zekâyı anlamayı hedefleyen 19. yüzyılın sözdabilimi (*pseudoscience*) frenolojiye yaslanır (Meisel, 2009: 3). Frenolojide “yüksek” alınlı olmak yüksek zekânın, “alçak” alınlı olmak ise “aptallığın” göstergesi olarak kabul ediliyordu. Bu dönemde maymundan başlayarak “aptal insan”, “Buşman”, “yontulmamış”, “ıslah edilmiş”, “medeni”, “aydınlanmış” ve son olarak “Kafkasyalı” şeklinde alın yüksekliğinin artmasıyla gelişkinliğin de arttığını gösteren ırksal tasvirlerle yer veriliyordu (Levine, 1990: 222). Dönemin evrimci, Batı merkezci ve ırkçı yaklaşımlarını yansıtan sınıflandırma, Arnold’un (2006) yüksek kültür tanımından etkilenecek 20. yüzyıl itibariyle başta ABD olmak üzere kültürel pratiklerin değerine istinaden kullanılmaya başlanır (Levine, 1990: 224).



Görsel 1: Frenolojik açıdan zekânın dereceleri (Wells, 1867: 126).

\* Bu sınıflandırma “entel/asil, sıradan, kültürsüz” (Gans, 2005); “yüksek, orta, alt katmanlar” (Cawelti, 1999); “yüksek, ortalama, alçak kültürler” (Bourdieu, 2017) şeklinde Türkçe literatürde karşılık bulur. Urgan (1995) ise İngilizce *brow* kelimesinin anlamına sadık kalarak “yüksek, alçak, orta alınlı” şeklinde çevirir. Keza bölümde göstermeye çalıştığım üzere *brow* kelimesinin anlamı; sınıflandırmanın kökenine, içeriğine ve kademeli mahiyetine ışık tuttuğundan “alın” esaslı çeviriyi uygun görüyorum.

İngiliz yazar Virginia Woolf (1932/1961) ve *Harper's Magazine*'in eski editörlerinden ABD'li Russell Lynes (1949/1976) kültürel alanda yüksekalin, alçakalin ve ortaalin sınıflandırmasının nasıl işlediği üzerinde etraflıca durur. Ortaalını hedef tahtasına koyan Woolf'un kullanıcıların dışında yaratıcıları ve toplumsal konumları da gözetilen alın tanımları, Kartezyen zihin-beden düalizminden izler barındırır. Beğeni kültürlerini toplumsal konum ile zayıf düzeyde ilintilendiren Lynes ise dönemin ABD'sinin kültürel tüketim tarzlarına yoğunlaşarak kendi deyimiyle "keyfilik" arz eden sınıflandırmalar gerçekleştirir. İlk olarak Arnold'un yüksek kültür içeriğini paylaşan ve Woolf'un (1961: 153) "belli bir fikrin peşinden giden akla dayalı saf zekâ" olarak tanımladığı yüksekalin, müzikte Lynes (1976: 155) için "Bach ve öncesi" ve "Ives ve sonrası" dönemleri benimseyen bireyler temsil eder. Öte yandan popüler/alçak kültürü yansıtan ve Woolf'un (1961: 153) "yaşamın peşinden giden bedene dayalı saf heyecan" olarak tanımladığı alçakalin ise Lynes (1976: 151) için müzikte halk kültürü olarak gördüğü caza tekabül eder. Orta sınıfın uzantısı ortaalin kültürü ise ilk kez 1920'lerin sonlarında görünürlük kazanır (D'hoker, 2011: 259) ve 1950'lerde orta sınıfın büyümesiyle iyice yaygınlaşır (Bell, 1972: 21). Woolf'a (1961: 155) göre ortaalin "sanat veya yaşam gibi tek bir nesnenin peşinden gidemese dahi bu iki arzusu para, şöhret, güç veya prestij ile ayırt edilemeyecek denli kötü bir şekilde karışmış orta zekâlı" kısmi oluşturur. Ortaalını üst ve alt olarak ikiye ayıran Lynes (1976: 155), müzikte üst-ortaalını (*upper-middlebrow*) "senfoniler, konçertolar, operalar"; alt-ortaalını (*lower-middlebrow*) ise "operet, gözde popüler parçalar" olarak ele alır. Keightley (2008) ise hafif müziğin popüler uzantısı *easy listening*'i ortaalin olarak konumlandırır. Leavis veya Adorno gibi eleştirmenlerin yüksek kültürün ötekisi olarak konumlandıkları popüler/alçak kültürün aksine hem Lynes (1976: 149) hem de Woolf (1961: 155), yüksekalinın alçakalin ile "dost" olduğunu esas ötekinin ortaalin olduğunu vurgular. Zira bazı yüksekalinlar açısından ortaalin, kültürü bireysel çıkarları amacıyla kullanan inoantik ve poser görülürken alçakalin ise otantik, samimi ve doğal görülür. Bu durum 19. yüzyıl sonu Romantik dönemde ve ulus inşasında hâkim grupların halk kültürüne yönelmesiyle benzerlik taşır. Son olarak alın hiyerarşisinin geçerli olmadığı bağlamların tekalın (*unibrow*) veya *almsızlık* (*nobrow*) gibi kavramlar üzerinden ifade edildiğini (Swirski ve Vanhanen, 2017) de eklemek gerekir.

### **İyi Müzik ve Kötü Müzik**

Ray Charles katıldığı bir televizyon programında "Beni ilgilendiren sadece iki tür müzik var: İyi ve kötü" der (Neal, 2003). Kurt Weill ise "Ciddi ve hafif müzik arasındaki farkı tanımıyorum. Sadece iyi müzik ve kötü müzik vardır" der (King, 1940). Keza Rossini (Edwards, 1869), Louis Armstrong

(“Sayings of Satchmo”, 1959), Duke Ellington (“Second Annual Ebony Black Music Poll”, 1974) gibi birçok ismin de benzer söylemlerde bulunduğu görülür. Burada Weill’in toplumsal inşaya dayanan “ciddi müzik ve hafif müzik” dikotomisini tanımaması postmodern bir tutum olarak yorumlanabilir. Zaten müziksel statükoyu yansıtan dikotomileri (yüksek-alçak, popüler-avangart, ticari-sanat, formülleşmiş-orijinal) reddeden “iyi müzik ve kötü müzik” dikotomisi, daha çok bireysel estetik deneyimi esas alır. Ancak Bourdieu’nün habitusu\* göz önüne alındığında bireysel deneyimin ne derecede toplumsallıktan azade olabildiği muammadır. Washburne ve Derno (2013) da müziksel hükümlerin hakiki bireysel deneyimler ile kolektif bir söylemsel alan arasında konumlandığını söyler. Yine Wasburne ve Derno’nun (2013: 7) belirttiği üzere popüler/alçak kültürden yüksek kültüre gerçek bir dönüşüm yaşayan caz, müziğe dair “iyi” ve “kötü” algısında sosyokültürel ve politik etkenlerin gücünü sorgular.

Öte yandan Wasburne ve Derno (2013: 2) müziğe dair “iyi” veya “kötü” şeklinde hükümlerde bulunmanın “kimliğin inşasına ve yeniden tasavvur edilmesine ya da toplumsal ilişkilerin yeniden yapılandırılmasına” hizmet eden bir müziksel faillik olduğunu vurgular. Keza “Kötü Müzik Nedir?” (*What is Bad Music?*) adlı yazısında kötü müzik diye bir şeyin olmadığına değinen Frith (2013), “kötü müzik” söyleminin hayranlığın (*fandom*) diğer bir deyişle müziksel hazzın ve estetiğin bir parçası olduğunu söyler. Böylece bir “müzik beğenisi” (*musical taste*) her zaman kendisini “müzik beğenmemesi” (*musical distaste*) üzerinden meşrulaştırma gayreti içindedir. Zira kimliklenme aidiyetin dışında belli düzeyde “ötekiliğe” ihtiyaç duyar. Bu minvalde Bourdieu (2017: 91), estetik tahammülsüzlüğü dehşet verici bir zorbalık yani bir simgesel şiddet pratiği olarak kavrar. Diğer yandan Frith, kötü müzik algısına yol açabilecek bileşenlere de etraflıca değinir. Frith (2013), müziğin “standart” ve “formülleşmiş” (Adorno’dan etkilenen estetik değerlendirme) olduğu iddialarının yanı sıra kötü müziğin kötü davranışlara (etki teorilerinden etkilenen etik değerlendirme) yol açacağı iddialarını da etkili bulur. Yine Frith (2013), müziğin mevcut bağlama uygun olmaması, beceriksiz icralar barındırması, taklitçi olması, aşırı müziksel klişelere yaslanması, performans esnasında müzisyenlerin bencil icraları gibi “iletişimi baltalayan” her şeyin kötü müzik algısına yol açabileceğini söyler.

Son olarak müzikte “iyi” ve “kötü” kavramlarının her toplum için geçerli olmadığını belirtmek gerekir. Örneğin Nettle (2010: 221), Karaayakların çeşitli üyelerine bazı şarkıların iyi olup olmadığını sorduğunda aldığı yanıtlar “Güçlü bir şarkı olduğunu söylemeyi tercih ederim”, “Tabii ki de büyükkan-

\* Bourdieu’ye (2016a: 68-69) göre habitus, bir failin bedeninde cisimleşen ve ferdileşmiş toplumsallığa işaret eden yatkınlıklar dizisidir. Bu doğrultuda habitus, daima bireysel bir tarihe gönderme yapar (Bourdieu, 2018: 162).

nem bana verdi”, “Ne demek istiyorsun?” şeklinde olduğunu aktarır.

### **Tartışma: Postmodernite, Meşru Kurumlar ve Beğeni Yargısı**

Buraya kadar değindiğim müziksel değere ilişkin Batı kaynaklı hiyerarşik sınıflandırmalar, günümüzün postmodern dünyasında ne derece etkili olabilmektedir? Bu soruyu yanıtlamaya kalkışmadan önce birbirlerinden farklılık arz eden postmodernite ve postmodernizm kavramları üzerinde durmak gerekir. Postmodernite büyük çapta sosyokültürel bir dönüşüme (20. yüzyılın yarısı sonrası) işaret ederken postmodernizm genelde sanat alanında birtakım gelişmelere işaret eder (Laermans, 1992: 255). Lyotard (1979/2014: 9) için postmodernite, “üst-anlatılara (*méta-récits*) karşı inançsızlığa” yani “üst-anlatısal meşrulaştırma düzeneğinin eskimişliğine” gönderme yapar. Bu kapsamda Lyotard (2014: 14), kişilik oluşumuna (*Bildung*) dair eski ilkelerin gündemden düşmeye başladığının altını çizer. Böylece “sanat müziği, halk müziği, popüler müzik”, “ciddi müzik ve hafif müzik”, “yüksek kültür ve popüler/alçak kültür”, “yüksekalin, alçakalin, ortaalin” gibi üst-anlatısal hiyerarşik sınıflandırmalar, Batı toplumları açısından ideal *Bildung* mahiyetini kaybeder. Çalışmanın başında da değindiğim üzere postmodernite yüksek ve popüler/alçak kültür arasında ayırımın silikleşmesi iddiasını beraberinde getirir (Bell, 1972; Huyssen, 1986; Storey, 1998/2011). Zira Storey’e (2011) göre postmodern “yeni duyarlılık”, modernitenin kültürel elitizmini reddeder. 1950’lerin sonu 1960’ların başlarında postmodernite, modernist kanonlara popüler kültür üzerinden popülistçe saldırır (Storey, 2011: 204). Bu minvalde Peter Blake ve Richard Hamilton’un The Beatles, Andy Warhol’un ise Rolling Stones albüm kapak tasarımlarına iştiraki yanı sıra Bob Dylan ve The Beatles’ın müziklerinin artık yeni bir sanat formu olarak değerlendirilmesi örnek gösterilir (Storey, 2011: 205). Girişte de değindiğim üzere böylesine bir postmodern durumda kişisel tercih olarak *algılanan* “iyi müzik ve kötü müzik” dikotomisi dışında öteki hiyerarşik sınıflandırmalara yer yoktur.

Bu durumda günümüzün postmodern dünyasında kültürel hiyerarşilerin ve bilhassa müzik özelinde hiyerarşik sınıflandırmalarının önemsizleştiği iddiası ne denli gerçeği yansıtıyor? Yani katı olan her şey buharlaştı mı? Bu soruyu Laermans (1992), güzel sanatlar eğitim kurumları müfredatları üzerinden hiyerarşik sınıflandırmaların hâlen büyük önem arz ettiğini vurgulayarak yanıtlar. Laermans (1992), üniversitelerin edebiyat bölümlerinde konuşulan, yorumlanan ve yeniden okunan William S. Burroughs ve Kathy Acker gibi yazarların metinleri ile salt okumayla sınırlı kitle ürünü gerilim veya bilim kurgu metinlerinin kıyaslanamayacağını söyler. Zira Laermans (1992), üniversite müfredatında yer tutabilen ürünlerin -alçak kültürel ürünlerin asla erişemediği- “meşru edebiyat statüsü” kazandığını belirtir. Nihayetinde Laermans (1992: 254), birçok sosyoloğun kurumsal bağlamı ıskalamasını olduk-

ça tuhaf ve şaşırtıcı bulur. Diğer taraftan kültürel hiyerarşilere dönük benzer işleyişin müzik alanında da geçerli olduğu açıktır. Sömürgecilik ve Batılılaşma politikalarının etkisiyle birçok modern devletin eğitim kurumunda (başta üniversiteler) Batı sanat müziği geleneğinin teorisi, çalgıları ve icra üslupları merkezî rol oynar. Ayrıca Lopes'in (2004: 218) deyimiyile 1950'lerin "yeni caz çağı" sayesinde "meşru müzik" yani "sanat müziği" statüsü iyice görünürlük kazanan cazın, başta ABD ve akabinde diğer ülkelerde üniversite bünyesinde eğitimi verilmeye başlanır. Yine ulus inşa süreçlerinde bürokratik faillerin "kadim ulusallık" atfettiği geleneksel müzikler (yerel mahiyet taşıyan halk ve sanat müzikleri) istisnai "ulusal temsil" meşruiyeti sayesinde eğitim kurumlarında yer bulabilmektedir. Ancak öncesinde de değindiğim üzere "sanat müziği, halk müziği, popüler müzik" şeklinde müziksel değer gittikçe azaldığı sınıflandırmada hâliyle popüler müzik, diğer iki kategoriye kıyasla kurumsal ayrıcalıklardan nispeten mahrum kalır. Başını İngiltere ve İskandinav ülkelerin çektiği ve bir paradigma değişimi manasına gelen popüler müzik eğitimi (birçok ülkede 1960 sonrası müfredatları etkilemeye başlar ve milenyum sonrası hız kazanır), dünya ölçeğinde nicelik açısından hâlâ sınırlılık arz eder (Green, 2017: 3). Sözelimi bir Batı sanat müziği, caz veya bir ulusun geleneksel müzik parçası üniversitelerin müzik bölümlerinde tekrar tekrar konuşuluyor, analiz ediliyor ve icra ediliyorsa da bir heavy/extreme metal, rap veya anaakım pop parçasının kaderi çoğunlukla salt dinleme ile sınırlıdır. Son olarak çokça farklı tür ve üslubu barından popüler müzik kategorisinin üniversite müfredatlarına nasıl yansıtılacağına dair kanonlaşma yani seçme-bırakma sürecinin dışlayıcılık içermesi de kaçınılmazdır. Zira Till'in (2017: 24) deyimiyile popüler müzik fazlasıyla çeşitlidir ve ulusal, bölgesel ve yerel bağlamlarda büyük farklılıklar gösterir.

Öte yandan bir devletin eğitim kurumlarına müteakiben ordu kurumu da kültürel hiyerarşileri somutlamada öne çıkar. Bourdieu'nün (2016b: 194) ifade ettiği üzere salt şiddet aygıtı olarak düşünülen ordu, kültürel modelleri belletme yani bir terbiye aracı olarak da faaliyet gösterir. Dolayısıyla tıpkı eğitim kurumlarında olduğu gibi ordu orkestralarında da ilgili ülkenin meşruiyetinden sual olunmayan sanat müziğinin ve geleneksel müziklerin icrasına rastlamak daha olası düşünülebilir. Ancak ABD'nin askerî orkestrası "Downrange"nin Queen potpurisi, Fransız askerî bandosunun 14 Temmuz Bastille Baskımı'nı Daft Punk potpurisiyle kutlaması, Birleşik Krallık Kraliyet Bandosu'nun *Game of Thrones* jenerik müziği icrası ve Türk Silahlı Kuvvetleri'ne bağlı Türkay Orkestrası'nın çeşitli popüler müzik icraları, popüler müziğin askerî orkestralar için önemini gösterir. Bunda popüler müziğin askerî orkestralar açısından halkla iletişimi güçlendiren ve gençlik-yenilik ile özdeşleşen simgesel mahiyeti etkili olabilir. Şüphesiz çeşitli ülkelerin ordu ve eğitim kurumlarının açtığı alan popüler müziklerin müziksel değerini yük-



seltmiş görünse de sanat müziği ve halk müziği gibi gerek atfedilen anlam ve nicelik açısından benzer kurumsal ayrıcalıklara sahip görünmemektedir. Ancak Bourdieu'nün (2017) “meşru”, “meşrulaşabilir” ve “gayrimeşru” pratikler ayrımında (hâkim gruplara göre) kurumsallığı gelişen popüler müzik kategorisinin “gayrimeşruluk”tan “meşrulaşabilir” seviyesine geldiğini iddia etmek yanlış olmaz. Nihayetinde Bourdieu'ye (2016b: 180) göre toplumsal hayatı kodlayan, sınıflandıran ve tasdik eden devlet; bir zor aygıtının ötesinde benzersiz bir *meşrulaştırma merciidir*. Yani Bourdieu (2016b), devletin *meşru kültürü* inşa etme ve sistematik dağıtımını gerçekleştirebilme ehliyetine sahip olduğunu söyler.

Ancak bir müziğin meşrulaşma sürecini salt devlet kurumlarına indirgemek de hatalı olur. Zira modern kapitalist bir devletin hâkim gruplarında bürokratik faillerden sonra özel sermaye failleri de merkezî bir yer tutar. Yani özel sermaye kuruluşlarının prestij ve tanıtım maksatlı geliştirdiği kültürel politikalar çerçevesinde bir müzik türünü finanse etmesi (örneğin Akbank Caz Festivali), o müziğe atfedilen ayrıcalıklı değere işaret eder. Öte yandan Lopes (2004), 20. yüzyılın ortasında yaşanan caz rönesansında başta müzisyenler olmak üzere kayıt-konser üreticileri, mekân sahipleri, müzik eleştirmenleri, dergi yayıncıları ve izlerkitle gibi çeşitli faillerin katkısını da vurgular. Burada değinilen farklı türde faillerin toplamı Becker'ın (1982/2013) *sanat dünyası* veya Bennett ve Peterson'ın (2004) *müzik scene* kavramlarına gönderme yapar. Kısaca bir müziğin meşruluğunda yani değerine ilişkin algıda Lopes'in (2004: 2) ifadesiyle farklı türde faillerin şahsına münhasır anlam ve pratikleri de önemli bir yer tutar.

Diğer taraftan giriş bölümünde değindiğim üzere kültürel hiyerarşiler, farklı öznelerin beğeni yargıları üzerinden de somutlaşır. Örneğin Bourdieu (2017), bireyin toplumsal konumu/sınıfı ile beğeni yargısı arasında koşutluğu ortaya koyar. Yani üst sınıflara mensup bireylerin konumlarını meşrulaştırmaya dönük *meşru kültürü* diğer bir deyişle yüksekalinli mal ve hizmetleri “tercih” ettiğini ileri sürer. Ancak söz konusu “tercih”, bireyin habitusu vasıtasıyla geliştiğinden bir tercihten öte toplumsal konumun/sınıfın yansımasıdır. Bilakis sınıf yerine yaşam tarzlarına eğilen postmodern yaklaşımlar, kültürel alanda cereyan eden refleksif eylemlere odaklanır (Bennett, 2013: 105). Örneğin Chaney “yaşam tarzları yaratıcı projelerdir, öznelerin bir çevreyi tanımlarken yargılarda bulunduğu canlandırma biçimleridir” der (1996: 92). Bu minvalde Peterson ve Kern'in (1996) dışlayıcı-univor kültürel snobluğun yerini alın farkı gözetmeyen kapsayıcı kültürel omnivorluğun aldığını göstermesi, sınıfı ikincil kılan yaşam tarzlarına işaret eder. Yüksekalin yanı sıra alçakalin ve ortaalin beğenisi içermesine rağmen “üst sınıf beğenisi” olma konumunu koruyan kültürel omnivorluk, alçakalin beğenisini yani popüler kültürü “herkese açık” ve “sınıfsız” kılar (García-Álvarez, Katz-Gerro

ve López-Sintas, 2007: 420). Kültürel omnivorlukta sınıftan ziyade eğitim, yaş, cinsiyet gibi faktörlerin daha belirleyici olduğu gösteren birçok çalışma yapılır (Bennett, 2006; García-Álvarez, Katz-Gerro ve López-Sintas, 2007; Roose ve Vander Stichele, 2010). Ancak müzik beğenisini “özel alanda bireysel dinleme” ve “kamusal alanda kültürel katılım” olarak ikiye ayırmak sınıf-spesifik habitus üzerinde yeniden düşünmeyi mümkün kılar. Zira Di-Maggio’nun (1987) da ifade ettiği üzere üst sınıfların popüler/alçak kültür faaliyetlerine katılım oranı alt sınıflardan çok daha fazladır. Yani üst sınıflara mensup izleyicilerin kamusal alanda çeşitli ve daha fazla kültürel katılımında bulunabilmeleri beraberinde imtiyazlı bir kültürel omvivorluğu getirebilir. Ancak burada izleyicinin kültürel kimliği ile dâhil olacağı ortamın kültürel mahiyeti arasında “uyum” önemlidir. Örneğin üst sınıf bir kültürel omnivor izleyicinin özel alanında sıkça dinlediği bir müzik türünü, özgün kültürel ortamında dinlemekten imtina etmesi ihtimal dâhilindedir. Böylece müziğe ilişkin kültürel katılım; kültürel kimliğe “uygun” tınlara dışında görsel, söylemsel ve davranışsal kodlara da “uygunluk” talep eder. Bu durum kültürel katılımında sınıf-spesifik habitusun yanı sıra kültür-spesifik habitusun da belirleyici olabildiğini gösterir. Kısaca Bourdieu’de (2017) açıkça mevcut olmayan beğenin “özel alan” veya “kamusal alan”da sergilenmesine dair ayırım, omnivor yaşam tarzlarının işleyişinde kültür/sınıf-spesifik habitusun önemine işaret eder.

Özetle hâkim/meşru kurumların (başta devletin eğitim ve ordu kurumları, çeşitli özel sermaye kuruluşları) hangi müziklerin “değerli”, “ayrıcılık” yani “meşru” olacağını belirleyebilen girdileri (1) yanı sıra kamusal alanda kültürel katılımı etkileyebilen kültür/sınıf-spesifik habitus (2); günümüzün postmodern dünyasında kültürel hiyerarşilerin hâlen var olabildiğini gösteren -sınırlı- alanlardır. Bunlardan birincisi meşru kurumların faaliyetlerinin belli müziklerin öne çıkmasına veya arka planda kalmasına yol açabildiğini vurgular. En basitinden eğitim kurumlarınca müziğe dönük uygulanan her seçme-bırakma (kanon) işlemi beraberinde bir kültürel hiyerarşiyi ima eder. İkincisi ise modern kapitalist toplumlarda kamusal alanın sınıfsal ve kültürel uygulamalar üzerinden bölünmesine bağlı olarak kültürel katılımın ayırimlardan ne denli azade olamayacağını gösterir. Yani postmodernite özel alanda beğeni üzerinden kültürel hiyerarşileri anlamsız kılan bağlamlar yaratabilmiş olsa da bunun tam manasıyla meşru kurumlar ve kamusal alan (bilhassa kültür-spesifik habitus) düzeyinde gerçekleşmesi henüz mümkün görünmemektedir. Ayrıca müziğe dair kültürel hiyerarşilerin farklı ulusal, bölgesel ve yerel düzlemlerde birbirlerinden farklı ve özgün şekillerde tezahür edebileceği de göz önünde bulundurulmalıdır. Bu nedenle gelecekte kültürel ayırımları ampirik düzeyde sorgulayan çalışmalara yoğunlaşmanın konuya dair önem arz ettiğini belirtmek gerekir.

**Kaynakça**

- Abrams, M. H. (1989). *Doing Things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory*. New York and London: W. W. Norton and Company.
- Adorno, T. W. (1999). Popüler Müzik Üzerine (E. Çelik, Çev.). *Toplumbilim*, 1999(9), 69-77.
- Arnold, M. (2006). *Culture and Anarchy*. Oxford: Oxford University Press.
- Ayas, O. G. (2017). Beğeni Hiyerarşilerinin Tesis Edilmesinde Bir Sınıflandırma Stratejisi Olarak Klasik Türk Müziğinin İcadı: Sosyolojik Bir Yaklaşım, *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1(2017): 139-146.
- Becker, H. (2013). *Sanat Dünyaları* (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bell, D. (1972). The Cultural Contradictions of Capitalism. *Journal of Aesthetic Education*, 6(1/2), 11-38.
- Bennett, A. (2013). *Kültür ve Gündelik Hayat* (N. Tokdoğan, B. Şenel ve U. Y. Kara, Çev.). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Bennett, A. ve Peterson, R. A. (2004). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bennett, T. (2006) Distinction on the Box: Cultural Capital and the Social Space of Broadcasting. *Cultural Trends*, 15, 193-212.
- Berger, H. M. (2008). Phenomenology and the Ethnography of Popular Music. G. Barz ve T. J. Cooley (Ed.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (s. 62-75) içinde. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi* (Ü. Altuğ ve B. Peker, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Blacking, J. (1981). Making Artistic Popular Music: The Goal of True Folk. *Popular Music*, 1, 9-14.
- Bourdieu, P. (2016a). *Seçilmiş Metinler* (L. Ünsaldı, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. (2016b). *Devlet Üzerine: Collège de France Dersleri* (A. Sümer, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P. (2017). *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi* (D. F. Şannan ve A. G. Berkkurt, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. (2018). *Sosyoloji Meseleleri* (F. Öztürk, M. Gültekin ve A. Sümer, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Burnett, R. (1996). *The Global Jukebox: The International Music Industry*. London and New York: Routledge.
- Cawelti, J. G. (1999). Popüler Kültür ve Çokkültürlülük (İ. Tekerek, Çev.). N. Güngör (Ed.), *Popüler Kültür ve İktidar: Popüler Kültür Üzerine Kuramsal İncelemeler* (s. 221-239) içinde. Ankara: Vadi Yayınları.
- Chaney, D. (1996). *Lifestyles*. London and New York: Routledge.

- Cohn, M. S. (2010). *The Mission and Message of Music: Building Blocks to the Aesthetics of Music in Our Time*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Çerezcioglu, A. B. (2010). Bülent Ortaçgil Örneğinde Popüler Müzik Şarkılarında Yan Anlam, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 19(2), 249-262.
- D'hoker, R. (2011). Theorizing the Middlebrow: An Interview with Nicola Humble, by Elke D'hoker. *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, 2011(7), 259-265.
- DiMaggio, P. (1987). Classification in Art. *American Sociological Review*, 52, 440-455.
- Edgar, A. ve Sedgwick, P. (2008). *Cultural Theory: The Key Concepts*. London and New York: Routledge.
- Edwards, H. S. (1869). *The Life of Rossini*, London: Hurst and Blackett.
- Erol, A. (2009). *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Fiske, J. (2012). *Popüler Kültürü Anlamak* (S. İrvan, Çev.). İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Frith, S. (2013). What is Bad Music? C. J. Washburne ve M. Derno (Ed.), *Bad Music: The Music We Love to Hate* (s. 11-26) içinde. New York and London: Routledge.
- Gans, H. J. (2005). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür* (E. O. İncirlioğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- García-Álvarez, E., Katz-Gerro, T. ve López-Sintas, J. (2007). Deconstructing Cultural Omnivorousness 1982-2002: Heterology in Americans' Musical Preferences. *Social Forces*, 86(2), 417-443.
- Gelbart, M. (2007). *The Invention of "Folk Music" and "Art Music": Emerging Categories from Ossian to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Green, L. (2017). Foreword. G. D. Smith, Z. Moir, M. Brennan, S. Rambaran ve P. Kirkman (Ed.), *The Routledge Research Companion to Popular Music Education* (s. 3-4) içinde. London and New York: Routledge.
- Huyssen, A. (1986). *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Karpeles, M. (1968). The Distinction between Folk and Popular Music. *Journal of the International Folk Music Council*, 20(1968), 9-12.
- Keightley, K. (2008). Music for Middlebrows: Defining the Easy Listening Era, 1946-1966. *American Music*, 26(3), 309-335.
- King, W. G. (1940, 3 Şubat). Composer for the Theater: Kurt Weill Talks About 'Practical Music'. *New York Sun*. Erişim adresi: <https://www.kwf.org/kurt-weill/recommended/composer-for-the-theater/>

- Laermans, R. (1992). The Relative Rightness of Pierre Bourdieu: Some Sociological Comments on the Legitimacy of Postmodern Art, Literature and Culture. *Cultural Studies*, 6(2), 248-260.
- Levine, L. (1990). *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Lopes, P. (2004). *The Rise of a Jazz Art World*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lynes, R. (1976). Highbrow, Lowbrow, Middlebrow. *The Wilson Quarterly*, 1(1), 146-160.
- Lyotard, J. F. (2014). *Postmodern Durum* (İ. Birkan, Çev.). Ankara: BilgeSu.
- Maigret, È. (2016). *Medya ve İletişim Sosyolojisi* (H. Yücel, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Manuel, P. (1988). *Popular Musics of the Non-Western World: An Introduction Survey*, New York and London: Oxford University Press.
- McGregor, C. (2000). *Pop Kültür Oluyor* (G. Özferendeci, Çev.) İstanbul: Çiviyazıları.
- Meisel, P. (2009). *The Myth of Popular Culture: From Dante to Dylan*. UK: Wiley-Blackwell.
- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.
- Neal, R. (2003, 1 Mayıs). Ray Charles: Music Is His Life. Erişim adresi: <https://www.cbsnews.com/news/ray-charles-music-is-his-life/>
- Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Nettl, B. (2010). *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*. Urbana, Springfield, Chicago: University of Illinois Press.
- Peterson, R. A. ve Kern, R. M. (1996). Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review*, 61(5), 900-907.
- Roose, H. ve Vander Stichele, A. (2010). Living Room vs. Concert Hall: Patterns of Music Consumption in Flanders. *Social Forces*, 89(1), 85-207.
- Sayings of Satchmo. (1959). *Ebony*, 15(2). Erişim adresi: <https://books.google.com.tr/books?id=-afILxQ2isIC&lpg=PA1&hl=tr&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>
- Scott, D. B. (2016). *Musical Style and Social Meaning*. London and New York: Routledge.
- Second Annual Ebony Black Music Poll. (1974). *Ebony*, 29(12). Erişim adresi: <https://books.google.com.tr/books?id=JN4DAAAAMBAJ&lpg=-PA7&hl=tr&pg=PA7#v=onepage&q&f=false>
- Self, G. (2001). *Light Music in Britain since 1870: A Survey*. New York and London: Routledge.

- Shiner, L. (2010). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrintı Yayınları.
- Shuker, R. (2006). *Popular Music: The Key Concepts*, London and New York: Routledge.
- Storey, J. (2011). *Postmodernism and Popular Culture*. S. Sim (Ed.), *The Routledge Companion to Postmodernism* (s. 204-214) içinde. London and New York: Routledge.
- Swartz, D. (2011). *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Swirski, P. ve Vanhanen, T. E. (2017). Introduction—Browbeaten into Pulp. P. Swirski ve T. E. Vanhanen (Ed.), *When Highbrow Meets Lowbrow: Popular Culture and the Rise of Nobrow* (s. 1-9) içinde. London: Palgrave Macmillan.
- Till, R. (2017). *Popular Music Education: A Step into the Light*. G. D. Smith, Z. Moir, M. Brennan, S. Rambarran ve P. Kirkman (Ed.), *The Routledge Research Companion to Popular Music Education* (s. 14-29) içinde. London and New York: Routledge.
- Tomlinson, E. (2005, 17 Şubat). Brian Kay's Light Programme. BBC Radio 3.
- Urgan, M. (1995). *Virginia Woolf*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Washburne, C. J. ve Derno, M. (2013). Introduction. C. J. Washburne ve M. Derno (Ed.), *Bad Music: The Music We Love to Hate* (s. 1-10) içinde. New York and London: Routledge.
- Wells, S. R. (1867). *New Physiognomy, or, Signs of character, as manifested through temperament and external forms, and especially in "the human face divine"*. New York: Fowler and Wells.
- Woolf, V. (1961). *The Death of the Moth, and Other Essays*, Middlesex: Penguin Books.





# An Analysis of a New Style and Aesthetic in Arabic Fusion Music: Blue Flame by Simon Shaheen\*

Mohammad Moussa KHALAF\*\*

## Abstract

Few Arab composers have been able to create fusion music that preserves an essence of traditional Arabic music. In this paper, I analyze the fusion in Simon Shaheen's composition entitled *Blue Flame* in order to explore Shaheen's style. The core of this study is the transcription and in-depth analysis of *Blue Flame*. The following issues are discussed in the analysis: (1) large-scale form and, within it, the dramatic function of each section in the musical narrative; (2) the style and, within it, the issue of fusion; (3) tonality/modality, especially in terms of the fusion of the Arabic maqam and the Western major-minor system; (4) improvisation; and, (5) sonority/instrumentation. Other parameters of the music, including rhythm, tempo changes, rubato, dynamics, special effects, and more, will be treated when they are significant. I argue that Shaheen created a new Arabic fusion style that proved to be meaningful for both the Arab and the international public. Shaheen's music is an attempt to create a compositional and performance style that has strong roots in the Arabic tradition and that produces, in the modern milieu,

\* This article has been produced from the Mohammad's doctoral thesis. The dissertation has been accepted in 6 June 2018. A special thanks to my supervisor Prof. Judit Frigyesi for her consistent support and guidance during the running of this article.

\*\* Al-QASEMI ACADEMIC COLLEGE, Baqa-El-Gharbia, Israel, 3010000, P.O.Box 124, mmkhalaf10@gmail.com



an ecstatic effect similar to the old Arabic tradition. To the best of my knowledge, this is the first study that is based on the transcription and analysis of Shaheen's composition and proposes an aesthetic appreciation of Shaheen's art

**Keywords:** Arab Music, Fusion Music, Oud, Blue Flame, Simon Shaheen

### **Arap Füzyon Müziğinde Yeni Bir Tarz ve Estetik Analizi: Simon Shaheen tarafından Blue Flame**

#### **Özet**

Az sayıda Arap besteci, geleneksel Arap müziğinin özünü koruyan füzyon müziği yaratmayı başardı. Bu yazıda, Shaheen'in stilini keşfetmek için Simon Shaheen'in *Blue Flame* adlı kompozisyonundaki füzyonu analiz ediyorum. Bu çalışmanın özü, *Blue Flame*'in transkripsiyonu ve derinlemesine analizidir. Analizde aşağıdaki konular tartışılmaktadır: (1) büyük ölçekli biçim ve bunun içinde, müzikal anlatıdaki her bölümün dramatik işlevi; (2) üslup ve onun içindeki füzyon meselesi; (3) özellikle Arap makamı ile Batı majör-minör sisteminin kaynaşması açısından tonalite/modalite; (4) doğaçlama; ve (5) ses yüksekliği/enstrümantasyon. Müziğin ritim, tempo değişiklikleri, rubato, dinamikler, özel efektler ve daha fazlasını içeren diğer parametreler, önemli olduklarında ele alınacaktır. Makalede Shaheen'in hem Arap hem de uluslararası kamuoyu için anlamlı olduğu kanıtlanan yeni bir Arap füzyon stili yarattığını savunuyorum. Shaheen'in müziği, Arap geleneğinde güçlü kökleri olan ve modern çevrede eski Arap geleneğine benzer bir vecd etkisi yaratan bir kompozisyon ve performans tarzı yaratma girişimidir. Bu çalışma, Shaheen'in kompozisyonunun transkripsiyonuna ve analizine dayanan ve Shaheen'in sanatının estetik bir değerlendirmesini öneren ilk çalışmadır.

**Anahtar Kelimeler:** Arap Müzik, Füzyon Müzik, Ut, Blue Flame, Simon Shaheen

## INTRODUCTION

The fusion of different styles in Arabic art music is not new to the late twentieth and early twenty-first centuries. However, fusion meant something different at the beginning of the twentieth century than what it means today. Before Shaheen's activity as a composer and performer, Arabic fusion music was rarely appreciated by audiences of Western popular music. It appears that Simon Shaheen is the first composer/performer to succeed in creating an Arabic fusion music that was received enthusiastically worldwide, and especially in the US, where he has been active since 1980. In spite of this, as of today, there are no scholarly transcriptions and analyses of Shaheen's compositions. Similarly, I found no study of his aesthetics. In fact, there is hardly any literature on contemporary Arabic fusion music. I hope that the present work will begin filling this gap.

The focus of this study will be an analysis of Shaheen's one major fusion composition, *Blue Flame*. The source for my analysis is the sound recording of Shaheen and his ensemble on the CD album that bears the same name as this composition: *Blue Flame*. The research has three components: transcription, in-depth analysis, and, on the basis of these, a discussion of Shaheen's aesthetics.

Notated sources for this composition – or any other composition by Shaheen – do not exist in libraries or online, nor can one find verbal accounts or information about his composition process in the public domain. I had the privilege to meet Shaheen and interview him. During these interviews, he gave me a two-page notational sketch for *Blue Flame*. This transcription, as I realized after having transcribed and analyzed the piece, is like a blueprint. It contains the main melody for the instruments, more or less according to where these appear in the course of the performance. This blueprint notation does not contain melodic or harmonic elaborations, guidelines for improvisations, and dynamics or other instructions, and it contains very little of the complex music of the percussion instruments.

The final forms of Simon Shaheen's compositions are created in the performance. The blueprint notation mentioned above is not the composition; it is merely some guidelines, a kind of reminder for Shaheen. The composition is worked out during rehearsals, and the final form – as much as there is a final form – is what is preserved on the recording.

For this reason, the first and also the most important and difficult stage of the analysis is the transcription of the work as it exists in the recorded performance. The transcription of such a complex, improvisational, and virtuoso work was an enormous challenge. Moreover, of course, it was impossible to reflect all of the minuscule details and effects of the sound experience in the notation. I tried my best to create a transcription that represents the details

but that, at the same time, is transparent and gives an image of the global structure of the work.

Ethnomusicologists, who attempt to transcribe complex musical structures, know that the transcription itself is analysis. Moreover, transcription is the most informative aspect of ethnomusicological analysis. The transcription presented in this article is a vital part of my argument. I discuss the specific problems of the notation of this composition later in the analytical section.

In the exploration of Shaheen's composition and aesthetics, I attempt to answer questions that have never been asked regarding Shaheen's art. I will ask and attempt to provide hypothetical answers to questions such as: How does Shaheen's music create moments of climax, and what is the character and meaning of this climax? What is the style of each section of the composition in terms of the traditional styles from which it evolves and those which it attempts to evoke in the listening experience? What is the dramatic function of each section within the composition, and what is the relation between this dramatic function and the evocation of a certain tradition? What is the meaning of fusion in this composition? Is it the superposition and/or co-existence of different styles, or is there a new style that emerges from the combination of styles? If so, how is this fusion achieved, and what is its meaning for listeners? Furthermore, how does the sequence of stylistically different sections create a continuous dramatic narrative? And in connection with this, how does the combination of different and seemingly incompatible styles produce a coherent musical language?

Shaheen is not the first musician to compose Arabic fusion music. It appears, however, that earlier Arab fusion composers aimed at some "westernization" of Arabic music by trying to introduce stylistic features that made Arabic music sound more familiar to the Western ear. The purpose was, most likely, to encourage or promote the entrance of this music into the Western concert/popular music milieu. For Shaheen, fusion means something different. First, it is the merger of Arabic music with not only Western classical concert music but also other non-Western folk and popular music styles. Second, and more important, the issue is not merely the broadening of the pool of sources but the overall style of the final product: Shaheen aspires to create an integral and completely new sonority and style that is idiosyncratic to his art.

It is not my aim here to discuss the works of Arabic fusion composers in general. The view of earlier Arab fusion music expressed above is merely my personal impression. The summary view of Arabic fusion music will be possible only after the music of each composer has been analyzed in its own right.

One technique that Shaheen uses to fuse different styles is improvisation.

Typically, Shaheen merges music traditions to which improvisation is central. For instance, in *Blue Flame*, he merges jazz, Spanish, and Arabic music. Although relying on traditional patterns, improvisation (like other aspects of the traditions used in Shaheen's fusion) rarely occurs without substantial modification. These modifications are not arbitrary; they represent mostly the "expansion" of the tradition, as will be explained below. For instance, Shaheen typically plays at least one, and sometimes more, *taqasim* (the improvisational section of classical Arabic music: singular: *taqsim*, plural: *taqasim*) during a composition. In his performances, the *taqsim* often precedes the composition, like it would in Arabic music. However, it can also occur before the coda – exactly where the cadenza would occur in a classical concerto in Western music.

Even in sections that are strictly within the Arabic tradition, Shaheen reimagines the style. For instance, one typical technique of his *taqasim* is the lack of resting points, especially when presenting the upper *jins* or *ajnas*. He modulates between *ajnas* extremely freely and, sometimes, by using melodic leaps. This is unusual in the tradition, but it can be heard as an expansion of an old idea.

These characteristics expose an important aspect of Shaheen's aesthetics. In the following analysis of *Blue Flame*, I will demonstrate the following basic compositional ideas:

### **The importance of instrumentation**

The importance of the instrumentation manifests essentially in three aspects: individual instrumental style with its tradition and associations, unusual global sound, and the centrality of the oud. For Shaheen, every instrument brings its distinct style — the style the instrument plays in the culture it traditionally belonged to. For instance, the saxophone evokes jazz, the oud evokes traditional Arabic music, the guitar evokes Spanish music, and the percussions, depending on their origin, might evoke African, South-American, or Arabic music, and so on. Style here also includes also performance technique and the associations these instruments evoke for the Western listener. The other important aspect of instrumentation is sonority. Shaheen pairs instruments that don't normally play together. As a result, the sounds are familiar to the listeners, but because of the unusual combination, the sonorities are novel.

In *Blue Flame*, as in Shaheen's compositions in general, the central instrument is the oud. The oud player is also the composer, Shaheen, and in performances, Shaheen often sits in the center of the stage. This idea lends these pieces a kind of concerto aspect. The oud normally already receives a major part at the beginning of the piece, and typically, although not always, the oud

presents the main theme of the composition. Yet this idea is counterbalanced by other aspects, and as we will see, in several sections in *Blue Flame*, other instruments lead and/or have important solo sections.

### Structure

The structural idea in *Blue Flame* is based on the frequent repetition of a few basic themes or motives. The theme that is presented at the beginning provides the framework for the form; it recurs in variant forms throughout the work. This basic idea of thematic repetition occurs in several of Shaheen's compositions; however, it is "composed out" in a different manner in each work. The result might be something like suite, rondo, or variation forms, although these schemes are rough approximations. The form of each composition is unique, and it is impossible to define what a typical Shaheenian composition would look like. Form-creating ideas always recur in new combinations and variations.

### Effect

Classical Arabic art music aspired for an effect that elicited an ecstatic response from the audience. In the traditional context, classical Arabic music was played in an intimate setting, normally at someone's home and for a small audience of connoisseurs. Silence and relaxation provided the basis for this transcendental experience. These concerts occurred within a different concept of time: there was ample time for silence and inward-turning attention. The listeners paid attention to every minuscule modulation, and there was time to process this information. There was an intimate relationship between performer and listeners. The listeners expressed their feelings and encouraged the performer by saying words such as "*Allah Aleek*" or "*Ya salam*". (It should be noted that the participants in these concerts – performers and listeners – were almost exclusively men.) In today's context of popular music in concert halls for hundreds of people, such silent and slow music simply would not work. The environment has changed: today's public has less time and less patience for slow, introverted music marked by moments of silence. The world has sped up and become louder.

Shaheen's music is an attempt to find a style of high-quality music with strong roots in the Arabic tradition that produces, in the modern milieu, something similar to the ecstatic effect of the old tradition. His solution is to speed up the tempo and, more importantly, compose music with a greater density of events. The listeners are unlikely to register all of the subtleties of these compositions, but the constant flow of new ideas – for instance, the fact that nothing recapitulates in the same way and modal shifts occur constantly – creates a global feeling of excitement.

### Aesthetics and Basic Stylistic and Structural Aspects of The Music

Blue Flame is a pivotal composition for Shaheen, and it is not an accident that the title of this piece was chosen for the title of the CD album on which it appeared.\* The album, which contains several of Shaheen's best-known compositions, like *Al-Qantara* and *Dance Mediterranean*, had great success, especially in the United States, and Shaheen himself regarded this album to be one of his most important achievements. The aesthetic ideal behind this composition was to create a meeting point between various musical cultures to produce a work with a coherent and new musical style, while simultaneously preserving the character of each culture.\*\*

The cultures are represented (or sometimes, their atmosphere evoked) by different instruments: traditional Arabic music (oud), American jazz (saxophone), African tribal music (percussion), and Spanish flamenco (guitar). In the course of the piece, the musical traditions/the performers enter into dialogue with one another. The effect is almost as if musicians from the different parts of the world were sitting in a room and conversing in music. However, as we shall see, the oud is the central instrument of the piece. It is not an accident that the oud opens the composition, inviting, so to speak, the other instruments to begin a conversation. Although Blue Flame became instantly successful in the United States, its reception in the Middle East was less enthusiastic at the beginning. The public in the United States seem to have been more prepared to hear the fusion of various cultures. In the Middle East, Arab musicians aspired to perform a "purer" Arab musical tradition and, in general, favored a more transparent style. I witnessed this attitude during my studies at the Academy of Music and Dance in Jerusalem in 2002-3. Several young musicians (I among them) were attracted to Shaheen's style, but the majority of the students dismissed the piece as a display of technique, and as such, detached from the Arabic tradition.

The primary "problem" was the novel style of the oud. Shaheen developed a virtuoso style that went beyond what was customary in traditional Arab music. Shaheen's idea was to transform the oud into a universal instrument, one that meets the technical challenge of various styles of music, including Western art music.\*\*\* This was not what Middle Eastern Arab musicians hoped to achieve at the time. Nevertheless, despite disagreements, many students tried to perform Blue Flame precisely because it presented a technical challenge. Gradually, the piece entered the repertory, and today it is regarded as a major composition of Arab music. This piece made young

\* *Simon Shaheen, perf. Blue Flame. Simon Shaheen & Qantara. Rec. 12 June 2001. Ark 21, 2001. CD.*

\*\* <http://www.simonshaheen.com/biography>

\*\*\* *This might have been one of the reasons for his decision to write a concerto for the oud: to demonstrate that the instrument functions in a Western instrumental and in the context of a genre of Western art music. [Concerto for Oud and Orchestra in C Minor].*

Arab musicians become aware of the potential of the oud and helped them realize that new and imaginative ways of using a traditional instrument do not necessarily contradict the tradition.\*

In this piece, like in many of Shaheen's compositions, the primary territory for the dialogue between musical traditions is the improvisation: Arabic taqsim on the oud, jazz improvisation on the saxophone, and African- and Arabic-style percussion improvisation. In these improvisations, Shaheen wanted the performers to play according to the style and technique of their respective traditions. In order to make this possible, he selected outstanding virtuoso musicians from each culture. The meeting of different virtuoso styles created a new style and new kind of virtuosity.

This meeting through improvisation was possible because of the inherent similarities between musical cultures. Although this will be shown later in the analysis, it is worth summarizing the similarities and differences here, especially between Arabic and jazz improvisation (which are the focal points of this composition). In jazz improvisation, the player has no specific rules as to how to shape the melody, but he has to create a logical sequence of tonal stations that lead to the final or dominant note (depending on the continuation of the piece). The adherence to the tonal stations allows the musician to create fantastic and imaginative melodies. Arpeggios, scales, and chromatic passages are essential elements in jazz. The accented beats are the two and the four, and the meter should be the two or the four.

In Arabic improvisation, *taqsim*, there is more freedom in the tonal progression, but there is a global style of melodic elaboration and melodic style that has to be respected. The *taqsim* has to adhere to the maqam, but within it, there is ample possibility for tonal freedom: by using different *ajnas*, the player can create a feel of quasi modulation or modal shift.\*\* The accompanying rhythm provides the metric feel, but, superposed on it, the melody is in free rhythm. However, the *taqsim* has to remain in a particular rhythmic style and tempo, and the performer has to respect the atmosphere/character of the given maqam. Neither Arabic *taqsim* nor jazz improvisation can be performed from transcription. The player has to live within the culture and

\* *Blue Flame and Shaheen's other compositions for the oud also encouraged instrument makers to develop the instrument. This is what Abu `Alaa Fedi, one of the most renowned oud makers in the Arab world, argued when I visited him in Baqa al-Gharbeyya in May 2015. Additionally, in August 2015, when I participated in the Arabic music retreat at Mount Holyoke College in western Massachusetts, USA, this was one of the issues that Najib Shaheen, Simon's brother, talked about. He is an internationally respected oud restorer, and he takes care of Shaheen's ouds, repairing and developing them when necessary. It is important to mention that the oud that Simon most often uses and that he used to record the Blue Flame album was made by the respected nineteenth-century Syrian oud maker Na`hbat, and Najib built a new face (the front resonance area of the oud) for it.*

\*\* *Karl Signell L. Maqam: Modal Practice in Turkish Art Music, (Seattle: Asian Music Publication, 1977).*

understand the meaning and musical “behavior” as well as the “appropriate spirit” of the improvisation.

As mentioned above, *Blue Flame* is the meeting of cultures through the meeting of instruments — each representing its culture and pulling its characteristic playing techniques within the given style into the piece. Hence, the global “cultural map” of *Blue Flame* is rather clear, and we can draw this map by listing the instruments and their respective cultures/performing styles:

- Oud – represents Arabic music
- Soprano Saxophone – represents jazz in general and American jazz in particular
- Flute – allusions to Western European music with a special role in connecting Arabic music and jazz. The flute is paired mostly with the saxophone but occasionally with the oud. (The oud-flute combination is common in Shaheen’s compositions; over the years the combination of oud + flute has become a special sonorous characteristic of his music).
- Guitar- represents Spanish Flamenco (The guitar has a special and somewhat ambivalent place in the ensemble. Being a plucked instrument, it competes with the oud. To give an equal role to both the guitar and the oud would have resulted in too many “plucked strings,” disturbing the balance of the sonority – at least Shaheen apparently felt this to be true. As a result, the guitar is used less prominently, and it is the only instrument that does not play a virtuoso solo improvisation in this piece. Nevertheless, the guitar has an important role: it answers, responds, contradicts, and intercalates the musical process with motives and ornaments. These intercalations are in the style of the flamenco, using typical flamenco ornaments, motives, and rhythmic effects.)
- Contrabass – has a connecting function between Western music and jazz. The contrabass provides the bass line for the harmonic progression and stabilizes the underlying rhythm, as it would do in Western music and in jazz. The bass line is often thematic (as we shall see in the analysis). The bass has a short improvisation in the style of jazz.
- Percussions: besides the Arabic *durbakka*, the percussion instruments are Afro-Cuban or African. The percussion group has a major part in the form: it responds to the call of the melodic instruments and plays intercalations that signal the end of sections. The percussions are treated mostly as a group and play one “group-solo” improvisation. The style of this solo improvisation and their playing throughout are intensive and highly polyp-honic. Although there is an Arabic instrument in the group (*durbakka*), in addition to the Afro-Cuban instruments, the percussion improvisation evokes the sound of tribal Africa. However, unlike in the case of the oud and the



saxophone, whose music and improvisation are based on the experience of a concrete musical tradition, this “tribal African” percussion music is “imaginary,” meaning that it does not represent any concrete African tradition but merely evokes the “feel” of African music as it is known in the West.

List of percussions:

- Hadjira drum with cymbals and Hadgini\*
- Bongos
- Bell
- Durbukka
- Caxixi
- Cymbal
- Brushes
- Djembé

I must add at this point that the transcription of the percussion parts was one of the biggest challenges in conceptualizing this piece. It was extremely difficult to fix in writing the minuscule details (ornaments, rhythmic subtleties) of the music of the percussion section. Each instrument has an independent style, but the sonorities of the different instruments merge, and sometimes it is nearly impossible to separate the voices. It took a long time and intense focus to be able to separate the color of each instrument and establish which instrument played what motive. In the end, in order to transcribe this section, I realized that I had to study these instruments. I began learning their playing techniques, first with the help of websites that offer instrument instruction. During the next stage, I visited music departments in order to try the instruments and asked for the help of percussionists who were familiar with them. This learning process alone took three months.

After this training, I transcribed each of the percussion instrument voices separately. Nevertheless, because the addition of so many lines would make the score extremely large and hard to use, and because only a few percussion instruments normally play at the same time, I decided to represent the percussion section in three lines. The two lower lines contain the continuous percussion material, while the top line is reserved for special percussion effects (those that have a formal function).

The tonal framework of the composition is *maqam nahawand* in C. *Nahawand*. Theoretically the same as the minor scale, it, therefore, lends itself naturally to mediate between the tonal sensibilities of different cultures. The oud performs this tonality more or less like the traditional Arabic *nahawand*

---

\* These instruments are derived from the Udu African percussion family. See: Agordob Alexander Akorlie, *African Music: Traditional and Contemporary*, (Nova Publisher 2005), p. 81.

with the microtones associated with the *maqam* and also in accordance with the possibilities of the tetrachord structure of the *maqamat*.

In the Arab tradition, each *maqam* is imagined as the combination of (normally two) tetrachords. The Arabic term for tetrachord is *jins* (plural: *ajnas*). It is characteristic of Arabic music that the player changes one of the *ajnas* in the course of the improvisation within a particular *maqam*. There are typical solutions as to what other *ajnas* could be introduced into a given *maqam*. In the case improvisation in *nahawand*, it is customary to change the upper *jins kurd* to *hijaz* or *bayyati*, without, however, producing another complete *maqam* (see table 1 below). In this piece, Shaheen exploits these modal possibilities in accordance with traditional Arabic practice.

The image displays five musical staves, each representing a variation of Maqam Nahawand. Each staff begins with the lower tetrachord (Jins Nahawand) consisting of the notes C, D, E, and F# in ascending order. The upper tetrachord is then altered in each variation:

- Staff 1:** Maqam Nahawand with Jins Nahawand (lower) and Jins Kurd (upper: G, A, Bb, C).
- Staff 2:** Maqam Nahawand with Jins Nahawand (lower) and Jins Hijaz (upper: G, A, Bb, C).
- Staff 3:** Maqam Nahawand with Jins Nahawand (lower) and Jins Bayati (upper: G, A, Bb, C).
- Staff 4:** Maqam Nahawand with Jins Nahawand (lower) and Jins Rast (upper: G, A, Bb, C).
- Staff 5:** Maqam Nahawand with Jins Nahawand (lower) and Jins Ajam (upper: G, A, Bb, C).

Table 1: Maqam Nahawand with alterations in the upper jins\*.

\* The overturned flat accidental in any transcription or illustration into this article means and equal to a half flat.

At the same time, the oud often plays chromatic passages and ornaments that do not come from the microtonal aspects of the *maqam* or the *ajnas* and enhance the auditory experience as ornamental (grace) notes to the main *jims*. Chromaticism is also characteristic in the style of the other instruments, but, in most cases, this is not Western music-style chromaticism. It is a melodic chromaticism that is not connected to harmonic processes. In particular, the saxophone improvisation is so rich in melodic chromaticism that the underlying harmonic progression, though present throughout, sometimes becomes entirely blurred.

The bass line of the main theme of the piece, which is also its refrain, is identical to the bass line of the saxophone improvisation. The tonal stations of this bass line outline a sequence of chords typical for jazz: C minor, Db major, Bb minor, Ab major, Db major, C minor. As we shall see, the “lyric theme” that will return on several instruments throughout the piece and that is presented on the oud with an “Arabic feel” at the beginning of the piece is also accompanied by this jazz-inspired bass line.

Thus, it is not an exaggeration to say that this piece has a tonality of its own. It uses a global tonal framework that is basic in both Western and Arabic classical music: *nahawand*/minor, but the actual tonality is created through variants and colorations of this framework. At times the music sounds closer to the Western minor mode, at other times it is like *nahawand*, and again at other times it sounds like “jazz minor.” Additionally, sometimes entirely new tonalities emerge, like the superposition of Arabic *maqam* and jazz bass or melodic super-chromaticism – these would be impossible to interpret in any culturally established tonal framework.

The piece, therefore, has an idiosyncratic and unique style – the style of Shaheen. Listeners are able to instantly identify the style of the lead instruments according to their respective traditional culture, yet the totality of the experience is not something heterogeneous and arbitrary. The work has stylistic integrity. Besides the form, tonality, and performance techniques, one major reason for this impression of integrity is the work’s stable and characteristic sonority – the way these instruments from different cultures sound together. I will return to this point later in the analysis.

### Analysis

The form of *Blue Flame* is similar to rondo, containing the alternation of rondo theme(s) and episodes, with the episodes being solo improvisations. This form is also connected to Arabic music and jazz. In Arabic music, it is close to the so called *tahmilah*, which consists of refrain and *khanat* (intermediary sections or small movements).<sup>\*</sup> In this case, the *khanat* are *taqasim*

<sup>\*</sup> About the possible origin of this genre in Arabic music, see Qustanti Rizq, *al-Musiqa al-Sharqey-*

(improvisations) and the refrain is the *tutti* unison theme resulting in the scheme: A B A C A D A. Another aspect that links this form to Arabic music is the manner of development: within each section, there is a sense of intensification; the listener has the feeling that it is leading somewhere, until, at the climactic point, the new section begins. Thus, the refrains lead to the improvisations, and the improvisations lead to the return to the refrain. This constant process of intensification leading toward moments of climax is typical in traditional Arabic music.\*

When we consider the sections of *Blue Flame*, it is immediately apparent that although the underlying formal scheme is the periodic return of themes and ideas, it is a free reinterpretation of these models. The form of the composition is summarized below. In this summary analysis, I give a fantasy name to each section – this name represents the “character” of these sections according to how they make me feel and in relation to some objective criteria explained below.

### Introduction (MM. 1-22)

- A 1-8: Dialogue
- X 9-22: The virtuoso oud: presentation of the *maqam nahawand*

### Part1. Preparation For the Saxophone Improvisation: The Rhythmic Ostinato, The Jazzy Theme, and the Lyrical Theme (MM. 23- 61)

- A Mm. 23-29: The rhythmic ostinato
- B Mm. 30-45: The jazzy theme
- C Mm. 46-61: The lyrical theme

### Part2. Sax Improvisation and Varied Return of Themes and Ideas (MM. 62- 122)

- I-1 Mm. 62-92: Sax improvisation – American jazz
- C Mm. 93-110: The return of the lyrical theme
- A + B Mm. 110-121: The return of the idea of the dialogue and of the former “jazzy” theme

### Part3. Oud *Taqsim* and The Percussion Improvisation (MM. 122- 254)

- I-2 Mm. 122-207: The oud *taqsim*
- I-3 Mm. 208-228: Percussion solo - African style

---

*yah wal-Ghena'a al-'Arabi, Ma al-Seerah al-'Dateyya lel-Fannan 'Abdu al-'Hamuli [The Eastern Music and the Arabic Singing, and the Biography of the Artist 'Abdu al-'Hamuli] (Cairo: Maktabat Madbouli, 2000), pp. 40-43.*

\* Vector Shibab, *al-Anwa' wal-Ashkal fi al-Musiqa al-'Arabeya [Genres and Forms in the Arabic Music] (Beirut: Dar al-'Hamra, 1997), pp. 36- 37.*

### Quasi Recapitulation and Coda (MM. 224- 257)

A + B Mm. 224-243: The return of the dialogue and the “jazzy” theme

X (B) Mm. 244-257: The return of the virtuoso oud theme, the consolidation of *nahawand* C, and closure with the jazzy theme.

As can be seen, I divided the piece into introduction, three main sections, and recapitulation with coda. I separated the introduction (mm. 1-22) from the following section called “preparation for the saxophone improvisation” (Part 1, mm. 23-61) primarily on the basis of their formal “feel.” The several-measures-long dialogue and the opening oud figurations that establish the basic *maqam* seem introductory, while the following section (Part 1) strikes me as being more thematic. Nevertheless, all of the musical materials and ideas presented in these sections serve together to create something like a rondo-theme complex. The materials and/or compositional ideas of the dialogue, the jazzy theme, and the lyrical theme return as recognizable thematic materials, whereas the rhythmic ostinato is present practically throughout the piece, except for the solo improvisations. Consequently, Part 1 is the presentation of the themes, Part 2 is improvisation (the would-be episode in rondo form) followed by the varied return of themes (the would-be rondo theme), and Part 3 contains two improvisations without the return of the rondo theme complex within them.

The theme of the virtuoso oud returns only at the very end of the piece, at the end of the section that I call “recapitulation” for lack of a better term. What is meant here is obviously not sonata recapitulation. I use this word in order to express that this is the *last* return to the themes, the consolidation of structural ideas, and the final closure.

In the above analytical chart, I assigned letters to the thematic sections. The rhythmic ostinato did not receive a letter because it is prominent throughout the piece. The oud figuration is marked “X” because of its special role and position (opening and closing the entire piece and being played by the lead soloist). All improvisations are marked by the letter “I”. As the chart below illustrates, the form is an inventive variant of the rondo idea:

A+X, B+C I<sup>1</sup> C+A+B I<sup>2</sup>+ I<sup>3</sup> A+B+X (B)

In the following analysis, I discuss the composition in its entirety, section by section, as it progresses in time. Since the effect of the temporal auditory experience is crucial in this piece, and since this experience is partly improvised during the performance, it is important to understand how the events of the composition follow one another. The analysis below might, at times, seem too detailed and tedious in its focus on minuscule details. However, it is

these details that create the effect in the auditory experience. It is impossible to demonstrate the basic aspects of Shaheen's style without exploring these details. I analyze the introduction in a more detailed manner than the rest of the piece because I feel that it is important to highlight Shaheen's techniques at the beginning of the analysis.

### **Introduction (Mm. 1- 21)**

#### **1- 8: Dialogue**

It is significant that the work opens with dialogue between instruments, and it is no less important that this dialogue highlights the central place of the oud. The first statement is the oud's ornamental figure in the high register of forte dynamics. This is the entry of a virtuoso with strong presence, although the melody is only a fragment at this point. The oud is answered by the ensemble of the guitar, the contrabass, the hadjira drum, and the bongos. The sonority of this combination of instruments is exceptional and imbues this beginning with a special "color" or "flavor." This is not a traditional sonority in any musical culture, and certainly not in traditional Arabic music. In my interpretation, the dialogue's structure and the instrumentation of this opening have symbolic meaning. Although the Arabic tradition is the most important source in this piece, the opening suggests that this tradition only becomes alive through dialogue within a society of musical cultures. Furthermore, this dialogue results in an entirely new musical style with new sonority and atmosphere.

The motive of the oud circles around the note C, first pointing toward it by touching on B natural and ending on D, thus leaving the motive open (m. 1, 3). It arrives at the pitch C only in measure 5 and, even then, only passingly. There is no clear feel of tonality but merely an undercurrent of an emerging *nahawand maqam*: the descending motives of the contrabass outline the pitches C-B flat-A flat-G (m. 2) and F-E flat-D-C (m. 4), which are the pitches of the two *ajnas* of *nahawand*.

#### **9- 21: The Virtuoso Oud: Presentation of The Maqam Nahawand**

The second section of the introduction presents the full **maqam** and the entire ensemble, and also brings the oud's first virtuoso passage. In measures 9-12, the oud's figurative motive from the previous section recurs, but now it circles around the G. The G is the second main note both in C minor (dominant) and *nahawand* (recitation note). As my analysis will show, the musical progression throughout this piece highlights the meeting points between two musical cultures: Western and Arabic. The oud figuration G-A-B-C, B flat – A flat (e.g. in m. 10-11) presents the *ajam*, while these four measures (9-12)

simultaneously have the feel of C minor. This feel is created by various aspects of the music: the coincidence that this *jins* allows for a melody that is a perfectly traditional Western melodic motion in minor (the use of A natural and B natural in ascent and B flat and A flat in descent), the repeated descent of the contrabass from A flat to G, and the melodies of the flute and the soprano saxophone (circling on the pitches B natural-C-D-E flat, in opposite motion) that results in the appearance of the C-minor dominant/G major chord (mm. 10 and 12).

In measure 13, the oud's melody turns toward a new tonal direction. The fragmentary motives gradually evolve into longer ascending figurations and reach the melodic climax with the pitch A flat (measure 16). Beginning with this A flat note, a long melodic descent outlines the complete scale of the *maqam naharwand* (m. 16-19) and arrives at the cadential note C (m. 19). A measure earlier (m. 18), the sounds of the bell signal that we are about to reach a turning point. This is the first appearance of what I call the "signal effect" – a technique that will recur several times in the piece (As mentioned earlier, in the transcription of the percussions, the upper line is reserved for percussion motives that have such a signal-effect function.). However the note C note, which was reached after much figuration and preparation, is rushed over, and the next measure (m. 20) brings a surprise: the reiteration of the note G.

The tonal development goes together with dramatic processes in orchestration and texture. Measure 9 brings together, for the first time, the entire color spectrum of the ensemble (though not all of the percussion instruments). In the section that follows (the tonality of which was analyzed above), the oud's figurations are counterpointed by the flute and the saxophone and supported by the rhythmic background of the contrabass, guitar, and percussions. Although the melody of the flute and saxophone is modelled on the oud's earlier motives, the effect is new. The novelty results from the slower-paced rhythm (quarters and eights) and the unusual color of the combination of the flute and the saxophone, which, combined with the percussion sound, imbues these measures with a sense of expectation and nervousness that is simultaneously full and beautiful (because of the melody and the flute-saxophone sonority). It only lasts for a few measures, but, surprisingly, the accompanying instruments fade out, and the oud is left alone (with only the bass) at the moment of the melodic climax (m. 13), where, as I have shown above, it descends to the tonic C (m. 19).

At the moment when the unexpected tonal change occurs (from the long-awaited C to back to G in mm. 19-20), there is also an unexpected new color. In the figurative motive that leads to the G (mm. 19-20), the oud is joined by the flute (for the entire motive) and the bass (for the end of the

motive), and just before reaching the G, new percussion instruments (durbakka, caxxixi) enter with quasi tremolo that intensifies and then dies away (crescendo-decrescendo, mm. 19-20). In addition, unexpectedly, after the “correction” of the cadence to G, the guitar “throws in” a virtuoso figuration, reinforcing this G (mm. 20-21). During the guitar figuration, the percussions fade out, and the guitar’s closing G at the end of its motive sounds in an empty space with piano dynamics. The sudden emergence of the guitar at a tonally and formally crucial moment, with a very short but agitated (crescendo-decrescendo) gesture and its strange loneliness and “fading out voice” toward the end create an almost Chaplin-esque after effect of delayed response – it sounds almost like a mistake.

All of these might seem to be minuscule details, but it is precisely these details that create the energy and the beauty of the piece. Multiple superposed elements occur constantly, each evoking different musical memories, while simultaneously following a dramatic plan that directs change rapidly and unexpectedly in terms of tonality, color, and the dramatic character of the instruments. The ending of this section described above is surprising tonally but no less surprising in terms of its use of instruments and colors. It has an almost theatrical dramaturgy, with an extremely dense sequence of events, colors, and gestures — reminiscent of witnessing a conversation between people of different characters.

### **Part A. Preparation for The Saxophone Improvisation The Rhythmic Ostinato, The Jazzy Theme, and the Lyrical Theme (MM. 23- 61)**

#### **MM. 23- 29: The Rhythmic Ostinato**

At the beginning of this section, the hitherto virtuoso oud transfigures into an accompanist playing something like an ostinato pattern (mm. 23-25). At measure 26, the contrabass joins the oud’s ostinato, and a “signal effect” (cymbals) is reinforced by the motive of the flute and saxophone with an ascending call motive. At measure 30, the oud ostinato fades out, but by then the bongos and the hadjiri drum have picked up the ostinato rhythm (m. 28), which they continue to play until m. 109.

#### **MM. 30- 45: The “Jazzy” Theme**

In measure 30, the rhythmic ostinato of the bongos and hadjiri drum is complemented by the rhythmic pattern of the brushes playing an elaboration of the traditional Arabic rhythmic pattern (*iqā*, plural *iqā’at*) called *masmou-di sagbeer*. This is the rhythmic background to a new material played by the flute, soprano saxophone, and guitar, accompanied by the contrabass – the



oud is now conspicuously silent. The motives of this otherwise continuous melody, like those that came before, evoke somewhat different tonal nuclei in almost every measure, passing through different *ajnas* and Western tonal formations (see the analysis in the notated score). In measure 38, the cymbals' signal effect announces the entry of oud: the melody that began in measure 30 is repeated almost in its entirety. However, the character of this melody is new: it is jazz-like, lighthearted, easygoing, and playful.

#### MM. 46- 61: The Lyrical Theme

In measure 46, a new section begins that is unusual in several regards (while the background percussion ostinato continues to play in the same style throughout). The oud takes the lead again; however, here its material is not virtuosic but lyrical. The melody mirrors an emotional song composed of long notes. There is something distinctly "Arabic" about the character of this song: it is composed of long, drawn-out notes moving in second intervals (outlining the lower *jins* of *nabawand*); the notes are reached by and/or continue in an ornamental figure; and, finally, the function of these ornamental figures is to highlight the emotional intensity of the long note.\* In measure 54, the oud is joined by the flute, and for the rest of this section, the two instruments play together in unison. The entry of the flute further enhances the song-like quality of the melody, and the combination of the two instruments – one that is unable to produce long notes and the other that is the master of long and beautiful notes – imbues this section with a special beauty and lyrical quality.

In the meantime, throughout this section, the saxophone plays short melodic fragments. Here and there, these seem to be responses to the melody of the oud (m. 48 answering the oud motive in m. 47, m. 50. answering m. 49), but mostly the saxophone is on its own. It is as if the instrument is wandering around its own terrains, trying out motives and ideas.

The contrabass provides a peculiar bass line, alluding to a different chord in nearly every two measures. This is a flashback recalling the descending minor second motion of the oud melody from the beginning of the piece (from m. 9 onward). The tonality is different (there it was A flat and G, while here it is D flat and C – see the lower notes of the note pairs), but the repeated descending second motion creates a sense of similarity between these melodies. The flute is essentially "filling" in the chords, which are suggested by the contrabass, with fragmentary figurations and note repetitions.

---

\* Long notes in Arabic music are perceived by the Arabic listener as an integral element when producing the drama in musical emotions. In the Arabic aesthetic, such music invites one to meditative listening by focusing on each note, one by one. Fragments before and after the long notes are considered to be embellishments that pave the way toward the next tonal-emotional station.

## Partb. Sax Improvisation and Varied Return of Themes And Ideas (MM. 62- 122)

### MM. 62- 92: Sax Improvisation- American Jazz

In measure 82, the saxophone begins its solo improvisation, which is a new style in the piece. It is significant that Shaheen chose Billy Drews to participate in his ensemble. Shaheen wanted a famous virtuoso jazz player – someone who has the technique and the courage to assert his musicality in the midst of other styles. At this point in the composition, Shaheen wanted to open the music up toward an atmosphere markedly different from that of Arabic music and also immediately identifiable by the audience. The oud, guitar, and flute are silent in this section, which means that the instrumentation is pure jazz sound: saxophone, bass, and percussion. The jazz feel is reinforced by the style of the melody and the chordal progression.

At the same time, there is a strong cohesive element that ties this section to the core of the composition. The bass line and chordal progression are almost identical with those of the lyrical theme (mm. 46-61, see harmonic analysis in the score), and these chords and the chordal progression in its entirety would be typical in jazz. The lyrical theme, which is in the bass line, recurs twice (the lyrical theme was sixteen measures long, the sax improvisation is 32: mm. 63-77, 78-93). The melodic material, however, is not based on the lyrical theme but is entirely new. Another connecting aspect is the percussion accompaniment that continues without interruption, with the bongos playing the same rhythmic accompaniment as before. The brushes, however, switch from the Arabic *masmoudi sagheer* to a syncopating pattern typical in jazz.

The melody of the sax improvisation was extremely difficult to notate. It was necessary to listen to fragments of the melody sometimes for hours in order to conceptualize the rhythm. The reason for this is that the rhythm is not entirely free, but it is also not rubato, nor is it entirely measured. There is a strong sense of meter and beat and syncopation, while at the same time the actual value of the notes cannot be fit into this metric system. A pair of notes that sounds like an “upbeat” might not exactly fall on the upbeat. I hope that the notation comes as close to representing the auditory experience as possible. Nevertheless, it would be impossible to reproduce the performance using this score. Jazz improvisation cannot be learned from score. It is a skill that one acquires through playing and listening; it amounts to something that could be better called “feel” than “technique.”

The sax improvisation in this piece is both technically and musically advanced. Its virtuosity functions as a parallel to the virtuosity of the oud. In some general sense, these two types of improvisation are similar. In both cultures, improvisatory solo sections are expected to be individual, virtuoso,

rhythmically complex and subtle, and highly expressive. Moreover, one learns improvisations orally in both cultures. However, apart from these general similarities, the styles of jazz and Arabic improvisations are different.

First, the tempo here is extremely fast. Arabic *taqsim* might be virtuoso, but it does not feature an overall fast tempo. Emphasis on the 2/4 rhythm (highlighting the feel of the beat), syncopation, and sudden melodic jumps (often arriving at unexpected notes) are typical in jazz but would be atypical in Arabic *taqsim*. For instance, the emphatic jumps that occur in measures 68-69 or 72, 76, and especially the syncopated jumps in measures 86-88, would be inappropriate in *taqsim*.

In measures 92-93, the sax melody becomes chromatic and leads to the note G (the dominant of the piece and the tonic of the lyrical theme), and in measure 92, the cymbals enter, signaling the end of the section.

### **MM. 93- 110: The Return of The Lyrical Theme**

In measure 93, the brushes switch back to the *masmoudi sagheer* rhythmic pattern. The lyric theme from measure 46 returns; here it is played by the flute and the sax in unison, while the oud plays an ornamental and figurative elaboration of the melody. The primary effect, however, is not that of a recapitulation but something new and dramatic: it is as if the oud that was listening to the virtuoso exuberances of the sax came forward and, feeling liberated from its listener status, let out its energy in the notes.

### **MM. 110- 121: The Return of The Idea of The Dialogue and The Formerly “Jazzy” Theme**

Measure 110 is like a new beginning: it brings back the idea of dialogue between instrument groups — the idea that began the composition. Here, the dialogue is between the theme played in unison by the melody instruments and the percussion section (hadjira drum and, later, djembé). While the textural idea comes from the beginning, the melody is derived from the theme that appeared in measure 30, the “jazzy” theme that anticipated the sax solo. However, the melody here is much faster, and because of the tempo, texture, and dialogue setting, the theme no longer sounds “jazzy.” The emphasis is less on the melodic content than on the effect, which is reminiscent of call-response: it is as if the melody instruments are calling to the percussions and the percussions are answering, until, at the end of the section, all of the instruments play together.

### Part C: Oud Taqsim and The Percussion Improvisation (MM. 122- 254)

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 9/8 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff is labeled "Nahawand F (Fm)" and "125". The second staff is labeled "130" and "gliss." with a dynamic marking of "mf". The third staff is labeled "135". The fourth staff is labeled "gliss.". The fifth staff is labeled "140" and "Jins Hijaz on C", featuring triplets and a dynamic marking of "mf". The sixth staff is labeled "145" and "Nahawand on F". The seventh staff is labeled "150" and "Nahawand C". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

155

160

Hijaz C 165 Jins Nahawand C (Cm)

170 Jins Nahawand C

175

Jins Hijaz G

180 Jins Rast C Jins Rast C

Jins Nahawand C Back to Jins Hijaz G 185

Jins Bayat G 190 Jins Kurd G

Jins Bayat G 195 Preparing for Nahawand C (Cm7)

Table 2: The oud *taqsim*

### MM. 122- 207: The Oud Taqsim

By now it must be clear to the reader that despite Shaheen's ideological aspiration to be culturally inclusive, two cultures dominate this piece: Arabic traditional music and American jazz. This is perhaps because these traditions place great emphasis on solo improvisations. It was crucial for Shaheen to give the opportunity for self-expression to as many cultures as possible and bring them together in a coherent work. At the same time, Shaheen had another aesthetic aim, namely, to create a musical style that, in spite of fusion, is markedly Arabic. And there is yet another aspiration: to create an Arabic style that is appreciated by the public at large, specifically a public used to Western (art and pop) music. Shaheen wants Arab music to achieve what jazz has achieved – a distinct and original style that is nevertheless part of cosmopolitan Western culture.

The oud *taqsim* in this composition can be interpreted as an innovative expansion of the Arabic tradition. It faithfully follows the tradition of Arabic classical music in its basic concept and form, as well as its techniques of melodic, rhythmic, motive, and tonal developments. The traditional concepts are expanded to include new ideas. Some of these ideas are common to Shaheen's musical language in general, while others are unique to this composition.

The *taqsim* is based on three tonal centers: F-G-C. The global tonal plan evolves from the processes of arriving, then strengthening, and then moving away from these tonal centers. The idea of structuring the musical process around pitch centers is basic to the classical Arabic *taqsim*, but, traditionally, the *taqsim* would begin and end on the tonic of the same *maqam*.

The first two measures are a statement of the pitch F that will prove to be the tonic of the *maqam nabawand* on F. To emphasize a tonal center with tremolo is characteristic of a traditional oud *taqsim*, and in this work, Shaheen uses the tremolo effect on a long note to signal the major arrival points throughout the composition. The first section of the composition is in *nabawand* on F, and it ends with the tremolo on F in measures 144-146. This section presents traditional techniques for elaborating the *maqam*: scale-like figurations circling around main notes, occasional introduction of the raised seventh (here E natural) in melodic motions leading to the final note, glissandi, introduction of minor seconds above a note for the sake of emphasis, chromatic (almost microtonal) descents between minor seconds, descending motions with motivic sequences, and so on. For instance, the descent of note pairs with glissando in measure 138 or the descent in triplets in measure 141 are entirely classical traditional effects.

The descent in measures 136-137 has a slight jazz fell; this kind of jump and the emphasis on single notes is not typical in the classical *taqsim*. The pattern of upward jumps in measure 135 is an idiosyncratic feature that can also be found in Shaheen's other compositions. Another typical Shaheen move occurs in measures 142-143. The melody arrives to the C, which is the second main note in *nabawand* F, and this arrival occurs by using the *jins hijaz* C. After the C is reached, another descending melody leads back to F, to the cadential note of *nabawand*. Nothing is unusual in this progression. In *taqsim*, it is customary to make such minor tonal "colorations" in order to highlight a main note, and the emphasis on C is also in accordance with the principles of exploring *nabawand*. What is unusual here is the intensity and density of events. After having reached the second major note of the *maqam*, and especially after doing this through a new modal entity (*hijaz*), the player is expected to make a calm landing on the proper cadence with a long note and rest. Shaheen, however, rushes through the final note.

Measures 148-152 could be called modulatory: they emphasize the F so strongly that it almost calls for its "dominant" note C, which will indeed be reached at measure 152 (*nabawand* C), only to lead, in the following measures, to a section of exuberant tremolos and glissandi that circle around, lead to, and emphasize the note G. From measure 160, it hints at the *jins hijaz* C, where it finally arrives in measure 164. Just as the *jins hijaz* established the arrival at C in the earlier section (although, thereafter, it detoured to *nabawand* F), here it also leads to the arrival at C, which is reinforced by the reiteration of various *hijaz* motives (measures 164-166) until the C is stated as the central pitch, with an extended tremolo in measures 166-67. What follows between this and the next reinstatement of C tremolo (mm. 175-176) is a series of reinforcements of the note C (with B natural) and the *jins nabawand* on C, which

is the original tonality of the piece.

Not unlike what sometimes happens in Western music for the sake of a special dramatic effect, the goal tonality (*nahawand* C) is reached too suddenly after a long section in another tonality (*nahawand* F) and, more importantly, without sufficient emphasis on the secondary tonal center of *nahawand* C: the note G. Now, the music belatedly turns toward G, reaching it with *jins hijaz* G (m. 178). With this motion, a new section begins (mm. 176-194), and it is the most tonally dynamic section of the *taqsim*, emphasizing primarily the pitch G but also the note C. We are led from *jins hijaz* G (mm. 178-180) through *jins rast* C (mm. 180-182), *jins nahawand* C (mm. 182-183), *jins hijaz* G (mm. 183-186), tremolo on G (mm. 187-188), *jins bayat* G (189-190), *jins kurd* G (mm. 191-192), and, finally, to *jins bayat* G (m. 194). Significantly, unlike the other tone centers, the G is reinforced with tremolo only once (mm. 187-8).

In this sequence of modulations, the moment of *rast* C is especially important (mm. 180-182). Shaheen evokes here the most basic *maqam* of classical Arabic music and does so with the use of the structural microtone of this *maqam*. Another interesting compositional idea occurs in the three-fold repetition of a descending motive (mm. 180-183). Each repetition begins one note higher than the one before (F-G-A flat), but the last repetition of this essentially same motive is no longer in *rast*; instead, it outlines the *maqam nahawand*. Another interesting idea is the arrival to *jins bayat* G (mm. 189-190). The first part of the motive uses the traditional *bayat* scale with its microtone, but just when the cadence is reached, the microtone is “corrected” to A flat, which imbues the ending with a more Western feel.

The preparation for the *nahawand* C begins in measure 196. The section from this moment until the final tremolo statement of the tonic C note (mm. 204-205) is the most traditional part of the *taqsim*. Everything is pure and entirely classical: the figurations, the melodic processes, and the flow of the music. It is as if this last section would bring the calming of the energies and a point of stylistic arrival.

This last passage is in place also in another sense: although it is completely in accordance with Arabic practice, the playing style is reminiscent of Western music. The figurations are played evenly and clearly, and there are no glissandi or tremolo; it is almost a Mozartian passage. By now it must be clear that a similar “coincidence” is exploited in the tonal design: the F-G-C tonal centers, which are entirely acceptable in the *maqam nahawand*, coincide with the subdominant-dominant-tonic progression of classical Western music.

Then, suddenly, in measures 206-207, the oud throws in a figuration that is completely out of place. This is not the ending of the *taqsim*, however. It



is part of Shaheen's idiosyncratic style that he does not allow the music to rest until the very end of the piece. Whenever the music arrives at a convincing resting point, a new gesture cancels out this arrival. The function of this gesture is to awaken the listeners from feeling too comfortable in one style and prepare them to enter a new style (Such disturbance at the end of section occurred previously: see the discussion of the guitar figuration in m. 20-21.).

### **MM. 208- 228: Percussion Solo- African Style**

Both the sax and the oud improvisations occur after introductory sections that prepare them. After the oud improvisation, however, without transition or introduction, in measure 208, the percussion improvisation begins immediately. This is the third and last improvisation in the composition. The oud, guitar, flute, sax, and contrabass are silent, which emphasizes the separateness of this music from the world of jazz, Arabic, and Western music.

As in the case of the melody instruments, Shaheen chose virtuoso players for the percussion section: Steve Sheehan to play caxxixi, brushes, cymbals, djembé, and durbakka and Jamie Haddad to play hadjira drum, cymbals, and hadgini. The idea behind the percussion improvisation was similar to that of other improvisations: to give space for a musical style to express itself at its best. However, it was not feasible to work with original tribal African musicians. As a result, the music here is the evocation of African tribal music rather than real tribal music. The improvisation employs techniques that are known to be the general characteristics of African music: the superposition of several voices, each being composed of short, stable rhythmic patterns that repeat in continual variations. The result is a complex polyrhythmic texture. Although the auditory experience here is different from that of the Arabic *taqsim* and jazz, the percussion improvisation achieves the impression of an integral, idiosyncratic, and, for the public, identifiable "ethnic" musical style.

As described earlier, the transcription of the percussions was extremely difficult and needed serious preliminary study of the instruments (see above in the section on instrumentation). One difficulty of the transcription, which was not explained earlier, is that among the superposed percussion voices, some are played with a clear beat while others are rubato or in various rhythms without precise measure.

In the improvisation, the hadjira drum and the caxxixi together provide the continuous stable rhythm (mm. 208- 223), allowing the other percussions to play more freely. The durbakka opens the section with a short and free rhythmic pattern (mm. 208-209) and then falls silent, giving the stage to the djembé that is the soloist of this section (mm. 210- 223). The rhythmic style of djembé is like speaking: its virtuosity is expressed in the subtleties of rhythmic freedom and articulation.

Typical of Shaheen, he adds another, almost alien, color to the integral sonority of the trio of the hadjira drum, caxixi, and djembé: starting with measure 212, the cymbals play a beat that mildly contradicts the inner patterning of the measures (4 + 6 eighths superposed on the 6 + 4 eighths of the hadjira and caxixi). The cymbals accentuate this division according to an 8-beat cycle: two beats per measure, and six beats followed by two beats of rests. The idea of the superposition of a rhythmic beat of somewhat different patterning is very African, but the sonority is a unique idea of this composition.

Although very different in character, there are several similarities between the percussion improvisation and the other improvisations. One connecting aspect is, of course, the presence of a virtuoso soloist, and the fact that all three improvisatory styles are learned orally and cannot be played from musical notation. However, we should also notice a strong affinity between the rhythm of the djembé solo and the sax improvisation. In both cases, there is a clear sense of beat and metric system with ample syncopation, while the rhythmic patterns of the solo do not match this system. I became particularly aware of this similarity during the process of transcription. I encountered the same problem in both kinds of improvisation: what sounds like the beginning of a measure in the solo improvisation does not coincide technically with the beginning of the measure in the steady accompanying beat, or a pair of notes that sounds like an upbeat might not actually fall on the upbeat.

### **Quasi Recapitulation and Coda (MM. 224- 257)**

#### **MM. 224- 243: The Return of The Dialogue And The “Jazzy” Theme**

At measure 224, a passage begins that is similar to the dialogue in measure 110, but here the dialogue is between the jazzy theme, played in unison by the melody instruments, and the percussions. The first four measures of this section (mm. 224-227) could be interpreted as a postlude to the percussion improvisation or as the beginning of the dialogue. Several unexpected ideas occur in this extremely brief passage, each of them having metaphorical significance within the context of the composition. The meter changes back to 2/4 from the asymmetrical 6 + 4 (4 + 6) eighths of the percussion improvisation (suggesting that the new section begins here, although one is inclined to consider the appearance of the jazzy theme to be the beginning). The sonority of these four measures is remarkable: the continuous pattern is played now only by the hadjira drum, the bongos enter with a counter-beat, the durbakka, which was silent during the solo, returns here, but it now plays a traditional Arabic rhythm (*malfouf*), and, superposed on all of these, the cymbal highlights the beginning of each measure. In addition, the contrabass enters for one measure at the beginning (m. 224). It is perhaps this “gesture” that will

be paralleled in the next section by the hadjira drum's entrance on the last measure of the contrabass solo (231-233).

After these measures, the jazzy theme is played by the melody instruments (mm. 228-230); however, the answer comes not from the percussion instruments but from the bass (mm. 211-233, with the one-measure addition of the hadjira drum as mentioned above). Then, the jazzy melody returns (mm. 234-236) and is answered by the hajira drum alone (mm. 338-340).

In jazz, the contrabass is both a harmonic/rhythmic supporting and melody instrument; the bass is normally given the possibility to play solo improvisation during the performance. It is interesting that Shaheen puts the contrabass in the percussion role of answering the jazzy theme, while the bass also plays in the jazzy theme. This dual role of the bass – being able to be both percussion and a melodic instrument – is characteristic of the function of the instrument in traditional Arabic music.\*

#### **MM. 244- 257: The Return of The Virtuoso Oud Theme, The Consolidation Of Nahawand C, And Closure With The Jazzy Theme**

In measure 244, the “recapitulation” of the opening theme of the piece begins (mm. 9-21): the virtuoso theme of the oud. In its first four measures (mm. 244-247), the melody is played by all of the melody instruments in an almost unison fashion (with the sax playing the counter-theme from the beginning). This is a unique effect and statement: all instruments join, like a chorus, in performing what was earlier the oud's distinctly individual solo melody. After this symbolic unification of forces, the theme continues solo similar to its first appearance in the opening section.

At the beginning of the piece, the oud figurations consolidated the *maqam nahawand* C with a melody that ended on the note C, and then, suddenly, this C was “corrected” to G (mm. 18-22, see discussion above). Here, however, the oud figurations arrive directly at the G, which is the “dominant” of *nahawand* preparing its “tonic” on C. As if the C was corrected to G in an abrupt manner at the beginning of the piece, here the oud arrival at the G is corrected to the tonic C. At the beginning, the G was reinforced by a gesture that was somewhat alien and surprising: the melodic figuration of the guitar. Here, the final gesture is played by all of the melody instruments except the guitar. This final gesture is based on a melody that is reminiscent of the jazzy theme. As with the guitar figuration, there is an element of surprise here: the jazzy theme played by the chorus of the melody instruments is a sudden break with the figurative style of the oud. But there is also fulfillment and cohesion in this final gesture. It is heard almost like a *tutti* closure of a Western

---

\* About the acceptance of the cello to the classical Arabic tradition, see the works of Salwa EL-Sharwan Castelo-Branco.

piece with a motive not too emotional but familiar from the composition. At the same time, this is a meeting point of the crucial ideas of the piece: the ideas of dialogue and togetherness.

### Conclusions

Despite my analytic focus on tonality and form, I think that the most unusual and novel aspect of *Blue Flame* is its instrumentation. The instrumentation and the sonority of a composition are often considered to be of secondary importance. Most analyses regard form and pitch to be the essential aspects of musical structure. However, although creativity in form and tonality are crucial to Shaheen's art, I think that it is the instrumentation and the sonority that allow us to penetrate his aesthetics.

This piece includes a kaleidoscopic selection of instruments from different cultures: the sax, flute, and contrabass are instruments of Western music, but they are also typical in jazz, while the percussions represent African and Arabic music, and these are combined with the Spanish guitar and the Arabic oud. Besides the sheer delight in such a conglomeration of cultures and in the beautiful sonority that their combination produces, Shaheen has an ideological agenda: in his eyes, these many different instruments and cultures playing the same melody together is cultural cooperation through music, and Shaheen creates dialogue among them.

Nevertheless, this piece is first and foremost Arabic music with an extension toward jazz. This is felt in the prevailing dominant sonority throughout and manifests also in the conception of the global form. Here, as in most of Shaheen's other compositions, the central instrument is the oud. Despite all of the ideological considerations and aspirations for universality and equality of music cultures, Shaheen places the oud – that is, himself – in the center. The oud plays the main themes, the most important variations, and the most impressive improvisations (although, as we have seen, the saxophone comes close in importance to the oud).

Such centrality for the oud in an ensemble is actually not traditional in Arabic music. In the traditional Arabic ensemble, the oud had a secondary role. Thus, while Shaheen combines instruments from various cultures, he also develops the technique of the oud so that it can become the ensemble's main soloist. Paradoxically, this is not a traditional Arabic ensemble precisely because of the extreme virtuosity and centrality of the oud. Traditional Arabic music has an entirely different energy that is based on the intensity of much slower-moving music. It is not an accident that the oud, which is a quintessential virtuoso instrument, only rarely assumes a central role in the ensemble.

It is common in Shaheen's compositions that the introductory section

contains the core of the piece in a nutshell. *Blue Flame* opens with the dialogue between the oud and the ensemble and with a passage that displays the virtuosity of the oud. This material recurs several times in the piece. More importantly, however, these initial musical gestures contain the aesthetic idea: dialogue between virtuoso improvisations from different cultures. The introduction that appears at the beginning announces the two elements that will be basic throughout the composition: dialogue and virtuosity.

In Arabic music, when a composer does not follow the scheme of an established traditional form, like *longa*, *sama`I*, *bashraf*, or *tabmilah*, he composes in a free form. With Shaheen, the situation is different. Although he does not follow any clear formal pattern, every work has a well-thought-out large-scale form. In the case of *Blue Flame*, at first sight, this form seems to result from the merger of Western music forms.

In addition, in Arabic music, it is not common for the modal system to be subjected to any organizing roles, especially when introducing the tonal-spatial aspect.\* In contrast, *Blue Flame* is a well-organized and well-composed work; the tonality and temporal rhythm both have fixed organizations. However, the composition's new style is restricted to roles in which the soloist is free but still obligated to the harmonic progression that shapes the composition. Even the free improvisation – the *taqsim* of the oud, which is not subjected to any roles in the Arabic art music tradition, is subjected to a harmonic progression in order to save the form and the structure of *Blue Flame*'s character. This is why *Blue Flame* is an example of fusion in Arabic music.

Based on this in-depth analysis, it is clear that the composition of *Blue Flame* leads instrumental Arabic fusion music of the late-twentieth and early-twenty-first century to new frontiers in meaning and brings a new genre into Arabic music. Shaheen's style and method of composition were not common in twentieth-century instrumental Arabic music; however, Shaheen's other compositions, as well as the compositions of other late-twentieth and early-twenty-first-century composers should be examined in relation to the aesthetics of *Blue Flame*.

---

\* Habib Hassan Touma. "The Maqam Phenomenon: An Improvisation Technique in the Music of the Middle East." *Ethnomusicology* Vol. 15 (1971): 38-48.

## References

### Books, Articles and Dissertations

- Agordoh, A. A. (2005). *African Music Traditional and Contemporary*. New York: Nova Science Publication, Inc.
- El-Shawan, S. (1984). Traditional Arab Music Ensembles in Egypt since 1967: “The Continuity of Tradition within a Contemporary Framework”? *Ethnomusicology*, 28(2), 271–288.
- Khalaf, M. M. (2018). “Arabic Fusion Music: Simon Shaheen’s Compositions.” Bar Ilan University, Bar Ilan University, pp. 26–79.
- Rizq, Q. (2000) *Almusiqa Al`Sharqeeyah wal-Ghena`a al-`Arabi, m`a al-See-rah al-`Dateyya lel-Fannan `Abdu al-`Hamuli* [The Eastern Music and the Arabic singing, and the Biography of the Artist `Abdu al-`Hamuli]. Cairo: Maktabat Madbouli.
- Shihab, V. (1997) *al-Anwa` wal-Ashkal fi al-Musiqa al-`Arabeya* [Genres and Forms in the Arabic Music]. Beirut: Dar al-`Hamra.
- Signell, L. K. (1977). *Maqam: Modal Practice in Turkish Art Music*. Seattle: Asian Music Publication.
- Touma, H. H. (1971). “The Maqam Phenomenon: An Improvisation Technique in the Music of the Middle East.” *Ethnomusicology*, 15: 38-48.

### Compact Disk

- Shaheen, S. (2001). *Simon Shaheen and Qantara, Blue Flame*. Simon Shaheen, Bassam Saba, Jamey Haddad, Steve Sheehan, Lorenzo Martinez, Najib Shaheen, François Moutin, Adam Rogers, Billy Drews, Les Lovett, Richard Sussman, Ali Jihad Racy, .. Mark Peskanov. Rec. 12 June 2001. Ark 21, 2001. CD.

### Internet

- Shaheen, S. (n.d). “Biography.” Retrieved from [www.simonshaheen.com/biography](http://www.simonshaheen.com/biography). Accessed 10 Sept. 2021.





# Kalbim Seni Bir Yaz Kuşu Dinler Gibi Dinler: Cinuçen Tanrıkorur'un Müzik Anlayışında Sosyolojik Öğeler\*

M.Mücahid SAĞMAN\*\*

## Özet

Müzik insanın en muazzam mahremidir diyebiliriz. Hepimiz duygularımızın esintisini, müziğin içimize işleyen bazen sert bazen yumuşak bazen duygusal bazen motive edici yönüyle kendimize itiraf ederiz. Bu anlamıyla müzik insanın kendiyile bir hesaplaşması ve dahi yüzleşmesidir kimi zaman. Çoğu zaman başkasına anlatılamayan bir duygu içimizde patlayan bir notanın gizemine bırakır kendini. Roman modern batı da nasıl itiraf kültürü üzerine kendini inşa ettiyse müzik de bir bakıma icracının topluma itiraflarıdır. Ama aynı zamanda toplumsal bağlamın kişi de tezahür eden yansımasıdır. O halde müzik (belki de tüm sanat alanları) ne bireyin ne de toplumdur aynı zamanda hem bireyin hem de toplumdur diyebilir miyiz? Bireyi ve toplumu konuşmamızı sağlayan kültür, onun bağlamını oluşturan tarihsel süreç vs. de özne konumunda konuşulmalı mıdır? Müzik, icracının yaşadıkları mıdır yoksa yaşamak istedikleri midir? Bu yazı Tanrıko-

\* Makale Geliş Tarihi: 7 Ocak 2022 Makale Kabul Tarihi: 1 Nisan 2022

\*\* İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sosyoloji Bölümü (Doktora Öğr.)ORCID: 0000-0001-8095-7336



gur'un idealize ettiği müzik tarzının sosyolojik öğelerini anlamaya ve anlatmaya çalışacaktır

*Anahtar Kelimeler:* Dil, Kültür, Batılılaşma, Müzik, Gelenek.

### Sociological Elements in Cinuçen Tanrıkorur's Understanding of Music

#### **Abstract**

We can say that music is the most incredible private of a person. We all confession to ourselves the breeze of our emotions, sometimes hard, sometimes soft, sometimes emotional and sometimes motivating. In this sense, music is sometimes a way of coming to terms with oneself and even confronting oneself. Most of the time, a feeling that cannot be explained to anyone else flow itself to the mystery of a note that explodes inside us. Just as the novel built itself on the culture of confession in the modern west, music is, in a way, the composer's confession to society. But it is also the reflection of the social structure that manifests itself in the person. In that case, can we say that music (perhaps all fields of art) is neither the individual's nor the society, but both the individual and the society at the same time? The culture that enable us to talk about the individual and society, the historical process that creates its context, etc. Should it be spoken in the subject position? Is the music what the performer or composer lives or wants to live? This article will try to understand and explain the sociological elements of the musical style that Tanrıkorur idealized.

*Keywords:* Language, Culture, Westernization, Music, Custom.

## Giriş

Adorno sanat eserinin tek bir yaratıcısı olduğu türünden açıklamaları eleştirir. Mutlak bir eser yaratıcısı veya deha sanatçı tanımlamasında bir hata görür. Bu noktada enstitünün diğer üyeleri gibi sanatçının eserleri sadece kendi düşüncelerini, içsel yaşantılarını ya da zihinsel süreçlerinin bir anlatımı, dışavurumu değildir. Sanatçı konumundaki özne hem bireysel hem toplumsal bir öznedir. (Ülger, 2009: 98) Edward Said edebiyat gibi müziğin de toplumsal ve kültürel bir ortamda yapıldığını ancak aynı zamanda onun varlığı yadsınamaz biçimde bireysel performans, alımlanma veya üretim şartlarına bağlı bir sanat olduğunu söyler (2006: xii). Ve bu sanat hiçbir zaman kendini bütünüyle sunabilecek bir maharete sahip olmayacaktır. Duyguların sınırı yoktur ancak bunu ifade etmek zaten bir sınırlandırma çabasıdır ve haliyle o sanatçının bize yansıttığı kadardır. Ayas'ın ifadeleriyle duyguların sınırsızlığına karşın müzik ancak sınırlı duygular ifade edebilir (2015: 74). Said ise: "Aslına bakılırsa, iyi müzisyenlerin çoğunun parmak uçlarında, dudaklarında ya da yüreklerinde, alenen icra ettiklerinden çok daha fazla müzik olduğunu söyler. Bellek – tabiri caizse- her icracının içinde taşıdığı yeteneğin bir parçasıdır. Gene de biz performansları ancak sahnede, bizzat performans tarafından sınırlanan bir program içinde görürüz" (2006: 42) der.

## Müzik ve Günlük Hayat

Müzik günlük deneyimin kodlarını üzerinde taşır. Ayas'a göre müzik düşünce ve eylem için bir model olabilir, belli bir ortama dikkat çekebilir, tüketime fon oluşturabilir, bedenin hareket ve enerjisini yeniden düzenlemek için referans alabileceği parametreler sağlayabilir (Ayas, 2015: 69). Öyleyse müziğe zaman ve mekân atfetmenin sorunlu olduğunu iddia edebiliriz. Zira müzik hem geleneksel alışkanlıkların/toplumsal reflekslerin yanı başında yürümekte hem de modern araçlarla gelişen eylemlerin kimi zaman organizatörü kimi zaman temel nesnelere biridir. Ezanın okunduğu makamlardan tutunda çok güncel bir örnek olarak insanların iletişiminin vazgeçilmez parçası olan cep telefonlarına koyulan melodiler ve dahi son dönemlerde okul zillerinde çeşitli müziklerin kullanılması, ıslık çalma alışkanlığımız vs. bu iddiaya örnek olarak getirilebilir. Yine Ayas'a göre müzik bir medeniyetin derinlerdeki birleştirici sesidir (Ayas, 2014: 4). Müziğin bu yönü toplumsalın inşasında bir şekilde etkin bir rol oynar. Zaten yazının ilerleyen kısımlarında da göstermeye çalışacağımız gibi Tanrıkorum gibi müziği tarihsel süreçten gelen kadim bir gelenek olarak gören birçok musikişinas, onunla 'estetik olan'ı geri getirme/yeniden üretme uğraşısı içine girmiştir. Dayatmacı bir batılılaşma politikasına karşı kadim müziğin köklerini kendine referans etme uğraşısı bu anlamıyla bir hafıza inşa etme mücadelesi olarak görülebilir. Zira toplumsal hafızayı inşa ve dahi ihya eden saiklerden biri (belki de en önemlilerinden biri)

o toplumun bir şekilde referans kaynaklarından hareketle ürettiği her türlü sanat eseridir. Estetik kavramının Arapça karşılığı sözlükte ‘cema’ olarak geçmekte. ‘Cema’ ise 2 manaya gelmektedir: Birincisi; insana mahsus olup gönlünde, bedeninde veya işlerinde sergilenen güzelliştir. İkincisi; kendisinden başkasına ulaşılan güzelliştir (İsfahani, 2006: 260). Müzik eğer gerçekten bir emek ve üretim sürecinin sonucu ise ilk tanımın kapsamına girecektir. Tanrıkorur’un özellikle müzikte ‘seviye’ olarak tanımladığı durum bu noktada ‘Cema’ (estetik) kavramına dâhil olur. Örneğin Tanrıkorur, Osmanlı müziğini: “tezhibi, nakşı (minyatürü), halısı, hattı ve ebrusuyla, Batılıların *sublime art* dedikleri ‘ulvi’ bir güzellik olan Osmanlı sanatının – mimarideki taş yerine- ses’te billurlaşmış şeklidir.” şeklinde tanımlar (2016: 15). Bu tanımında ses, mimari yapı gibi bir estetizasyon sürecinden geçerek kendini bulmuştur. Ve o artık taş değil muazzam bir eserin bütünlüğü içinde kaybolan özel bir parçadır. Romantik sanat görüşünü benimseyenler müzikten insanlığın evrensel dili olarak bahsederler. Tanburi Cemil Bey’in müziği “lisanullah”, yani Allah’ın dili olarak tanımlaması da bir bakıma aynı bakış açısının sonucudur (Ayas, 2015: sf 78). Dil insanı büyüleyen bir araçtır. Müzik ise bu dilin en muazzam takdim şekillerinden biridir. Haliyle müzik dili çoğunluğa göre evrenseldir. Tanrıkorur’un batılılaşma hastalığı olarak gördüğü süreçte, ‘evrensel dil’in estetik bağlamı köreltilmiş, yerine batı merkezli ve formüle edilebilen bir dil ikame edilmiştir. Tanrıkorur birçok toplumsal krizin temelini burada görmektedir ve eğer yeniden bir ‘ufuk’ oluşturulacaksa başlangıç noktası bura olmalıdır.

### **Tanrıkorur’un Müziği**

Cinuçen Tanrıkorur, ilk defa annesinin ellerinde gördüğü ‘ud’ ile başlayan müzik serüvenine koca bir hayat armağan etmiştir. 1938 yılında Fatih-Mutaflar’da doğan Tanrıkorur, babasının Türkçe hassasiyetinden ve de dil devrimin şiddetli toplumsal yansımından dolayı birkaç ay isimsiz kalmış ve nihayetinde babası Zaferşan beyin isminin tam Türkçe karşılığı olan “Cinuçen” ismi kendisine münasip görülmüştür (Tanrıkorur, 2014b: 33). Amcalarına ve halalarına, dedeleri tarafından verilen Lütfuhak, Savnihüda, Sun’igüzin, Şanuzaffer (babası Zaferşan), Dürrüsem ve Mecdinevin (2014b: 34) gibi Arapça-Farsça karışık isimler ailede isim konusunda önemli bir hassasiyet olduğu izlenimi veriyor. İleride sıkça karşılaşacağımız dil hassasiyetinin kökenini burada aramamız sanırım hatalı olmayacaktır. İtalyan lisesinde okuyan Tanrıkorur burada 8 yıllık eğitiminde İtalyancanın yanında Fransızca ve Latince öğrenmiştir. Daha sonra kendi çabasıyla İngilizce öğrenen Tanrıkorur TRT’nin görevlendirmesi ile gittiği Bağdat’ta bir süre kalmış ve Arapçasını geliştirmiştir. Gerek konserleri gerek kurumsal görevlendirilmeleri gerekse son dönemlerinde tedavi için sık sık yurt dışına çıkması

onun fikirlerinin oluşmasında önem arz eder. Özellikle konser vermek için gittiği Avrupa turnelerinde tanıştığı çeşitli alanlardaki sanatçıların hem kendi kültürlerine olan sadakatleri hem de özellikle dünyanın onların literatürü ile doğusuna olan ilgileri onu ziyadesiyle etkilemiştir.\* Bu sadakatın körü körüne bir bağlılık yerine dışlamadan üretilen eleştirel bir mekanizma yaratması Tanrıkorur'a göre güçlü olmalarının temel etkenidir. Burada Tanrıkorur'u bizce farklı kılan hayranlığın özenmeye değil anlamaya doğru yönlendirmesidir (Tanrıkorur, 2009: 191). Çünkü Osmanlı'nın son dönem aydınlarının çoğu hayranlıklarının ardından hayran oldukları değerleri kendi dünyalarında aslı gibi 'imal' etme derdine düşmüşlerdir. Hatta bu tartışmalar içinde en az 'batı'lı görülen "teknikini alıp, kültürünü almama" fikriyatı bile bu teknik ahlakından bağımsız görme zaafını ortaya çıkarmış ve nihayetinde üretilen kültürel metaları aynen taklide yönlendirmiştir.

Taklit ve taklit ettiğin şeye benzeme gayretinin getirdiği nesneleşme, öteki kimlikte yok olma serüveni kendini, 1700'lerden itibaren başlayıp Osmanlı'nın son dönemlerinde daha belirgin ortaya çıkacak ve Cumhuriyet'in kurulma aşaması ve sonrasında şiddetli şekilde kurucu değerleri meşrulaştırma, kurumsallaştırma ve koruma sürecinde ortaya koyacaktır. Sanat devletlerin kendi kitlelerini yaratma sürecinde başat rollerden birini oynamak zorundadır. Her devlet 'muktedir' olma sürecinin hangi aşamasında olduğunu ancak oluşturduğu/oluşturmak istediği toplumun her bir bireyine sirayet edecek değerleri test ederek tespit edebilir. Doğal olarak 'iktidar' 'aynı'lığı sevmek ve desteklemek ve hatta organize etmek zorundadır. Kitlelerin zihninde bir heykelin aynı çağrışımı yapması modern ulus devlet olma sürecinin başarılı bir sonucudur. Althusser'in de belirteceği gibi sanat alanı, devletin bir ideolojik aygıtı olarak iş görmekte ve devletin baskı aygıtlarının hedeflerini gizli bir şekilde kitlelerin bilincine değerler dünyasını yeniden kurarak yerleştirmektedir (Ülger, 2009: 48).

Tanrıkorur daha sonra babasının isteğiyle mimarlık fakültesine kayıt yaptırmıştır. Hem müzikle olan bağına devam ettirmeye hem de mimarlık fakültesini başarılı bir şekilde bitirme gayreti içine girmiştir. Müzik çalışmalarının mimarlığa, mimarlığında aynı şekilde müzik çalışmalarına olumlu katkıları olduğunu sık sık vurgular. Hatta bir defasında okul projesinde balık lokantası veya vapur iskelesi yerine Türk Musikisi Araştırmaları Enstitüsü teklifi götürmüş fakat Akademi müdürü Asım Mutlu tarafından 'çağı çoktan geçti!' cevabı verilmiş ve Tanrıkorur'un teklifi kabul edilmemiştir (Tanrıkorur, 2014b: 75)

\* *Ayas müzikte doğu ve batı diye temel bir ayrım ortaya çıkmasını Platon'un "müziğini değiştirirseniz duvarları yıkılır." sözüyle ilişkilendirerek bir bünye uyumsuzluğuna bağlar. Bu uyumsuzluk Batı müziğinin Doğu'ya olduğu gibi aktarılmasıyla ortaya çıkan toplumsal 'direnci' izah etmektedir (Ayas, 2014: 5). Said'e göre ise doğu ve batı bir sınırın tahayyül edilmesi, Batıya üstünlüğün Doğu'ya ise zaafın atfolunmasıdır (Said, 1998: 78).*

Daha sonra TRT’de göreve başlayan Tanrıkorur burada uzunca bir süre hem maişetini karşılamış hem de bir Türk Musikisi inşası için mücadelesini daha da yoğunlaştırmıştır. TRT’de çalışma hayatı boyunca kendi inancıyla bütünleşen müziğin toplumun ruhuna sadır olması için gayret göstermiş ama her defasında bürokratik engellemelerle önü kesilmiştir. Nitekim 1982 yılında kurumdan istifa etmek durumunda kalmıştır. Tanrıkorur’un biyografisinde ilginç olan yönlerden biri Konya Selçuk Üniversitesinden aldığı tekliftir. Bu durumu ilginç kılan ise yıllarca TRT’de ya da diğer kurumlarda ısrarla yapmak isteyip başaramadığı Türk Musikisini diriltme çabalarının ayağına gelmiş olmasıdır. Dönemin rektörü, her şeyiyle Tanrıkorur’un organize edebileceği bir konservatuar açmayı teklif eder. Tanrıkorur, hayali daha sonra sağlık problemleri nedeniyle sekteye uğrasa da ve gerek öğrenci gerekse üniversite personeli olarak muhayyilesinin çok uzağında bir tablo ile karşılaşsa da bu çabadan sitayişle bahseder (2014a: 354). Tabii burada yazının konusunu aşmasına rağmen müziğin üniversite gibi ‘bilim’in yani modern bilginin teorisini inşa eden bir kurumun çatısı altında aslını ne kadar koruyacağı tartışılabilir. Zira rasyonelleşme sürecinin en temel kurumu olan üniversitenin ‘bilgi’yi matematiğin alanına hapsedmek bir handikabı bilinmektedir. Oysa Tanrıkorur müziğin hissedilmesinden bahseder ki ‘his’ metafiziğin konusudur. Ayas, Weber’in Batılılaşma/rasyonelleşme sürecinin en temel öğelerinin birincisi Bilim, ikincisi müzik olarak tanımladığından bahseder (2015: 110). Bu durum Weber’e göre kulaklarımızı “kadim müzik kültürünün melodik inceliklerinin tadına varmamızı sağlayan” duyarlılıktan, müzik geleneğini de ustadan çırağa şahsi ve yüz yüze aktarılan ‘sırlar’dan ve kadim ritüellerin büyüsünden yoksun bırakmıştır (2015: 113).

Tanrıkorur daha sonra tedavi için yurtdışına çıkar. Böbrek nakil ameliyatı için gittiği Amerika’da 2 yıl içerisinde tam 117 eser bestelemiştir (Ak: 227). Kendisine bunu nasıl başardığı sorulduğunda ‘memleket hasreti’ cevabını verir. Müzik, başta bahsettiğimiz ‘mahrem’in dışı vurumu olma özelliğini burada göstermiştir. Hasret insanın içsel bir serzenişidir ve şairde kelimelere dökülür müzisyende melodiye.

### **Tanrıkorur ’un Söylemlerinde Müzik ve Kültür**

Cinuçen Tanrıkorur müziği köken itibarıyla süregelen bir kültürün ürünü olarak lanse eder. Ona göre (2014a) köksüz ve haliyle kültürüyle çatışma halinde olan bir müzik taşralıdır. Ama bu taşralılık coğrafi bir mekânı temsil etmez. Onun köylülük vurgusu çoğu zaman sanat algısı körelmiş ve ideolojik olarak başka bir kültüre angaje olmaya çalışan/olmuş bir topluluğun/bireyin zihin kodudur. Taşralı müziği duymaz. O sadece ideolojik olarak giyinmek istediği elbisenin derindedir. Ve bu elbise Tanrıkorur’a göre ‘asıl’ olandan yani ‘iyi ve güzel’ olandan uzaklaşma halidir (2014a).

Ayas'a göre toplumlar bir müziği uzun bir sosyalizasyon süreci aracılığıyla duymayı öğrenirler. Sosyalizasyon süreci içinde kulağa aşına hale gelen müzik sistemi adeta ahlaki düzenin de bir parçası olarak görülmeye başlar. Yerleşik adetleri kasten ihlal eden müziklerin ilk ortaya çıktığında büyük çoğunluk tarafından tepki görmesi veya anlaşılması bundandır (2015: 83). Ayas'ın kastettiği yerleşik adetleri özellikle toplumsal organizasyonun temel taşları için değerlendirdiğimizde, değişme kavramının yerini 'bozulma'nın aldığını görmekteyiz. Tanrıkorur İbrahim Ağa'nın sevdiğini "Kul oldum bir cefakara, cihan bağında gülfemdir" diye nitelemesinden "Kıl oldum abi"ye geçiş sürecini "düşüş" kavramı ile tanımlar (2014a: 54). Ona göre bu müzik zevkinin değişimi değil tam anlamıyla bir seviye kaybıdır. Ve daha da önemlisi bu kayba neden olan şey halkın beklenti ya da arzuları değil onlara dayatılan ideolojik heveslerdir. Burada heves kelimesini özellikle kullanmaktayız zira Tanrıkorur'a göre batılılaşma, onun tabiri ile "birkaç tane kendini bilmez devlet adamı"nın (2014a) Avrupa'ya hayranlığının sonucu üretilmiş yapay bir süreçtir. Haliyle evrenselleşme olgusu yerel dinamikleri yok etmek zorunda değildi. Batı anlaşılabiliriydi ama bu onun gibi olma arzusu doğurmalıydı. Hele de müzik gibi sanatın 'kulağı' hedef alan tek söylem biçiminin yabancılaşması toplumsal olanı kör ve çarpık kılma riski barındırmaktadır. Doğrusu bu okuma biçiminin modernleşme sürecini değerlendirmede zayıf kaldığını itiraf etmek durumundayız. Her şeyi ile kendinden öncekine meydana okuyan bir değişimin kritik bir coğrafyada birkaç kişi de yankı bulması ve o birkaç kişinin arzuları üzerinden değişimi zorlaması eksik bir modernleşme okuması olacaktır. Ayas'a göre Türkiye'de Batılılaşma toplumsal hayat düzeyinde ortaya çıkan ihtiyaçların veya taleplerin bir sonucu olmayıp, yukarıdan aşağıya uygulamaya konan bir devlet siyaseti biçiminde ortaya çıkmış ve bu minvalde gelişmesini sürdürmüştür. Osmanlı'nın son döneminde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında Batıcı politika, Batıya benzemekten ziyade Batının meydan okuması karşısında devletin bekasını sağlamanın bir yolu olarak tercih edilmiştir (Ayas, 2014: 22). Hesaplaştığı olgunun kökenini çürütmekle işe başlayan modernizm, elbette müziği de tarihi süreçteki olumsuzlukların müsebbiplerinden bir olarak lanse edecektir. Bunu yerli dilin imkânları içerisinde yaptığında ise 'meşrulaştırma' ve 'içselleştirme' ameliyesi daha çabuk işleyecektir. Bu durumda Tanrıkorur'un ifadeleriyle 'batılılaşma hastalığı' birkaç kişinin değil vakıayı oluşturan kadronun bütüncül algısı olmak zorundadır.

\* Burada 'kulak'tan kastımızın sözlü gelenek olduğunu söylemeliyim. Sözlü gelenekten yazılı geneleğe geçişte sanat, hukuk, bilgi vs gibi alanlarda meydana gelen değişimler modernizasyon süreci olarak sıklıkla okunur. Müzikte ozan/dengbej geleneği sözlü kültürde kulaktan kulağa aktarılarak orijinalliğini uzun süre korumuştur.

Tanrıkorum'un seviye kaybı olarak tanımladığı şey belki de popüler kültür kalıpları içerisinde ele alınmalıdır. Zira müzik tarihin belki birçok döneminde farklı coğrafyalarda farklı çağrışımlar yapmış hatta aynı şehirde aynı mahallede farklı etkiler bırakabilmiştir. Ama problemin aslı 'estetikten uzak' olanın 'genelin kabulü' haline gelmesidir. Keyif duymayı şehveti, tat almayı ve toplum içinde birlikte eğlenmenin verdiği haz duygularını müzik yoluyla uyardırmanın yeni olmadığını söyler, Wicke. O'na göre zamanımızda müziğin bu türünün toplumun günlük yaşamında böylesine büyük bir yer tutması, her an karşılaşılabılır olması ve bu duruma uygun olarak popüler sıfatıyla adlandırılması, 18. yüzyılın sonlarına doğru burjuva sınıfının yukarılara doğru tırmanışı ile gerçekleşmeye başlamıştır (Wicke, 2006: 8). Haliyle toplumun kültür düzeyini belirleyen kitlenin arzuları toplumun yansıyan haline gelmiştir. Resim gibi sanatların ticari bir meta haline gelerek 'zevk' meselesinin sınıf temelli bir karaktere bürünmesi, elbette müziği de etkilemiştir. Modern üretim mekanizmasından postmodern tüketim kalıplarına doğru seyreyen kent tasarımlarının doğurduğu varoşlar, hüznü simgeleyen arabeski veya 1980 öncesinin siyasi olaylarının gölgesinde protest müziği benimserken, geçmişi ile otantik bağ kurma potansiyeli olmayan burjuva, popüler müziğe yönelmiş ve bu müziği dinlemeyi hatta anlamayı ve tarz edinmeyi bir 'üst kimlik' meselesi yapmıştır. Tanrıkorum'un hatıralarından anladığımız kadarıyla muhatap olduğu kitle şehirleşme sürecini Osmanlı'dan itibaren yaşayan doğal olarak modernleşme hamleleriyle ilk yüzleşen nüfustur. Kendisi gibi o günün bürokratlarının neredeyse hepsi belirli düzeyde eğitim almış ve cumhuriyetin organize olmasında aktif rol almış kimseler veya onların çocuklarıdır. Doğal olarak Tanrıkorum'un böyle bir kitle ile mücadeleye girişmesi birçok zorluğu aşılmaz kılabilmiştir. Avrupa ile olan iletişim kanallarının bu nüfus için kolay ulaşılabilir olması da onları modernizm konusunda her daim diri tutmuştur. Örneğin bir moda akımı sık sık Roma, Paris gibi kentlere gidenler aracılığıyla İstanbul'a taşınmış bunun Anadolu'ya aktarımı ise daha uzun sürede ve elbette daha melez şekliyle olmuştur. Cumhuriyet kadrosu sık sık 'dans'lı toplantılar düzenlemiş ve bu balolarda örneğin Güney Amerika genelevlerinden 'Avrupa burjuvasisi'nin eline geçen 'Tango'yu ya da 'Vals'i bir gelişim sıçraması olarak önemsemişlerdir. Güney Amerika'nın taşra\* dans tarzı olan tango, modern tekniğin geleneğine uyarak kendi eşyasını, davranış tarzını vs. yanında taşımıştır. Wicke'in aktarımına göre önce Parisli bir tatlıcı küçük pastalarının vaftizini tango diye yaptı. Daha sonra berbat bir sarı rengi moda oldu, sonra bu moda 'tango bluzu', 'tango şapkası', tango mektup kâğıdı, kalemi, ayakkabısı, parfümü, tüyü, takma saçı, makyaj malzemesi taşımaya yarayan ve dansa giden kadının yanından eksik edemeyeceği yassı çanta, ona uygun yassı parfüm şişesi, yassı pudra kabı vs. diye devam etti (Wicke, 2006:

---

\* Genelev

126). Oysa Tanrıkörür'un idealize ettiği toplumsal şartlar ve ona uygun müzik ruha dinginlik veriyordu ve örneğin tüketime teşvik etmiyordu, doğal olarak modernleşme süreci için bir 'ucube'ydi. 1940'lardan başlayan ve bugün daha geniş kesimlerin eğlence biçimi olan müziğin gerçeklikten koparıp haz âlemine aktaran tarzı estetik algıyla çatışmayı bir görev biliyordu. Moda, müziği hissedilenin alanında çıkardı ve popülerin geçiciliğine hapsetti.

Oysa Tanrıkörür müziği hissedilebilen gerçek olarak ifade eder:

*Suflerin 'dilsizlerin dili' (lisan-ı bizebanan) sözüyle anlattıkları, kelimeye dökülmesi mümkün olmayan, ancak sadece hissedilebilen 'gerçek'i terennüm eden bu musikinin karakteri, kaynağı olan Türk musikisinin genel karakteri içinde mütalaa edilir. Yani: Kuzey ve Doğu Asya'da 5 (pentatonik), Güney ve Batı Asya'da 7 (heptatonik) aralık üzerine kurulu, genellikle tizden peste doğru sönerek inen ses dizilerine dayalı; tarihi orijininde tek kişinin (ozan tarzına uygun) usullü veya usulsüz, ama mutlaka bir makam'a bağlı olarak çalıp söylediği; müziğin sadece ritim ve melodi unsurlarını kullanarak insan sesine ağırlık veren ve nihayet, nesilden nesile aktarımı Batı müziğindeki gibi nota yoluyla değil, meşk yoluyla sağlanan bir şahsi üslup ve ifade müziği (2016: 16).*

Bu meşk Mehterhane, Mevlevihane, Enderun, musiki esnafı loncaları ve özel meşkhanelerde yapılırdı. Mehterhane; Hunlardan beri, yabancı ve ürkütücü bir müziğin gümbürtülü sesiyle düşmanın moralini bozmak ve harbi ortadan kaldırmaktı. Enderun; dil, din, ırk farkı gözetmeksizin imparatorluğun her tarafından gelen yüksek kabiliyetli gençleri alıp yetiştiren saray üniversitesinin musiki bölümüydü. Mevlevihane; Kur'an ve mesnevi derslerinin yanı sıra ney, hat, tezhib, ebru sanatlarının eğitimi verilen güzel sanatlar akademisiydi (2014b: 55). Doğal olarak müzik, aslında toplumun her 'an'ındadır. Bu koparılamaz parça kendini toplumsal süreçte değişen dinamiklere göre konumlandırır ve yeniden aynı düzeyde üretir. Nefiri Behram Ağa'dan Ebubekir Ağa'ya kadar süren vakar ve ihtişam, Hacı Arif Bey'de yerini ye's ve melale bırakmış, artık iyice yıpranmış olan imparatorluğun keder, hicran ve ümitsizliği Tanburi Cemil'de en nihai noktasındandır (Tanrıkörür, 2016: 33). Bugün ise artık müzik, piyasa için üretilen bir ticari ürün olmuştur. Ticari bir meta olan müziğin çeşitlilik adı altında aynı olanı tekrar etmesi ise kültür endüstrisinin bir oyunudur (Ülger, 2009: 203). Adorno, "Müziksel Dinlemenin Gerilemesi ve Fetiş Karakter" adlı makalesinde müziğin fetiş bir karakter kazanmasını psikolojik terimlerden çok marksist fetişizm(meta) ve yabancılaşma ilişkisiyle açıkladığını aktarır, Ülger. Ülger'e göre bu makalede yeni olan Adorno'nun fetişizm ve müzikte dinlemenin gerilemesi kavramla-



rı üzerinde durması ve bunları geliştirmekte oluşuydu. Artık müzik, piyasa için üretilen bir ticari ürün olmuştu. Ticari bir meta olan müziği çeşitlilik adı altında aynı olanı tekrar etmesi ise kültür endüstrisinin bir oyunuydu (Ülger, 2009: 203). Harvey'e göre postmodernizmin doğuşu ile ortaya çıkan durum sadece müziği etkilemedi. Bu bütüncül bir değişimdi ve modern müzikte belki de olumlu bir şekilde yapını aldı:

*1910 dolayında belirli bir mekân parçalandı. Sağduyunun, bilginin, toplumsal pratiğin, politik iktidarın mekânıydı bu; o ana kadar günlük söylemde de, soyut düşüncede de iletimin içinde yürütüleceği çevre ve kanal olarak kutsanmış olan bir mekân ( ... ) Öklidci ve perspektivist mekânlar referans sistemleri olarak ortadan kalktılar. Onların yanı sıra, kasaba, tarih, babalık, müzikte tonal sistem, geleneksel ahlak ve benzeri “ harcı âlem ” şeyler de. Bu, gerçekten hayati bir andı (Harvey, 2010: 300).*

Harvey'in Postmodernizmle bitişini söylediği tonal müzik modern müziği simgeliyor. Adorno'ya göre müziğin tonal duyarlılığının gelişmesi yanlış bir bilinç durumudur. Yanlış bir estetizasyonun iktidar belirleniminden başka bir şey değildir. Ayas ise; cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarında, Doğu-Batı ayrımının üstünü örterek Batı tekniğinin dünyadaki geçerli tek evrensel-bilimsel müzik sistemi olduğunu ve bunu kabul etmenin Batı taklitçiliği olarak görülemeyeceğini ileri süren görüşün yaygın olduğunu aktarır. Her ne kadar oryantalist söylemi eleştiriyor gibi görünse de bu görüş aslında Batı müziğinin evrensel müzik, bu müziğin dayandığı çok sesli-tonal sistemin de bütün dünyada geçerli tek sistem olduğu yanılsamasının dayatılmasına hizmet etmiştir (Ayas, 2014: 51). Tanrıkorur'a göre batı müziğinin evrensel geri kalan müziklerin ise çağdışı lanse edilmesi toplumun sadece müzikle/sanatla olan bağını değil bir şekilde bütüncül olarak sosyal dokusunu zarar uğrattı. Zira ona göre dil toplumun ruhuydu ve bu ruh çürümeye terk edilmek isteniyor ve köksüzleştirilmeyle tehdit ediliyor.

Müziğin tıpkı bir ilim tahsili gibi kendine özgü metodu olan bir kurumdan öğrenilmesi o'nu köklü kılacaktır. Ticari metaya dönen müzik postmodern sürecin her şeyi tüketim nesnesi haline getirdiği bir dünyada imtihanını erotik (hatta pornografik) imgelere boğularak, anlık bir hevesi/arzuyu tatmin etme amacı güderek, bireyi daha çok tüketmeye sevk ederek kaybetmiştir. Zira modernizasyon sürecinin ertesinde insanoğlunun bir kaçış veya sığınak noktası olarak gördüğü postmodernizmin yarattığı şizofren birey müziğin akışı içerisinde mekanın dar kalıplarından kurtulup zihninde kurduğu sanal dünyada sonsuz özgürlük yaşama imkanına kavuşmakta. Müzikteki bu değişimi batılılaşma hamleleri sonucu bir bilinç kaybı olarak okuyan Tanrıkorur

geçmişle bağların sıkı kurulması noktasında 'dil' merkezli bir gayret göstermekte. O, dil'in etkin ve şuurulu kullanılması ile müziğin değer kazanımı arasında bir ilişki öngörür. Çünkü dile uygun olmayan bir melodi 'prozodi'ye neden olacaktır (Tanrıkorur, 2009: 23). Bu kelime 'söz ile müzik arasındaki, öğrenme ve icrayı kolaylaştıran uyum ve denge' olarak tanımlanır ve en belirgin örneği de İstiklal Marşının bestesinde ortaya çıkan problemdir (2009: 24).

Tanrıkorur, musikinin her toplumun kendi öz kültüründe şekillenen bir duygu-düşünce, her kültürün tarih, inanç ve geleneklerini anlatan kendi mantık, estetik ve semantiği içinde konuştuğu özel bir dil olduğunu söyler (Özcan, 2010: 573). Ses ve anlam arasında kurulacak olan bir bağın, insanda hangi duyuya hitap ettiği formüle edilmeye kapalı bir alandır. Müzik bestelerini bize hoş gösteren şey işitme gücümüz değil, o besteden çeşitli telkinler çıkaran idrak yeteneğimizdir. Sesin duyumu, ses ahenginin cazibesi ruha en büyük ve en tatlı hazzı verir. Bunun için seslerin düzenli olarak birbirine ahengi, besteleri, ahenkli vuruşların düzenli ve kurallara uygun oluşları, insanı derinden derine etkiler (Ak: 46). Ama bu etkinin konu (formüle) edilemezliği özellikle Bourdieu'nün çalışmaları ile sosyolojinin konusu haline gelmiş ve 'beğeni'nin evrensel kabul normu tartışılmaya açılmıştır (Ayas, 2015: 131). Örneğin popüler bir ürünün ya da sözleri ile çok anlamsız olan bir şarkının 'saçma' ya da 'seviyesiz' olarak tanımlanması, beğenilmemesi bir kültürel zemin isteyen yargıdır. Elinizde daha iyi olduğunu iddia ettiğiniz bir eser varsa kıyas ederek onun 'daha iyi'liğine ya da yalnızca 'iyi'liğine hükmedebilirsiniz. Bu da içinde yetiştiğiniz toplumsal yapıdan elbette bağımsız değildir. Örneğin Batı'da (özellikle Amerika'da, Fransız Banliyölerinde vs.) düzene isyanı simgeleyen 'rap' müzik Türkiye'de bayağı müzik olarak olumsuz addedilebiliyor. Oysa Türkiye'de otoriteye karşı üretilen özellikle sol grupların bestelediği 'ezgi'ler daha yüksek kültür ürünü olarak lanse edilir ve çoğu zaman onları dinlemek 'aydın'ca bir faaliyet olarak görülür. Ya da tersi bir örnek olarak arabesk taşra müziği olarak lanse edilmiş ve küçümşenmiş aynı şekilde Latin Amerika'da özellikle genelevlerin yoğun olduğu bölgelerde kabul gören 'Tango' Avrupa'da ve Türkiye'de bir dönem sonra elit görülebilmştir (Güngör, 1990: 108). Aslında bu durum müziğin ötesinde onun çağrışımı ile alakalıdır. Erol'a göre resimler şeyleri temsil eder ve böylece onları ifade etmek için kullanılabilirler. Fakat verili bir başlık gibi özel şartlar (isim verme) olmaksızın müzik normal olarak belirli bir topluluğu, bir mizansen ve resimlerin yaptığı gibi olayları temsil etmez. Burada öne çıkan şey, müziğin kendisi olarak değil, onun anlamını belirlemede katkısı olan koşulların tümünü ifade eden bağlamdır (2002: 151).

Tanrıkorur'un müzik anlayışını şekillendiren temel tartışmalardan biri müziğin tek seslilik çok seslilik meselesidir. Müzik tartışmalarının başat konularından olan bu tartışma özellikle cumhuriyeti kuran kitlenin Osmanlı

müziğini tanımlarken sıkça kullandığı bir argüman halini almış ve tartışmanın boyutu sıkça buraya kaymıştır. Yaygın görüşe göre modern batı müziği çok sesli olmayı başardığı için bir armoni oluşturmuş ve bu müziğin duygu yükünü, yansıtma kapasitesini artırmıştır. Modernleşmenin toplumsal zeminini bütünüyle kuşatma ve dönüştürme iddiasının müzikte tek sesliliği bitirme ve onun yerine farklı enstrümanların bir araya gelmesiyle oluşan orkestrayı dinsel yerini inşa etme olduğunu söyleyebiliriz. Dinsel orta çağ Avrupa'sında müntesiplerinin hem ruhsal hem ekonomik ihtiyaçlarını karşılama iddiasındaydı. Halk mülk edinme hakkına sahip olmadığından mülk Tanrı adına hüküm verebilen ve eşyanın gerçek sahibi olan kiliseye yani dini otoriteye aitti. Modernleşme hamlesi din dilinin Cristocentric (İsa merkezli) olmasını da sahiplenerek önce reform hareketine buradan başladı ve dinin özünde insan merkezli bir değişim hamlesi önerdi. Luther'in kapı kapı ilanlar asarak üretmeye çalıştığı şey bu sömürü düzenine karşı kendini keşfeden batılı anlamda 'birey'i yaratmaktı. Dünyanın son 400 yıllık tarihi olan bu değişim elbette bu yazının konusu olacak kadar dar kapsamlı değildir. Ama bizim için asolan şey bu dönüşümün tarihte her şeyin bir şekilde dinle bağını kurduğu toplumlarda müziği nasıl etkilediğidir. Hritiyan kilisesi 'ibadet' biçimlerini bulduktan ve "Gregor Şarkısı" kurallarına uyarlamaya başladıktan sonra yeni ezgilerin bulunması, ana ezgilerin yarı seslerle süslenişi çok sesliliğin başlangıcını oluşturdu. 12. ve 13. yüzyıllarda hümanizmanın da etkisiyle yumuşatılan kilise kuralları geniş bir özgürlük getirdi, çokseslilik hem dinleyenlerin kulak ve ruhunu okşayan, hem kiliseye hizmet eden bir karakter kazandı (Yener, 1983: 58). Tanrıkorur'a göre Osmanlı musikisi asla koro halinde söylenmeye uygun değildir (2016: 16). Koro Batı müziğinin temel sözlü icra biçimidir. Hatta çok sesliliğin kendisi bile kilise korolarının icrasının düzenlenmesinden doğmuştur. (Ayas, 2009: 294) Modern koro anlayışının önemli özelliklerinden biri şefle icracıyı birbirinden ayırmak ve icracıyı tamamen şefe tabi hale getirmektir. Bu durum koro içindeki müzisyenlerin doğaçlamaya dayalı kişisel yorum özgürlüklerini elinden alarak onları silik birer icracıya dönüştürmüştür. Bütün koro üyelerinin aynı perdeden okumasının sağlanması için eserler "dört ses aşağıdan" diye tabir edilen pest kız ney akordunda icra edilmeye başlamış, ritim ağırlaştırılmış, süslemeler elenerek düz bir okuyuş tercih edilmiş, ritim sazlarından vazgeçilerek Batı müziğindeki nüans elemanları ön plana çıkmıştır (Ayas, 2009: 297). Ama aynı zamanda Tanrıkorur tabiatla hiçbir müzik sesinin yalnız olmayacağını iddia eder. O, doğuşkan ya da armonik adı verilen, ana sesin önce 8'lisi (oktavı), sonra 12'lisi (5'lisi), 15'lisi (4'lüsü), 17'lisi (büyük 3'lüsü) vs. düzeninde ve hep daha hafifleyerek giden yan seslerle birlikte duyulduğunu iddia eder (2009: 19). Tanrıkorur'a göre burada asıl mesele Kilise'nin insan seslerini önce kadın ve erkek olarak ikiye, onların da kendi içinde üçe ayrılmasından yararlanıp,

herkesin ses imkânlarına göre rahatça söyleyebileceği ezgileri farklı tonlarda notalarla göstermesi, böylece aynı ezgiyle eşliğin birden fazla müzik direği (porte) üzerine yazılıp söylendiği bir şarkı tekniği doğurmasıdır.

### Sonuç

Müzik tabiri caizse kamusal ve özelden oluşan karma koşullarda gerçekleşir. Hiçbirimiz müziğe başka her şeyi dışarıda bırakarak dâhil olmayız ve Adorno'nun en yetenekli ve bağımsız hayranlarından biri olan Pierre Boulez'nin bu hususu denemeleriyle incelemelerinde tekrar tekrar dile getirerek gerçekleştirmesi, hiç de az bir başarı sayılmaz: ciddi müzikal düşünce hem müzikal hem de müzikal olmayan başka ciddi düşüncelerle –ayrılık içinde değil- birleşme içinde kendini gösterir (Said, 2006: 124). Walter Pater'ın, “her sanat müziğin durumuna öykünür” iddiası belki de bu bilmeceye cevap olarak ileri sürülmüştü: ne de olsa müzik estetik etkisini tam da zamansal devinimi aracılığıyla iletliyordu (Harvey, 2010: 233).

Adorno'dan hareketle Ülger: “Sanatın kendisini aştığı, realiteyi yeniden estetize ettiği ve toplumsal gerçekliği eleştirel bir dille yeniden ürettiği sürece bir özgürlüğü ve özerkliği vardır. Çünkü: sanat, ancak kendisini üreten koşulların örtük bir eleştirisini yapabilirse geçerli olmayı umabilir.” der (Ülger, 2009: 13). Çinuçen Tanrıkorum, dil ve kültür hassasiyetini müziğin eşsiz kavrayışına sunmaya çalışmış bir sanatçı. Temel amacı eşsiz bir müzik ziyafeti sunmak değil, harikulade bir müzik geleneği inşa ederek aidiyet hissi duyduğu topluma dinamizm katmaktır.

### Kaynakça

- Ak, A. Ş.: Türk Musiki Tarihi. Ankara: Akçağ Yayınları
- Ayas, G. (2015): Müzik Sosyolojisi: Sorunlar – Yaklaşımlar – Tartışmalar. İstanbul: Doğu Kitabevi
- Ayas, G. (2014): Musiki İnkılâbının Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim. İstanbul: Doğu Kitabevi
- El-İsfehani, R. (2006): Müfredat: Kur'an İstılahları Sözlüğü (Mütercimler: Doç Dr. Abdülbaki Güneş – Yrd. Doç. Dr. Mehmet Yolcu). İstanbul: Çıra Yayınları
- Erol, A. (2002): Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam. İstanbul: Bağlam Yayınları
- Güngör, N. (1990): Arabesk: Sosyo Kültürel Açından Arabesk Müzik. Ankara: Bilgi Yayınevi
- Harvey, D. (2010): Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri. (Çev: Sungur Savran) İstanbul: Metis Yayınları

- Said, E. (2006): Müzikal Nakışlar. Çev: Gül Çağalı Güven. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Said, E. (1998): Oryantalizm. Çev: Nezh Uzel. İstanbul: İrfan Yayınları
- Özcan, N. (2010): TDV İslam Ansiklopedisi: Cinuçen Tanrıkorur. Cilt: 39 Sf: 572 – 574. İstanbul
- Tanrıkorur, C. (2009): Müzik, Kültür, Dil. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Tanrıkorur, C. (2016): Osmanlı Dönemi Türk Musikisi. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Tanrıkorur, C. (2014a): Türk Müzik Kimliği. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Tanrıkorur, C. (2014b): Saz ü Söz Arasında; Cinuçen Tanrıkorur'un Hatıraları. Yay. Haz: İsmail Kara. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Ülger, E. H. (2009): Bir Müzik Felsefesi Olanğı Olarak Adorno'nun Estetik Kuramı, Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bil. Ens. Sistematik Felsefe ve Mantık Anabilim Dalı. Ankara
- Wicke, P. (2006): Mozart'tan Madonna'ya: Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi. (Çev: Serpil Dalaman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Yener, F. (1983): Müzik. İstanbul: Beyaz Köşk Yayınları



# Gelenek Ekseninde Davul Zurna: Tokat Örneği\*

Serdal ARSLAN\*\*

## Özet

Davul ve zurna çalgıları, geçmişten günümüze Türk müzik geleneğinin önemli çalgıları olarak kabul görmektedir. Anadolu'nun genelinde gözlemlenen bu çalgılara dair yöresel anlamlar ise farklılık göstermektedir. Bu çalışma, özellikle 20. Yüzyılın son çeyreğinden itibaren yaşanan değişimler ve kentleşme gibi durumların davul zurna geleneğini nasıl etkilediğine yönelik verileri ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda geleneğin doğru okunabilmesi adına çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması (case study) deseni kullanılmıştır. Derinlemesine bilgi elde edilmesi amacıyla kartopu örneklem tekniği ile belirlenen kaynak kişilerle görüşmeler yapılmıştır. Görüşme öncesinde yarı yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmış, görüşmeler sonunda elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle analiz edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Davul, Zurna, Mehter, Gelenek, Tokat

\* Makale Geliş Tarihi: 30 Mart 2022 Makale Kabul Tarihi: 29 Nisan 2022

\*\* Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Bölümü Doktora Öğrencisi, Turhal Bilim ve Sanat Merkezi, serdalararslan89@gmail.com. ORCID: 0000-0001-5803-9010

### Abstract

Drum and zurna instruments are accepted as important instruments of Turkish music tradition from past to present. The local meanings of these instruments, which are observed throughout Anatolia, differ. This study aims to reveal the data on how the changes in technology and urbanization, especially since the last quarter of the 20th century, affect the drum and zurna tradition. In this context, case study design, one of the qualitative research methods, was used in the study in order to read the tradition correctly. In order to obtain in-depth information, interviews were conducted with the resource persons determined by the snowball sampling technique. A semi-structured interview form was prepared before the interview, and the data obtained at the end of the interviews were analyzed by descriptive analysis method.

**Keywords:** Drum, Zurna, Mehter, Tradition, Tokat

### Giriş

Gelenek, tarihsel süreçte kültürlere ait değerlerin bir şekilde süzgeçten geçerek geleceğe aktarılması olarak tanımlanabilir (Say: 2005, s.217). Bu doğrultuda kökü tarih ile hemhal olan müzik yapılarının da gelenek olarak adlandırılması doğru olacaktır (Mustan Dönmez: 2019, s.79).

Dünya üzerinde var olan medeniyetlerin ender ortak çalgılarından biri olan davulun, Türk kültür tarihinde de gerek işlev gerekse temsil anlamında başat bir çalgı olduğu söylenebilir. Eski dönemlerde “küvrüğ, köbürge, tuğ” isimlendirmeleri kullanılan davulun günümüz kullanımı ise birçok dilde ortak olarak kullanılan Arapça “tabl” kelimesinden gelmektedir (Öztuna: 2000, s.78). Öztuna (2000), pek maruf nefesli saz olarak bahsettiği zurnanın Farsçada düğün neyi anlamına gelen “sur-nay” kelimesinden dönüştüğünü ifade etmektedir. Milli saz olması sebebiyle Anadolu’da hemen hemen her köyde varlığına rastlandığını söylemekte; düğün, askere ve savaşa gitme, güreşler ve diğer eğlencelerde kullanılan çalgının daimi olarak davul ile birlikte kullanıldığından bahsetmektedir.

Bu iki çalgının ortak icrasına ise Türk devlet yapılanmasında eski dönemlerden günümüze kadar çeşitli isimler alan askeri müzik gruplarında rastlanmaktadır. Büyük Hun devletinde askeri müzik anlamında bir örgütlenme olan Tuğ takımının, askeri amaçlı veya diğer resmi törenlerinde davul, zurna, boru, zil gibi çalgıları kullanarak bir müzik türü icra ettiği bilinmektedir (Ga-

zimi hal: 1955, s.1). Göktürk ve Uygur devletlerinde de oluşturulan Tuğ takımı olarak kullanılan askeri müzik yapısı, Karahanlılar döneminde bugünkü kullanılan ‘tabl’ kelimesi referans alınarak ‘tabl musikisine’ ve ‘tablhane’ ye dönüşmüştür (Kaya: 2012, s.96). Selçuklular döneminde ise tabl kavramı yerini nevbet’e bıraktığı anlaşılmaktadır. Nebbetin kelime anlamı ‘sıra ile görülen iş’ demektir (Devellioğlu: 1993, s.721). Sarayda nöbet halinde müzik icra eden takım ve heyete ise nevbet-hane denilmektedir. Orta Asya Türklerinden kalma bir gelenek olduğu düşünülen nevbetin İslamiyet öncesi izlerine Hun, Göktürk ve Uygurlarda rastlansa da İslami etki ile ilk defa Sultan Tuğrul Bey tarafından günde 5 defa nevbet çalınması emredildiği ileri sürülmektedir (Sevim ve Merçil:1995, s.502). Anadolu Selçuklu devletinde ise 1. Mesud’dan itibaren (1116-1156) namaz vakitlerine esas olarak günde beş vakit nevbet vurulmaya başlanmıştır. Nebbet, sultanın izni ile eyalet merkezlerinde çalınmaktadır. Diğer bir taraftan nevbet takımı harbe ve alaya giden sultan ile birlikte hareket etmektedir (Uzunçarşılı:1984, s.28). Askeri müzik geleneği, Türk devlet yapılanmalarının çoğunda var olan ve devletlerarası nakledilerek varlığını güçlendiren sistemli bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı Devleti askeri müzik yapılanmasında da kullanılan nevbet, bir süre sonra mehter adını almıştır. Mehter kavramı ise farsça ‘mihter’ kelimesinden gelmektedir; yüksek rütbeli hizmetkâr, çadıra bakan uşak, mızıkacı gibi anlamlara sahiptir (Devellioğlu: 1993, s.603). Anlam ve temsil bakımından Selçuklulardaki geleneğin Osmanlı’da da hâkim olduğu söylenebilir. Popescu-Judetetz geleneğin aktarımı konusunda değerli bilgiler vermektedir:

*Davul musikisi Osmanlı devletinin doğuşuyla birlikte daha yüce bir anlam kazanmıştır. 1284’te Selçuklu Sultanı II. Gıyaseddin Mesud (1281-1297) Eskişehir’den Yenişehir’e kadarki toprakları bir sancak olarak Osmanlı hanedanının kurucusu Osman Gazi’ye (1284-1326) vermiş, kendisini vergiden de bağışık tutmuştu. Osman’ın söz konusu topraklar üzerindeki haklarını belgeleyen ferman kendisine beylik alametlerinden biri olarak sunulmuştu. Beylik alametleri arasında tuğ, alem, tablhane (davul ile nakkare) de vardı. Tarihi bir kayıttan, Osman’ın beyliğini ilan eden fermanın ikinci vakti geldiğini öğreniyoruz. Gazi, divanı toplamaya çağırılmıştı. Osman ayağa kalkmış, nevbet vurulmuştu. İlk Osmanlı sultanlarının mehter musikininin değişmez eserleri icra edilirken ayağa kalkmaları o günden başlayarak bir görenek haline gelmişti. Ancak bu kural Fatih II. Sultan Mehmed’in (1451-1482) emriyle kaldırıldı, ondan sonraki sultanlar mehter musikisini oturarak dinledi (Judetz: 1998 s.59).*



Osmanlıda, kurumsallaşmanın etkisi ile birlikte askeri müzik takımını tanımlamak için farklı isimlendirmelerin kullanıldığı görülmektedir. Tablo 1. kronolojik olarak bize yön göstermektedir:

İSİMLENDİRME	YAKLAŞIK TARİH
Nevbet/ Tabilhane	
Tabl-ü Alem Mehteranı	1300?-1500?
Mehterhane-i Tabl-ü Alem	
Alem Mehterleri	1500?-1600?
Cemaat-i Mehteran-ı Alem	1550?-1650?
Mehterhane	1600?-1700?
	1650?-1750?
	1750?-1900

**Table 1:** Mehter Takımının Dönem İçinde İsimlendirilmesi  
(Baba: 2009, s. 18)

1826 yılında Vak'a-i Hayriyye adıyla anılan ıslahat çalışmaları sonucunda Yeniçeri Ocağının kaldırılması, ocak ile arasında yakın bağ olan Mehterhane-yi de etkilemiş, devlet geleneğinde büyük öneme sahip olan kurum alt üst olmuştur (Judetz: 1998, s. 70). Bu tarihten sonra kurulan Mızıka-i Hümayun'da davul, zurna, kös gibi milli çalgıların yerini batı tarzı çalgıların alması; davul, zurna saray ve çevresinde eski önemini kaybetmesine sebebiyet vermiştir. Bu dönemden sonra askeri müzik kullanımından kopan davul ve zurna çalgısı saray çevresinden Anadolu'ya doğru seyir almış, Türk kültüründe savaşta ve barışta farklı görevleri olan grup artık askeri kimlikten sıyrılarak maddi kaygıların da etkisi ile işin sadece eğlence kısmına doğru kayma yaşamıştır. Buna göre geleneğin yeni icra alanlarının düğünler, asker uğurlama, oturak âlemleri, güreşler ve toplumun bir arada bulunduğu diğer eğlenceler olduğu görülmektedir.

Özellikle 2000 yılından sonra davul zurna geleneği ile ilgili akademik yayınlarda artışlar dikkat çekmektedir. Fakat coğrafi ve kültürel yakınlık sebebiyle Tokat yöresini ilgilendirdiği belirtilebilecek Sivas davul zurna geleneğini konu edinmiş bir çalışmaya rastlanmıştır. Göktürk Erdoğan'ın

“Kentleşme Süreci Bağlamında Sivas’ta Davul Zurna Pratikleri” adlı doktora tezi 4 bölümden oluşmaktadır. Çalışmada nitel araştırma yöntemleri kullanılmış, etnografi deseni benimsenerek alan araştırması yapılmıştır. Çalışma dönün pratikleri üzerinde yoğunlaşmış; gelenek, modernleşme, kültür ve ritüel gibi kavramlar üzerinden tanım ve yorumlamalar yapılmıştır.

İnsan yaratımı olan geleneklerin alıcı kuşaklara aktarılması safhası, mevcut çalışmada değinilen süzgeç işlevinin nüvesini oluşturmaktadır. Alıcı kuşaklar gelenekleri bir seçilime tabi tutar; değıştirir yahut kendilerine uyarlar. Yeni koşullara adapte olamayan veya alıcı kuşaklara verileri taşınamayan gelenekler ise özelliklerini kaybederek unutulma yoluna gider (Özbudun: 2015, s.29). İçerisinde olduğumuz dönemde birçok alanda yeniliklerle karşılaşıldığı düşünıldüğünde özellikle zurna yapımı noktasında büyük öneme sahip olan Tokat bölgesinin ve Tokat kültürü içerisinde mevcut olan davul zurna geleneğinin derinlemesine araştırılması açısından literatürde görülen eksilik üzerine, geleneği çalışma ve güncel durumunu tartışma gayesi bu çalışmanın oluşmasına imkân sağlamıştır.

### Amaç

Modernleşme ile birlikte toplumda gelenek olarak kabul gören kavramlara ilişkin algıların değışimi, kültürel devamlılığın sağlanması noktasında endişe doğurmaktadır. Bu çalışmadaki temel amaç ise arkasında barındırdığı kültürel motiflerle asırlardır devam eden, Anadolu müzik kültürünün içerisinde barındırdığı davul zurna geleneğini icracı ve yapımçı ekseninde Tokat örnekleme üzerinden ele almaktır.

### Yöntem

Çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması (case study) deseni çerçevesinde tasarlanmıştır. Keşfetmeyi önceleyen bir yaklaşımla gözlemlerin yapıldığı, soruların sorulduğu, araştırmacıların kaynak kişilerle yüz yüze etkileşim sağladığı ve analiz kısmında örüntülerle birlikte yorumların yapıldığı çalışmalar nitel araştırma olarak tanımlanmaktadır. (Glesne: 2015, s.11). Nitel araştırma yönteminin içerisinde varlık gösteren durum çalışması modeli hakkında ise Yıldırım & Şimşek (2016), şu şekilde bilgiler vermektedir:

*Nitel durum çalışmasının en temel özelliği bir ya da birkaç durumun derinlemesine araştırılmasıdır. Yani bir duruma ilişkin (ortam, bireyler, olaylar, süreçler, vb.) bütüncül yaklaşımla araştırılır ve ilgili durumu nasıl etkiledikleri ve ilgili durumdan nasıl etkilendikleri üzerine odaklanır. Ayrıca bir durumda meydana gelen değışimleri ve süreçleri anlamak önemli ise bu durumların uzun dönemli çalışılması söz konusu olabilir (Yıldırım & Şimşek: 2016, s.73).*

Bu tanımlamalar kapsamında Creswell (2016)'in de vurguladığı gibi detaylı bilgilerin ilgili insanlarla konuşarak, katılımcıların etrafındaki unsurlara karşı davranış ve eylemlerini gözlemlemek, bu yolla verileri toplama amacı taşımak nitel araştırmanın belirgin özelliklerinden birini oluşturmaktadır (Creswell: 2016, 185). Bu doğrultuda veri toplama tekniklerinden kartopu örneklem tekniği kullanılarak belirlenen bir çalgı ustası ve iki davul zurna icracısı ile davulcular kahvesi ve davul zurna atölyesinde ayrı zamanlarda yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler esnasında rıza alınarak ses ve görüntü kayıtları alınmış, elde edilen verilerin çözümlenmesi amacı ile nitel araştırmalarda sıklıkla kullanılan betimsel analiz yaklaşımından faydalanılmıştır. Betimsel analizin temelinde görüşme yapılan bireylerin görüşlerini yansıtma amacı ile doğrudan alıntılara yer verilmesi üzerinde durulmaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2016, s.239). Bu bağlamda çalışma öncesi belirlenen temalara dair ortaya çıkan anlamlar, katılımcıların görüşleri doğrultusunda analiz edilmiş ve yorumlanmıştır.

## **Bulgular ve Sunuş**

### **Davul ve Zurna İcracılığı**

Kişisel tatminin ötesinde bir meslek grubu olarak düşünülmesi gereken müzisyenliğin arka planında büyük bir emek ve özverinin yer aldığı söylenebilir. Profesyonel eğitim ortamlarının dışında geçmişten günümüze daha çok usta çırak ilişkisi ile yürütülmeye çalışılan davul zurna icracılığının temelindeki ortak özellik, çalgıları öğrenme ortamlarının ailesel ilişkiler etrafında şekillenmesidir. Davul zurna icracılarının ifadeleri bu görüşü destekler niteliktedir:

“Benim ağabeylerim müzisyendi 7 kardeşiydik biz. Bizim ki baba mesleği. İlkokula başlamadan önce ben çalabiliyordum” (Ayhan Ezzemez ile Kişisel İletişim)

“Bizde de amcaoğlu mesleği. Bizde de çalan vardı. Saz çalan da vardı zurna çalan da vardı” (Veysel Yüksel ile Kişisel İletişim)

İcracılıkta bir diğer önemli nokta ise belli bir aşamaya geldikten sonra geleneğin içerisinde yer alma amacıyla bir ustanın eğitiminden geçmek zorunluluğudur. Burada geleneksel zanaatlar içerisinde rastlanan bir ifadeyle “pişene kadar” herhangi bir maddi kaygı gütmeyen sadece öğrenme amaçlanarak bir ustanın yolundan gitmek esastır.

“Çocukken davara başladım, çobancılığın peşinde yetiştim. Amcamın çocuğu çalıyordu işte onu dinledim ondan öğrendim. Tam çalmaya

karar verdikten sonra burada bir ustanın peşine düştüm o da ünlüydü esaslı çalışıyordu. Onun yanında öğrendim esasında. Yanında davul da çaldım dinledim de dinledim. Ustasız geçmedim. Ustasız çalan insan ne kadar çalsa da tutmuyor bir öğretici usta görecen. Ustaların yanında dura dura öğrendik. Nota görmedik kara düzen. Nota gördük desek yalan olur şimdi. Mesela ustan güzel bir program yapış çalışıyor onun gibi çalmaya çalışırsın. Burada her köyün bi geleneklerine göre parçası var. Mesela Tokat'ın ohtap havası çok meşhur. "Ohtap önünden geçmez bir posta nezüğü sorsan nezük pek hasta"... o zaman işte o nezüğü çalan adamı çok seviyorlardı. Bırakmıyorlardı. Buraların çok her yerin köylerine göre yöresel olayları oluyor yani. Bizim burarda da tokat ağırlamaları, üç ayaklar işte bunlar oluyor elliği oluyor, semahı oluyor. Bunların hepsini öğrenmen gerekirdi. Bir diğer nokta biz o dönemde para bilmiyorduk. Ustamız ne verirse avucumuzu açıyorduk. Şimdi benim ustama karşı usta ben 3-4 gün çalıştım şu parayı vereceksin demiyorduk. Yanında yetiştığımız usta sen burada çalışacaksın dediği zaman çalışıyorduk. O gönlünden çam sakızı çoban armağanı ne verirse razı olurduk. O dönemde ustalara karşı böyle bir hürmet vardı" (Veysel Yüksel ile Kişisel İletişim).

Usta çırak ilişkisine yönelik dikkat çekici bir örneği de zurna yapımcısı Oktay Dursun aktarmaktadır. Davul zurna icracılığının o dönemde iyi bir maddi getirisi olduğunu söyleyen Dursun, bir ailenin çocuklarını ustanın yanına bırakma sürecini şu şekilde aktarmaktadır:

"Dodurga'da aşiret köylü Alı Rıza var Ali Rızanın babası her türlü mesleğe hâkimmiş. Demircilik, rençberlik zurna çalmak gibi. Biri çocuğunu getiriyormuş usta şuna bir iş ver diye. Getiriyormuş bazısına kalaycılık bazısına rençberlik öğretiyormuş. Birisi çocuğunu getirmiş çocuğun eline uzanınca elini kontrol etmiş babasına tamam sen git demiş. Zurnayı getirün demiş. Çocuğa zurnayı öğretmiş bir sene sonra hadi git demiş. Oğlan köye zurna çalarak girince babası almış çocuğu gitmiş yav ustam sen ne ettin demiş nasıl yaptın demiş. Oğluna öyle bi meslek öğrettim ki yat para kalk para demiş. Düğüne gidince yatsa da para kazanacak kalksa da."

Diğer yandan kendi dedesinin çıraklık süreci de oldukça ilgi çekmektedir. Büyük usta olarak nitelendirilen Semerci köylü Sali ustanın yanında yetişen dedesinin çıraklık sürecini şu şekilde aktarmaktadır:

"Bir sene odununu kestim derdi dedem. Sırtıma otururdu minderi kor-

du, kalıplıydı, çal derdi bana diyor. Eloğlu yer içer sen çal. Sana bir heybe takacam iyisi bir yanında olacak kötüsü diğer yanında olacak demiş. Yüzün koylu yatırıyordu sırtıma minder koyuyor çal diyordu. yav soluğum yetmiyor diyordum ama inatla çal diyordu diyor öyle yetiştirmiş” (Oktay Dursun ile Kişisel İletişim).

Bu bağlamda usta çırak ilişkisinin getirmiş olduğu birikimin kültürel sürekliliğin sağlanmasına olanak tanıdığı söyleyebilir. Zurna icracılarının davul çalanlara göre daha kapsamlı bir öğrenme aşamasından geçtiği de açıktır. Öyle ki sadece icracılığı değil aynı zamanda zurnanın yapısını iyi tanımak ve çoğu zaman bir kere çalınıp daha sonra fonksiyonu azalan sipsi kısmının sürekliliğini sağlamak yine zurna icracısına düşmektedir. Veysel Yüksel bu aşamaları şu şekilde aktarmaktadır;

“Kalıpları var hep bunların. Ne yapıyoruz mesela burada, bunları kendimiz yapıyoruz yani. Bunların hepsini ben yapıyorum bunları topluyorum bunun içini büküyorsun zarının içinde bunun zarı var zarını temizliyoruz. Zarını temizledikten sonra yarılmaması için hafif jiletle hafif bir kazıma yapıyoruz. Ondan sonra tekrar kalıba takıyoruz. Kalıba takıp kalıptan bunu ipiyle büzüştürüyoruz. Ondan sonra da maşayla, bıçakla tekrar bunu kalıba vuruyoruz böyle sonra bu şekile geliyor işte. Sonra akort yapıyoruz. Uzunlu çalarken bunun bir iki tel ses ötmesi lazım. Bunu ya buradan jiletle kesip ağırlıyoruz. Bu kamışlarda bir düğün çalar iyiyse iki üç düğün çalar. Sonra atarız. Önceden benim gözlerim iyi görüyordu. Daha iyisini yapıyordum çok incelik isteyen bir şey akordu yaparken çok dikkat etmemiz lazım. Her zurnacı kendi malzemesini yapar. Şimdi bu notalı çalan bazı arkadaşlarımız müzisyenlik yapıyor sahne de sanatçılık yapıyor da satın alıp yapıyor. Biz ise tarla kıyılarında su kıyılarında geziyoruz arabayla. Buluyorum bulduğum zaman da topluyorum ipliğini yapıyorum biçiyorum böyle yani. Ben hiç kamış satın almadım şimdi açık olalım. Hepsin kendim yaptım çünkü ustamdan gördüm”



**Fokoğraf 1: Sipsi Yapım Aşamaları**

Böylesine güç bir meslek grubunun eskiden el üstünde tutulduğu da sıklıkla aktarılan bir bilgidir. Gittikleri her düğünde düğünün ana unsuru olması sebebiyle icracılara büyük hürmet gösterildiğini Veysel Yüksel şu ifadelerle aktarmaktadır:

“Düğünü yapmadan bir hafta önce toplantı yaparlardı. Herkes görevini alırdı. Kahya kahyalığını alırdı. Yiğitbaşı olurdu. Davul zurnacıların misafir odası olurdu. O davulculara börek olayı olurdu börek yaparlardı davul zurnacıya. İki tane görevlisi olurdu. İki üç tane kahya vardı. Kâhyanın birisi irahuna (rakı) bakıyor birisi yemeğine bakıyor birisi ihtiyacın olup olmadığına bakıyor yani anlayacağın hepsine bakıyorlardı”

### **İcra Ortamları ve Pratikler**

Davul zurna icra ortamlarının büyük çoğunluğunu düğünler oluşturmaktadır. Bunun dışında eğlence amacıyla düzenlenen bütün etkinliklerde davul zurnanın var olduğu görülmektedir. Bu etkinliklere asker uğurlama, festivaller örnek olarak gösterilebilir. Davul zurnanın icra ortamlarını Ayhan Ezmez şu şekilde ifade etmektedir;

“Davul zurna çalgısı düğünlerde kullanılır bizim burada yöresel olarak. Başka eğlence ortamlarında güvey eğlencesinde asker uğurlamasında kına gecesinde dışarıdan mesela bir milletvekili geliyor mesela onlara da gidiyoruz davul zurnayla. Bir de folklor takımları vardı eskiden. Şimdi de var da eskiden çok yoğundu. Ben çalıştım folklor ekibinde 10 yıl çalıştım. Eskiden daha

önemsiyorlardı bu işi. Her okulda vardı. Şimdi ise sadece halk eğitimde var.”

Salon konseptinin henüz yerleşmediği dönemlerde kent düğünleri ve köy düğünlerinin belirli bir sistem içerisinde yürütüldüğünden bahsedilmektedir. Bu durum düğünün ritüel özelliğini ön plana çıkarmaktadır. Düğünlerdeki sıralama ve yörede kullanılan repertuvar hakkında Veysel Yüksel şunları ifade etmektedir:

“Önceden akşamleyin bayrak kaldırma olayı vardı salavatlarla. Bayrağın salavatı okunduğunda bir Köroğlu vururduk. Bu kuraldır. Köroğlu vurusun bayrağını dikersen o zaman bu Tokat’a göre eskiden büyük ustalar derlerdi İbrahim usta falan sabah erkenden zabah seheri olayı vardı. Beş buçuk altı gibi millet uykudan uyanmadan kapının önüne otururduk. O zaman millet seni dinliyordu camlardan o dönemde. Bu sehere fasıl da deniyordu sabah faslı ya da sabah nöbeti. Sabah faslını yaparsın sonra kahvaltını yaparsın sonra misafirleri okuduysa geleni gideni ağırlarsın. Bu bizim için de maddi bir destek oluyor. Akşam üstü oldu mu topladığı zaman insanlar, yöreden tokat ağırlaması çalarsın üç ayağı çalarsın. Tokat’ın halayları çok. Şu anda Tokat ağırlaması Tokat’ın üç ayağını, Tokat’ın yanlamasını, elliğini, kasabını, hoş bileziğini, semahını çalarsın. Tokat’ın oyun havaları da meşhur. Tokat çiftetellisi, madımağı, sarması. Tokat sarması şu sıra moda. Akşam bir de konak olayında oluyordu fasıl ve nöbet. Onu da çalıyoruz. Mesela davulcu senin evine konak gelmiş. Akşam 9:30 gibi Evlere misafir olayı vardı.. Şimdi sen buradan Tokat’ın köyüne gittin akşam kalacaksın orda seni misafir ağırlayacaklar. Orada birisi derki Turhal’ı bana yaz. İşte sen o evde misafir kalıyordun senin tüm eksiklerin de karşılanıyordu. O zaman da akşam olunca misafirlere nöbet çalacaksınız derlerdi. Misafire gidersen nöbete başlarsın. Üç tane uzun hava çalarsın üç tane halk müziği çalarsın sonra isteği olur ev sahibinin bahşişini verir onu çalarsın. Kınayı yakarsın ertesi gün O zaman bir de güreş olayları vardı şimdi yok gerçi. Kınanın akşamı sabaha kadar güvey alemleri olurdu. Kınayı yaktıktan sonra hamama gidip sabahlıyorlardı. Hamamdan çıkarken ise düğün evinin önünde toplaşır insanlar bizde çalardık. Hamamda damada hediye verilirdi o da şimdi yok. Çala çala zurnayla giderdik hamama yol havasını da damadı hamamdan getirirken çalardık sonra töre toplanırdı gelin almaya giderdik.”

Bir diğer köy düğünü uygulamasında ise sabah faslı esnasında ezanla zurnanın sesinin karıştığı icracının ezan sesini duymadığı için fasıla devam ettiği, bunu fark eden cami hocasının hoşgörüsü gösterip ezanı yarıda kesip faslı çok beğendiği ve bitene kadar dinlediği aktarılmaktadır. Fasılda ise genellikle

üç uzun havanın çalındığından bahsedilmektedir (Oktay Dursun ile Kişisel Görüşme). Mehterin barış dönemlerinde halkı eğlendirmek amacıyla oyun havaları ve türküler çaldığı (Judetz, 1996, s.67) göz önüne alındığında mehterin yaşamış olduğu kırım neticesinde dönüşüm geçirdiği ve halk tabanlı bir yapıya bürünmesi de olasıdır. Öztürk (2018), fasıl kavramını derinlemesine incelediği çalışmasında özet olarak şu ifadelerle yer vermektedir: “...bilgiler ışığında mehter repertuarının şekillenmesinde fasıl kavramının etkili olduğu rahatlıkla düşünülebilir. Bu anlayış, mehter icrasının belirli bir makama bağlılık gösterdiğini, ancak fasıl repertuarının değişik türdeki eserlerin isteğe bağlı bir seçimle gerçekleştirilebildiğini anlamamızı sağlamaktadır.” Bu doğrultuda müzik repertuarından aktarılan terminoloji vasıtasıyla günümüzde fasıl uygulamasının, türlerin değişmesine rağmen, devam ediyor olması kültürel süreklilik açısından oldukça anlamlı karşılanmalıdır.

Yum (2002) ise Osmanlı döneminde üçlü fasıl uygulamaları hakkında şunları söylemektedir: “Önceleri ikinci zamanı bir kez kanun olan “nevet”in daha sonraları sabah namazından önce ve yatsı namazından sonra üç fasıl yineleniği kaynaklardan bilinmektedir.” Burada geçen ifadeler aslında askeri müzik geleneğinin dönüşümünü ve sürekliliğini temsil etmektedir. Öyle ki belirli vakitlerde fasıl ve nöbet çalınması aslında 1000 yılı aşkın bir tarihi mirası bize fısıldamaktadır. Katılımcıların fasıl ya da nöbet adını verdikleri uygulamaların üçlü bir yapıyla icra edildiğini aktarmaları da bu görüşü destekler niteliktedir. Bu bağlamda Evliya Çelebi’nin sarayda vurulan nevet ve fasıl’ın içeriği ile ilgili sunduğu bilgiler kavramların daha da netleşmesine olanak sağlayacaktır:

*Her gece ba’de’l aşı üç fasıl, bir ceng-i harbi çalup padişaha du’a iderler. Seher vakıtlarında, sabaha üç saat kadar kaldığımda, erbab-ı divanı divana ve cümleyi salata uyandırmak için yine üç kere fasıl-ı latif iderler ki bidar olanlara hayat verürür, kanun-ı Osmanidir (Akt. Judetz: 1998, s.62).*

Yine anlatılarda geçen bir anekdot mehter ezgilerinin de kullanım noktasında dönüşümler geçirerek günümüze kadar geldiğinin göstergesidir. Genellikle damadı hamamdan aldıktan sonra çalındığı söylenen yol havası olarak adlandırdıkları Cezayir türküsü, Osmanlı askeri müzik repertuarından günümüze aktarılan bir ezgidir (Duygulu, 1991, s. 37).

### **Gelenek’in Kaynağı: Telli Zurna ve Davul Yapımcılığı**

Anadolu’da genellikle şehir veya bölge isimleri ile bütünlüştürmüş (Sivas zurnası, Antep zurnası, Ege zurnası vb.) birçok zurna çeşidi mevcuttur. Her biri değerli olan zurna türlerinin içerisinde gerek yapım düzeni gerekse süsleme



ile şekillendirilmesi noktasında Tokat zurnası olarak da adı geçen telli zurnanın yapımı asırlardır devam etmektedir. Yapım ustasının azlığı sebebiyle geleniğin aktarımının tehlikede olduğu ve korunmasına yönelik önlem alınmasının gerekli olduğu ifade edilebilir. Çalgının yapımı ve özelliklerine yönelik Ayhan Ezmez şu bilgileri vermektedir:

“Bizim Tokat zurnasının yapısıyla hangi yörenin zurnasının içine 20 tene zurnanın içinde Tokatlının zurnası her yerden belli olur. Sesten tokat yapısı olduğunu anlarsın. Trakyalınınkiyle de karşılaştı Sivaslınınkiyle de karşılaştı Tokat’ın kendine has yapısı ile diğer zurnalardan çok farkı belli olur. Tokat zurnasının özelliği meyanlı parçaları daha güzel çalar. Yani yarım sesler fa diyezli do diyezli seslere güzel gider. Şimdi yarım seslere eskiden ustalar tığ diyordu. Bu tığ terimi diyezli sesleri temsil eder. Fa diyez do diyez gibi. Boğum da diyorlardı eskiden ustalar öyle diyorlarmış. Bir de özelliği erik ağacından olması. 10 yıl kuruması lazım ağaç kenarda rutubetsiz yerde duracak”

Bu anlatıda Tokat telli zurnasının sabit bir ses sahasının olmadığı ve sayısal olarak tabir edilen (la zurna sol zurna vb.) belirli bir ses sistemine sahip olan zurnaların aksine icracının nefesi ile kontrol edebildiği ve her tonda icra yapabilecekleri anlaşılmaktadır. Bu durum Tokat zurnasını icrasal özellik anlamında farklı bir noktaya taşımaktadır. Yine yarım sesli tonların tığ ve boğum olarak ifade edilmesi yöresel üslup açısından oldukça değerlidir.

Günümüzde Tokat telli zurnası yapımının iki zurna yapımcısı tarafından devam ettirildiği aktarılmıştır. (Ayhan Ezmez, Oktay Dursun, Veysel Yüksel ile kişisel iletişim). Oktay Dursun, dedesinden aldığı mirasla evinin altındaki asırlık atölyede zurna yapımcılığı devam ettirmektedir. Bir diğer usta ise Türkiye’nin yaşayan insan hazinelerinden birisi olan aslen kaval yapımcısı fakat zurna imalatı da yapan Yaşar Güç’tür. Tokat ve çevresindeki zurna icracıları günümüzde hayatta olmayan Duran Dursun’u telli zurna yapımcısı ve icracısı olarak oldukça üstün görmekte, torunu Oktay Dursun’un ise dedesinden sanatını iyi aldığı ve günümüzde bölgede önemli bir zurna yapımcısı olduğunu ifade etmektedirler. Bu konuda zurna icracısı Veysel Yüksel şu bilgileri vermektedir:

“Duran usta hem büyük ustaydı. Hem de büyük mehterdi. Ben bundan 25 sene önce gittim zurna yaptırmaya. TRT’nin GAP programı gelmişti çekime. O zaman Duran usta çalışıyordu da yapıyordu da. Çok ustaydı. Davulda yapıyordu da Tokat Tellisinde ustaydı. Eskiden iki tane yapıyordu biri Reşadiyeli Ali usta derlerdi bir de Duran usta vardı. Ali ustayı göremedik. Duran ustaya yetiştik. O vefat etti torunu

Oktay yapıyor şimdi. Tokatta bir tane var Niksar’da da bir tane yapan var. Aslen kaval ustası ama zurna da yapıyor Yaşar Güç. Ama Oktay dedesinden devraldığını iyi yürütüyor. Yaşar zurna çalamaz. Kaval çalar kavalda ustalığı iyi.”

Oktay Dursun’un 1.5 asırdır var olan atölyesinde 400 yıllık bir ağacın kesildikten sonra zurna olmak için beklediğine şahit olmak, atölyenin duyularımıza hitap eden atmosferini deneyimlemek oldukça önemliydi. Böylesine bir köklü geleneğe sahip çıkan ve bu uğurda iş kazası sebebiyle parmaklarında his kaybı yaşayan Oktay usta, bundan on sene önce “yaşayan insan hazinelerine” aday gösterildiğini; fakat yerine kendi soyundan veliaht gösteremediği gerekçesi ile gerçekleşmediğini aktarmaktadır. Zurna yapımıcılığının zorluğu ve dikkat edilmesi gerekenler ile ilgili şu bilgileri vermektedir:

“Bir çalgı yapımıcısının ahşaptan anlaması gerekmektedir. 1000 sene içinde ağaçların içinde yaşasan yine boşluğun var. Ağacı kepçe mi sökmüş? Ağaç açılı mı? Ağacın su alan yeri farklı mı? Keserken çatırdadı mı? Kılcal damarları çatladı mı? Bütün bu aşamaları kontrol edersin. Çok teferruatlı. Kapıda gördüğünüz ağaçları 2027 yılında yapacağım hesap edin. Bekledikten sonra da yapımı kısa sürüyor genellikle. Örneğin Antep zurnasını 3-4 satte yapıyorsun ama Tokat tellisi uğraştırıyor. Kepçenin söktüğü ağaç olmaz. Ben 32 senedir sahadayım. Masa başındaki ustalarla farkım o. Ağacın kesiminden kurutmasına kadar hepsini ben yapıyorum. Bir de zamanı var ağacın. Doğru zamanda keseceksin. Dedğim gibi kepçenin söktüğüne hiç yanaşmam. Bunların dışında Tokat telli zurnası bir yerde icracıya göre yapılır. Örnek veriyorum şu an 45 le 50 santim arası kullanılır ilk delikle kargacık arasındaki mesafe 70 le 72 milim arasında değişir. Az bakarsın adamın üflemesine pes üfleyene 70 milim dik üfleyene 72 milim yaparsın. 72 yapıp dik çalana verdiği zaman zurna pes gelir. Bu telli zurna için geçerli ama. Diğer zurnalar standart şablonludur. Net akordu fa diyedir Tokat tellisinin. Bazen İstanbul’da salon için yaptığımız 40-42 santim zurnalar sol e düşebiliyor. Genel olarak uzunluğu 40 ta başlar 56 da biter. Eskiden 56-57 santimdi. Ama şimdi 46-47 santim yapıyoruz genelde. Ha bir de zurna da 7 delik vardır. Tokat tellisinde de 7 delik vardır ama 6 delik kullanılır. Türkiye de tek 6 parmak çalınan zurna Tokat tellisidir. Kız belli ya da karınca belli diye adlandırılır. Bir diğer özelliği kar yağdı adı verilen yassı delikleridir.”

Kültürel miras niteliğinde olan Tokat telli zurnasının yapım aşaması; kesilerek en az 3 yıl kuruması için bekletilen erik ağacından elde edilen gerekli

kısının 46-47 santim şeklinde ayarlanarak oyma ve şekil verme işlemi ile başlamaktadır. İçerisi elle oyulduktan sonra “kar yağdı” adı verilen yassı delikler açılır. Bu işlemden sonra tellerin örüleceği alanlar açılmaktadır. Daha sonra boyanan zurnanın telleri örülerek lehimlenir. Zurna kullanıma hazır hale gelir. (Oktay Dursun ile Kişisel İletişim)



**Fokoğraf 2:** Tokat Telli Zurnası

Zurna ile karşılaştırıldığında yapımının daha az gayret gerektirdiği aktarılan davulda kullanılan malzemeler; kasnak, iplerin bağlanarak gerilmesini kolaylaştıran çember ve gergi ipi (kasnak bağı) olarak sıralanabilir. Kasnak boyutu genellikle 35cm ye 50 cm veya 31 cm ye 50 cm ye göre ayarlanmaktadır. Kasnakta ise ceviz ve çam olmak üzere iki farklı ağaç türü kullanılmaktadır. Gelenekte çubuk tarafına gerilen derinin oğlak, çomak tarafına gerilen ise keçi derisinden çekilmesi tınısal açıdan elzem görülse de günümüzde şeffaf cam filmlerin derilerinin yerini aldığı aktarılmaktadır (Oktay Dursun ile Kişisel İletişim). Bu durumun çalgının otantik tınısını etkilediği olasıdır. Fakat sahada sağlamış olduğu kullanım kolaylığından dolayı tercih edilmesi hem icracı hem de yapımçı tarafından olağan karşılanmaktadır. Bu konuyla ilgili aktarılan ifade şu şekildedir:

“Eskiden keçi dersinden yapılıyordu. Şimdi ise şeffaf camdan yapılıyor plastikten. Öteki daha iyiydi de yağmurda ıslanınca deri bırakıyordu kendini kurumamasını bekliyordun iki saat. Şimdikilerde silip devam ediyorsun, ıslanma olayı yok ama gümm sesi de yok davullarda” (Ayhan Ezmez ile Kişisel İletişim). Oktay Dursun’un davulun kullanım kolaylığına yönelik yaşadığı dönüşümün nedenini güçlendirecek anlatısı ise şu şekildedir:

Dedem düğün çalmaya gitmiş düğünün daha ikinci günü. Düğündeki ağa belinden toplu tabancayı çıkartıp davulcu kaldırı davulu demiş. Beş kurşun atmış toplu tabancayla beşini de davula oturtturmuş. Hiç kimse de bir şey diyememiş. Tabancasını geri beline taktıktan sonra 5 tane keçi getirin kesin lan demiş. 3 gün rahat ettik... Deriler kuruyacak ta çekeceğiz diyor. Neyse dedemler bol et yemişler ama düğünü çalamadan geri dönmüşler.

Davulun yapımı şu şekilde özetlenebilir: Ceviz veya çam ağacından yapılan kasnak zımparalandıktan sonra vernikleme işlemine tabi olur. Kasnağa yerleştirilen derinin ya da şeffaf cam filmin gerilmesi amacıyla kasnağın iki tarafına çember yerleştirilir. Çemberlerin delik kısımlarından kasnak bağı veya gergi ipi adı verilen ip örülerek derinin gerilmesi sağlanır. Daha sonra davul kullanıma hazır hale gelir (Oktay Dursun ile Kişisel İletişim).



Fotoğraf 3: Ceviz Kasnaktan Yapılan 35\*50 cm Davul

### Katılımcıların Perspektifinden Gelenekteki Değişimler

İcracı ve yapımcı noktasında gelenekte geçmişten günümüze hem mekânsal hem de yapısal değişimler bulunmaktadır. Bunlardan başında elbette gelişen teknoloji ile birlikte davul zurna icracılığının kısıtlanması gelmektedir. Düğün salonlarının açılmasıyla birlikte kapı düğünlerinin salon düğünlerine dönmesi yine kentleşme ile birlikte düğün ve eğlence anlayışındaki değişiklikler geleneği etkileyen unsurlar arasında gösterilebilir. Bu konu hakkında Veysel Yüksel şu ifadelerle yer vermektedir:

“Elektronik çalgılar etkiledi bizi. Düne göre hep biz çalıyorduk. Şimdi eskisi gibi değil. Herkes salona kaçıyor elektronik daha kolay tabi. Bize yine de mecburlar tabi yöre olduğu için davul zurnasız gelin çı-

kartmıyorlar. Elektrikli müzisyenler olsa da kınasını yaksa da salona geçene kadar yine de gelini biz alıyoruz o noktada mecburlar. Oturak alemleri güvey eğlenceleri kalmadı. Önceden düğünler zor oluyordu şimdi gidiyoruz akşam bayrağı takıyoruz. Ertesi gün düğüne gidiyoruzun ahşam 11 e geleni gidene karşılıyorz sabahta gelini alıyoruz indiriyoruz bırakıyoruz tamam. Şimdi kapı düğünü olsa da Cuma bayrağını takıyorsun. Cumartesi öğleden sonra çalgıcılar geliyor zaten. şimdi bir anımı anlatayım. Cumartesi yine sabah seheri yerine bir şey yapıyoruzun ama artık 5.30 değil tabi. Yenişehir’e gittik düğün çalmaya köylü usulü. Kalktık erkenden evin önünde gittik çalmaya başladık. Saksı önüme paaat etti. Cumartesi tatılmış bilmiyorum. Yeni şehirde düğün sahibi geldi susun susun. Yav Veysel usta burası Yenişehir burada memurlar falan var bu saatte başlamıyor diye. İyi abi sen bana demedin bayrağı diktik sabah gelin dedin ben de geldim dedim. Velhasıl saat bire doğru başladık.

Ayhan Ezmez ise konuya farklı bir açıdan yaklaşarak şunları söylemektedir:

“Eskiden düğünü sadece biz çalıyorduk. Eskiden öyleydi tabi. Şimdi düğünün içerisinde varlığımız kısa. Daha çok gelin almaya gidiyoruz. Çünkü gelin davulsuz çıkmaz evinden ben dul muyum der. Büyükler diyor ki davulsuz zurnasız dul kız çıkar diyorlar. Genç kız davul zurna olmadan çıkmam diyor. İlla davul zurna gelecek gelin bacımı çalacak. Gelin çıkarken de şen ola çalıyoruz. Eskiden gelin ağlatması vardı uzun hava çeker zurnacı. Yol havası Cezayir havası gibi. Onu da geleni karşılarken çalarsın.”

Yukarıdaki bilgiler ışığında davul zurnanın icra alanlarının sınırlandığını söylemek doğru olacaktır. Sosyal alanda yaşanan değişimlere rağmen toplumdaki kültürel uygulamalar ve yöresel anlayışın hala sürdürülüyor olması günümüzde geleneği ayakta tutan ana unsurdur. Düğünlerde sadece yöresel halay bölümlerini davul zurnanın çalması ve “dul kadın davulsuz zurnasız çıkar” tabusunun hala önemsenmesi, davul zurna geleneğinin temel icra alanını oluşturan düğünün bütününden sıyrıldığını ve sadece gelin almada işlevselliğini koruduğunu göstermektedir. Davul zurna icracılarının da bize mecburlar anlayışının temelinde bu yatmaktadır.

Davul zurnaya yönelik mekânların ve eğlence anlayışlarının sınırlandırılması geleneğin devamlılığı açısından da önemli sorunlar ortaya çıkarmaktadır. Eski dönemlerde saygınlık ve kazanç anlamında göz önünde olan bu gelenek artık temsilcilerinin maddi kaygılar ile başka şehirlere göçtüğü ve temsilci

yetiştiremeyen bir yapıya dönüşmüştür. Bu doğrultuda Veysel Yüksel şu endişeleri aktarmaktadır:

“Eskiden ustalarımıza bir saygı sevgi hürmet vardı. Şimdi bu sanatı yapacak böyle istekli pek yok. O zaman böyle bir hizmet vardı müzisyenlerin bir değeri vardı. Şimdi değer kalmadı. Ben yetişiyim de ustamın yerini alayım diyen yok. Sayımız çok azaldı. Çok ustalar vefat etti. Bir sürü ustamız vardı zurnacılığı bıraktı çoğu göçtü büyük şehre gitti, gençlik kalmadı gitti. Yaş 18’i dolduran çekiyor gidiyor ekmek kavgasında. Gençler gidince biz kime çalacağız kime öğreteceğiz? Bizde n davul zurna çalgısını öğrenmek isteyenler şu anda yok. Ustam bizi de yetiştir yanında çalalım diyen meraklı yok. İki tane var gerçi gel oğlum çal diyorum yaz oldu mu gurbete çalışmaya kaçıyor. Biz bu yola girdiğimiz zaman şimdi bak bu masada her gün bir mehter müzisyen vardı bu masalarda mehter olarak şimdi sadece ben oturuyorum. Şimdi onlardan hiç kimse kalmadı.”

Çıracak yetişmesinde yaşanan kısırlık, icracılığı etkilediği kadar çalgı yapımcılığını da etkileyen bir durumdur. Oktay Dursun çıracak yetiştirmediği ve bu yola kimsenin girmek istemediğinden bahsetmekte, özellikle müzikle ilişkili bir bölüm okumuş çıracakları yetiştirme açısından elinden gelen tüm gayreti göstereceğini söylemektedir. Bu bağlamda usta çıracak ilişkisinin değerine yönelik yüzünde tebessüm uyandıran bir anısını şu şekilde aktarmaktadır:

“Bi keresinde burada bir röportaj yapılmıştı ben dedemin önüne diz çöktüm o eline omzumu koydu fotoğraf çekirdik. Katmer yiyorduk burada. Dedem şu gavura da getirin de yesin dedi. İşaret ettik yiyin diye. Dedem gavuru görüyor mu bizim içine bi şey kattığımızı sanıyor herhalde yemiyor dedi. Hâlbuki adam inceliğinden yemiyor. Aradan 3-5 ay geçti adam fotoğrafı bize yollamış arkasına da gavurca bir şey yazmış dedem şöyle baktı sene 94-95 gibi. Bunun arakasında ne yazıyor Oktay dedi. okuyamıyorum dede gavurca yazmış dedim. Şunu götür şunu valilikte çevirttir bize küfür mü etmiş yoksa bu adam dedi. Adam ne yazmış biliyon mu hocam arkasına? Hayatta en anlamlı ilişki usta çıracak ilişkisidir. Yaşlı kralla genç prenselamlar yazmış. Dedem bu sefer görüyor mu gavuru dedi duygulandı.”

Geçmişten aldığı bu şiarla sanatını devam ettiren Dursun, günümüzde maddi kaygıların kendisini de etkilediğinden bahsederek şu bilgileri aktarmaktadır:

“Hayatımda en büyük pişmanlıklardan biri keşke zurna yapımcısı olma-

saydım. Döneminde işçi olarak devlet kurumlarına girme durumum vardı. Dedem izin vermedi. Ama girmediğim için şimdi çok pişmanım. 45 yaşındayım. Sınırlı gün sigortam var. Yeri geliyor kazanamadığım dönemlerde günlük işlere gidiyorum 3 tane çocuğum var benim. Memur ya da işçi olsam emekliliğim gelmişti. Şimdi böyle bir hayalim yok benim.”

### **Sonuç ve Tartışma**

Çoğu yerde karşılaşılan davul zurna çalgılarının altında büyük bir geleceği barındırması bu çalışmanın en önemli sonuçları arasında yer almaktadır. Öyle ki asırlardır devam eden Türk askeri müzik geleneğinin bir şekilde dönüşüme uğrasa bile üçlü formda icra edilen sabah faslı, akşam nöbeti gibi nevbet uygulamalarına ait izdüşümlerinin hala mevcut olması ve yörede icracılara mehter adının verilmesi, geleneğin sürekliliği açısından oldukça anlamlı karşılanmalıdır. İcracılık ve zurna yapımcılığında usta öğretisinden geçmenin geleneksel açıdan çok önemli olduğu görülmektedir. Anlatılardan yola çıkarak istekle başlayan süreç oldukça zorlu aşamalardan geçmektedir. Bunların dışında günümüzde davul zurna geleneğinin düğün uygulamalarının ekserinde devam ettiği söylenebilir. Bu doğrultuda eskiden var olan düğün yapılarının içerisinde davul zurna pratiklerinin; bayrak asma, sabah faslı, misafir karşılama, halay çektirme, kına yakma, akşam nöbeti, güvey eğlencesi, damadı hamamdan alma, töre toplanması, gelin alma olarak sıralandığı anlaşılmaktadır. Günümüzde ise bu uygulamaların kitleleşme ve teknoloji alanında yaşanan değişimler nedeniyle alanın daralarak bayrak asma, misafir karşılama ve gelin almaya dönüştüğü söylenebilir. Özellikle bayrak asma esnasında ise Köroğlu ezgisinin tercih edilmesi ise simgesel olarak yiğitlik temelli bir temsilin yoğun olduğunun göstergesidir. İcra alanları daralsa da birtakım tabular ve yöresel istek sebebiyle devam eden, kültürel miras niteliğinde olan geleceği etkileyen en önemli durum çırak ilişkisindeki zayıflama olarak karşımıza çıkmaktadır. İcracı olan ustaların dramatik şekilde azalması ve Tokat telli zurna yapım geleneği sürdürme yönünde çırak yetişmemesi kültürel süreklilik açısından risk oluşturmaktadır. Katılımcıların geleneğin devamı noktasında icra alanlarının haricinde en fazla üzerinde durdukları konu ise çırak yetişmemesi ile doğrudan bağlantılı olan maddi kaygılardan oluşmaktadır. Bu açıdan günümüzde en çok sosyal güvence eksikliğini hissettikleri, bundan dolayı gelecek kaygılarının olduğu ve ek iş yapmadan hayatlarını idame ettirme noktasında sıkıntılar yaşadıkları anlaşılmaktadır. Davul zurna geleneği paralelinde yöreye ait özgün repertuarın varlığı da oldukça dikkat çekicidir. Yöresel halaylar ve oyun havalardan oluşan repertuar Ek 1. kısmında gösterilmektedir. QR kodlar okutularak eserler dinlenebilir.

### Kaynakça

- Baba, O. (2009), Türk Askeri Müzik Geleneğinde Değişim Ve Süreklilik, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İzmir.
- Creswell, W. J. (2016), Araştırma Deseni Nitel, Nicel ve Karma Yöntem Yaklaşımları, (Çvr: S. B. Demir), Eğitim Kitap.
- Devellioğlu, F. (1993), Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat, Aydın Kitapevi Yayınları.
- Duygulu, M. (1991). Folklorumuzda Cezayir, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Dönmez, Mustan, B. (2019), Etnomüzikolojinin Temel Kavramları, Bağlam Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (1955), Türk Askeri Müzikleri Tarihi, Maarif Basım Evi.
- Glesne, C. (2009), Nitel Araştırmaya Giriş, (Çvr: A. Ersoy & P. Yalçınoğlu), Anı Yayıncılık.
- Judets, P. E. (1996). Türk Müzik Kültürünün Anlamları, (Çev. B. Aksoy), Pan Yayıncılık.
- Kaya, E. E. (2012), Yeni Türk Müzik İnkılabına Bir “Hazırlık Evresi” Olarak 1826-1920 Dönemi, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic.
- Özbudun, S. (2015), Hermes’ten İdris’e Bir Dinsel Geleneğin Dönüşüm Dinamikleri, Ütopya Yayınevi.
- Öztuna, Y. (2000), Türk Müzikisi Kavram Ve Terimleri Ansiklopedisi, Atatürk kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Öztürk M. Okan, Mehter Müzikisi, (2018, 14 Mayıs) Erişim Adresi: [https://www.academia.edu/13609136/Mehter\\_Musikisi](https://www.academia.edu/13609136/Mehter_Musikisi)
- Say. A. (2000), Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sevim, A. & Merçil, E. (1995), Selçuklu Devletleri Tarihi, Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Uzunçarşılı, İ., H. (1984), Osmanlı Devleti Teşkilatına Medhal, Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Yıldırım, A & Şimşek, H. (2013). Nitel Araştırma Yöntemleri, Seçkin Yayıncılık.
- Yum, Ş.(2002). Mehter Müzikisi, (2022, 28 Nisan) Erişim Adresi: <https://openaccess.marmara.edu.tr/handle/11424/138707>
- Ayhan Ezmez ile Kişisel İletişim, 24.12.2021
- Veysel Yüksel İle Kişisel İletişim, 24.12.2021
- Oktay Dursun ile Kişisel İletişim, 25.12.2021



**Ekler****Tokat Yöresi Davul Zurna Repertuarı**

TOKAT AĞIRLAMASI



ELLİK



TOKAT KASAP HAVASI



HOŞ BİLEZİK



TOKAT ÇİFTETELLİSİ



CEZAYİR YOL HAVASI





# Gastro(etno)müzikolojiye Doğru-I

Özlem DOĞUŞ VARLI\*

## Özet

Bilindiği üzere yemek, yiyecek, içecek her kültürün kendi imkanları çerçevesinde, günlük ve özel ritüelleri içinde pekiştirici ve aynı zamanda simgesel rol oynamaktadır. Ancak gıdalar yenebilme aşamasına gelene kadar çeşitli uygulamalara tabi tutulurken, topluluk/toplumların uygulamalarında müzik ve dansın bu sürece eşlik ettiğini söylemek mümkün. Söz konusu birlikteliğin tarih sayfalarından yansıyan göstergelerinin yanı sıra yaşayan gelenekler içerisinde izlerini sürmek, içeriklerine ve katmanlarına erişmek etnomüzikolojinin araştırma metodolojisi olan saha çalışması ve kuramsal yaklaşımları ile mümkün görünmektedir. Gastronomi ve etnomüzikolojinin birleşimi şeklinde gastroetnomüzikoloji kavramını neden önerdiğim, neyi içerebileceği ile birlikte, kullanımı halinde gastroetnomüzikolog ne yapar, toplumsal yaşama sunduğu veriler ne olabilir, nasıl bir fark yaratır gibi sorularını arttırabileceğimiz sorgulamaları *Gastro(etno)müzikolojiye Doğru* makale serisinde açıklamaya çalışacağım. Aynı zamanda nasıl böyle bir önermeye doğru yönlendiğime dair uzun hikâyenin bir kısmını açıklayarak başlayacağım ilk makalemdede, yemek-kültür ilişkisinin sosyal bilimler alanında nasıl ele alındığına özet bir şekilde bakmakla birlikte, müzik(ses)-dansla olan ilişkiye dair söylemler nelerdir sorusuna cevaplar bulmaya çalışacağım.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, yemek, içecek, gastroetnomüzikoloji, etnomüzikoloji

\* Prof. Dr., BUÜ Devlet Konservatuarı, ozlemdogus@hotmail.com <https://orcid.org/0000-0002-4264-2517> <http://www.researcherid.com/rid/M-4764-2017>

## Towards to Gastro(ethno)musicology- I

### Abstract

As it is known, food and beverage play a reinforcing and symbolic role in the daily and special rituals of each culture within its own means. However, while foods are subjected to various applications until they reach the stage of being eaten, it is possible to say that music and dance accompany this process in the practices of the community/society. In addition to the indicators of the said unity reflected in the pages of history, it is possible to trace their traces in living traditions and to reach their contents and layers with the fieldwork and theoretical approaches, which are the research methodology of ethnomusicology. I will try to explain why I recommend the concept of gastroethnomusicology, which I propose as a combination of gastronomy and ethnomusicology, what it can include, and what the gastroethnomusicologist does if it is used, what the data it presents to social life can be, how it can make a difference, in a series of articles *Towards to Gastro(ethno)musicology*. At the same time, in my first article, which will begin by explaining a part of the long story about how I was directed towards such a proposition, I will try to find answers to the question of what are the discourses about the relationship between music (sound) and dance, along with a brief look at how the relationship between food and culture is handled in the field of social sciences.

**Keywords:** Music, food, beverage, gastro(ethno)musicology, ethnomusicology

Müzik ve yemek ilişkisinin kültürel bağlamlarına ilişkin araştırmalarım sayesinde kuramsal olarak önermem olan gastro(etno)müzikoloji kavramı içeriğine dair çeşitli kuramsal yaklaşımların ve saha çalışması örnekleri hatırı sayılır kapsama sahip olduğunu belirtmek gerek. Benzer ve yakın bir alanda kullanım olan Gastromüzikoloji Klasik Batı Müziği üzerinden yemek-müzik ilişkisini irdelerken, önerdiğim yeni kavram ile dünya halklarının geleneksel ve modern yaşam içerisinde yemek ve müziği nasıl bir araya getirdiğinin anlatımına odaklanmak amaçlarım arasında.\* Zira, geleneksel müziklerin eşlik ettiği özel hasat ritüelleri, av ve çeşitli yeme-içmenin dahil olduğu ritüeller içinde, söylenen ezginin üretildiği coğrafyaya özgü yiyeceklerin söz unsurlarında yer alışı, toplumsal hiyerarşi, diplomaside varlığı öne çıkan yaklaşımlar olarak yer bulacaktır. Saha çalışması verilerinden elde edilen “Kızılderili kabilelerin balık tutarken söylediği “somon şarkıları”, Artvin-Maçahel bölgesinde mısır tohumu ekerken toplu olarak söylenen imece (helesa) ezgileri, halk müziği içerisinde yer alan tarımsal iş gücü merkezli ezgiler, geçiş ritüellerinde yenilen yemekler, seslendirilen müzikler ve danslar, geçmişte ve günümüzde sofralarda, yeme-içme mekanlarındaki müzik kullanımları, tat üzerinde sesin/müziğin etkisi, metaverse yemek ve müzik sunumları, popüler müzikler ve fast food yemek, alternatif müzik ve vegan yemek ilişkisi de güncel konular arasında yer alması kuvvetle muhtemeldir. İnsan hareketliliğine bağlı olarak müziğin ve gıdaların yer değişiminin zemininde geçmişten bugüne nelerin yattığı, ne gibi yeni kültürel oluşumlara yol açtığı çalışmamın bir diğer boyutu olup, her birini tek bir kavramsal çatı, gastroetnomüzikoloji, altında ele almanın müzik ve yemek ilişkisinin katmanlarına yoğunlaşmayı sağlayacağı iddiamı böylelikle sunmuş bulunuyorum.

Uzun soluklu ve çoklu disiplinli bir literatür çalışmam (-ki yeni yayınlar gün geçtikçe artmakta olduğu için tarama süreci devam etmektedir) sürecinde gastronomi'nin gastrosu, ve etnomüzikolojinin gastronomi ile içkin ilişkisinin örneklerine rastlasam dahi, bu ilişki üzerine yeteri derecede sorgulayan ve anlamlandıran çalışmalara pek fazla rastlamak mümkün olmadı. Kanımca nasıl ki gastronomi çalışmaları ses/müzik ile ilişkisine dair pratikte var olan birlikteliğe teoride değinmezse, benzer şekilde müzik/dans çalışmalarında yemek ve müzik ilişkisi çatal kaşık sesleri arasında tınlamaya çalışan performans biçimi olarak değerlendirilmekten ibarettir çoğunlukla. Hatta gastronomi çalışmalarında yemek-kültür ilişkisini, yemeğin sunum anındaki sanatsal yönü (görsel) çerçevesinde görürüz sıklıkla. Bu yaklaşımın tarihsel temelinde antik dönem felsefecilerinden Platon'un bin yıllar süren etkisi midir

\* 14.10.2019 tarihli *Andante Dergisi*'nde *Ahu Ünalp*'in *Ira Braus*'un yazdığı *Classical Cooks* kitabı üzerine yaptığı röportajda *Braus*'un gastromüzikoloji tanımında; “Müzikseverlere; bestecilerin ubrevi varlıklar olmadıklarını onların da dünya insanı olarak diğer insanlar gibi iştah içinde olduklarını ve bu iştahlarını müziğin eşzamanlı olduğu bir estetik ile tecrübe ettiklerini gösterebilmeyi istedim” şeklinde açıklar.

diye düşünmeden edemiyor insan.\* Peki gerçekte yemek ve ses-müzik/dans ilişkisi bu derece mesafeli midir? Sıkı bir birlikteliği olduğuna dair çıkarımlarda bulunabileceğimiz literatürle birlikte, yeni saha çalışması verilerini etnomüzikolojinin metodolojisi ve yaklaşımlarıyla ele alarak yeni bir yaklaşım ve çalışma sahası geliştirilemez mi? Gastro(etno)müzikoloji kavramı ile tüm bu soruların cevaplarını ararken, aynı zamanda yapılacak çalışmalara model, paradigma ve teori sunmak mümkün müdür? sorgulamasını yemek-müzik ilişkisi üzerinden yapmaya çalışırken, nasıl bir tempo, hangi çalgılar, sözlü mü, çalgısal mı, tınısı nasıl, hangi yiyecek veya içeceğe hangi ezgi ya da belli ezgi-danslar belirli yiyecekler için miydi, kutsal ruhların yiyecekleri kutsaması için aracı ezgiler ve danslar nelerdi, yemeğin sesi/tınısı nasıldı, müzik ve tat her bireyde veya toplumda aynı hazza ulaştırırdı mı şeklinde uzayıp giden sorular gelir akla. Bu noktada soruların cevaplarını kuramsal çerçeve ile açıklamak ve anlamaya çalışmayı işlevselci, yapısalcı yaklaşımların yanı sıra küreselleşme ve postmodernizm gibi kavramların içerikleri yardımcı olmakla birlikte, etnomüzikoloji, sosyoloji, antropoloji, müzikoloji gibi disiplinlerin çalışma metodolojilerini bir araya getirmek elverişli olacaktır. Özellikle etnomüzikolojinin metodolojisi olan saha çalışmasından hareketle (etnografi, netnografi, vb.) hepsini harmanlayan yaklaşımın *gastro(etno)müzikoloji* olacak olması yemek ve müzik ilişkisi bağlamında konunun çoklu katmanlarına bakışı sağlayacağı için özellikle vurgulamak isterim.

2007-2015 yılları arasında belirli aralıklarla saha çalışması yaptığım Doğu Karadeniz kültür dairesi içindeki Trabzon (Akçaabat), Rize (Hemşin) ve Artvin (Maçahel) bölgelerine dair müzik-kimlik ilişkisi çerçevesinde kadınlara ait müzik performansı biçimlerini anlatmaya çalıştığım bir sempozyum sunumumda, bölgenin kendi içinde derin katmanlar barındırdığını fark etme sürecimi anlatmaktaydım. Bölgeye gelmeden önce horon, Karadeniz kemençesi ve tulumun ön planda olduğu fikrim, bağlama, zurna, Karadeniz davulu, sürmene kavalı, yol havaları, atma türküler, ezgilemeler, imece şarkıları gibi karakteristik örneklerin olduğunu kaydetmemle giderek dönüşüme uğramıştı. Ancak saydığım tüm örneklerin bir hasat (fındık, çay, mısır, fasulye) ile ilişkili veya hasat ardından düzenlenen şenliklerin, ritüellerin içinde sıklıkla yer alıyor olması müzik ve ritüel dersimde öğrencilerim için sıklıkla altını çizdiğim bir tespitti. Fotoğrafın tamamı beni bölgeyi karakterize etmek için adına “kuymak teori” dediğim kuramı kullanmama yol açmıştı. Ancak söz konusu kuramı 2021 yılında yayınlanan *Timbres of Identity: Ethnomusicological Approaches to Music-Dance and Identity* başlıklı kolektif kitaptaki,

\* Zira, Platon doktrininin yapıtaşı olan zevkin çütürütülmesi bağlamında yemek yapma sanatını asla bir kültürel mefhum olarak görmediği gibi, Georgias adlı yapıtında Platon, gastronominin bir sanat olamayacağını söyler. Detaylı bilgi için; Rigotti, Francesca. (2011). *Mutfaktaki Felsefe: Mutfaktaki Usun Kısa Eleştirisi. Çiya Yayınları*, s. 42-43.

kitap bölümüme kadar yazılı olarak hiç kullanmadım. Bölgeye ait olan yemek olarak bölgeyi en iyi ifade eden bir yiyecekti bence Kuymak. Kanımca ne salata kasesi ne de erime potası teorisi tam olarak kuymağı karşılamıyordu. Kuymak sıklıkla sofraların, her türlü ritüelin olmazsa olmazı olarak, bölgeye ait mısır unu, peynir ve tereyağı ile yapıldığında istenen lezzete ulaşılan bir yiyecek olması, beslenme ve karın doyurma ötesinde, bir kültürel kimlik unsuru olarak, aidiyet, kültürel kod gibi kolektif hafızanın yapıtaşlarını içermesi bakımından önemliydi. Beraberinde bir horon ezgisini, bir atma türküyü çağrıştırmaları ise kültürel kimliğe ait göstergeler bütünü olduklarının altını çiziyordu. Ancak bu farkındalığın beni konu hakkında derinleşmemi sağlaması vakit aldı. Sahada çalışırken, saha verilerinin yorumlarken ders anlatımlarımda temel ihtiyacın ekonomik boyutu ve karın doyurma gereksiniminin yüzeyde ve derinde ana biçimlendirici olduğu gerçekliğini farklı boyutlarda dillendirmemin yanı sıra, gıdanın yenebilecek hale getirilmesi, sunulması hatta bol olmasına yönelik ritüellerin insanlık tarihi boyunca süregelmesine duyduğum heyecan ve merak, konu anlatımlarında yüzeysel olarak bahsini ettiğim mevzunun bende giderek derinleştiğini açıkça ortaya koyuyordu. Bir diğer deyişle etnomüzikolojinin genel yaklaşımlarından olan müziği oluşturan, etkileyen, müziğin etkilediği sahaları mercek altına aldığımda, birçok parametrenin iç içe geçtiği içeriklerin hepsinin yanı başında yeme-içme pratiklerinin peşine düşmem ile devam etmekte. Özellikle etnomüzikoloji alanında ilk diyebileceğimiz çalışmayı yapan Henry Stobart'ın Bolivya'da\* sürdürdüğü saha çalışması sırasında, müzik üzerine yoğunlaşmaya çalıştığında kendini sıklıkla patatesten bahsederken bulmasına benzer bir durumu yaşadığımı fark ettim. Bu kaçınılmaz bir durumdu. Ancak müzik ve ritüel ilişkisini dahi anlatırken geçiş ritüellerinin neredeyse hepsinin hasatla, söz konusu coğrafya için önem arz eden ürünle özdeş ilerlemesi, kültürlere özgü gıdaların simge durumları, sofranın toplumsal hiyerarşiyi temsili, öne çıkan ana hatlar olup, müzik söz konusu hattı kimi zaman daha belirgin kılan, kimi zaman eşlik eden, kimi zaman anlatıcı konumunda rol üstlenen konumda kendini göstermektedir. "F. Fernando-Armesto'nun besin maddelerinin tarihi üzerinden giriştiği dünya tarihi yazma projesinin ürünü olan ve dilimize Yemek için Yaşamak olarak çevrilen eserinde belirttiği gibi; yemek yemek her yerde sihirli bir kültürel dönüşüme yol açmaktadır (Yurtseven, 2019: 8) Uhri'nin\*\* dediği gibi yemek yemenin "... Kendi kimyası vardır. Bireyleri topluma kazandırır, hastalıkları iyileştirir. Kişileri değiştirir. Dinsel olmayan durumlara dinsel anlam katabilir. Ritüel işlevi görebilir. Ritüele dönüşebilir. Yiyeceklerle-

\* Detaylı bilgi için: "Flourishing Horns and Enchanted Tubers: Music and Potatoes in Highland Bolivia", *British Journal of Ethnomusicology*, 1994, Vol. 3 (1994), s. 35-48

\*\* Bkz. Uhri, Ahmet. (2011). *Boğaz Derdi Arkeolojik, Arkeobotanik, Tarihsel ve Etimolojik Veriler Işığında Tarım ve Beslenmenin Kültür Tarihi*. Ege Yayınları, İstanbul

ri ilahi veya şeytani kılabilir. Güç yaratabilir. Bağlar oluşturabilir. İntikama veya aşka işaret edebilir. Kimliği sergileyebilir. Türümüzün yemek yemeyi sadece pratik bir eylemden çıkarıp ritüel hale getirmesinin yarattığı değişim, devrimdi...” (Aktaran Yurtseven, 2019: 8).

Yıllardır süren farkında olarak ve olmayarak çalışmalarına, gözlemlerime dahil ettiğim müzik ve yemek ilişkisi buluşmalarını önerdiğim kavram ile birlikte ilk kez Instagram Sosyal medya hesabımdan duyurdum.



Şekil1. @gastroethnomusicologyozlem Instagram sayfasının erişim QR kodu ve sayfa paylaşımlarından görüntüler

Pandemi döneminin birçoğumuza sağladığı avantajlardan biri olan kendine dönme veya bireysel çalışmalara daha fazla vakit ayırma sürecinin bir getirisi olarak yorumladığım sayfama ilk olarak tüm içeriğini, montajını her iki türlü mutfağında yaptığım videomu ise Youtube\* sayfamdan yayınladım. Bir süre sonra gelen tepkiler (olumlu, katkı sağlamaya yönelik tepkiler olmasının yanı sıra az da olsa olumsuz tepkiler de vardı. Ancak her iki tepki ve yorumlamaların, makalemin metnini oluşturmamda derinleştirmeye karar kıldığım büyük küçük başlıkları belirlememde yol gösterici olduklarını itiraf etmeliyim.

\* <https://youtu.be/INB1rzYebw> (Özlem DOĞUŞ VARLI Youtube sayfası video linki)

### Taksim içeriğinde Amuse-Bouche /Amuse -Gueule\*

Ancak bu ilk makalemın amuse-bouche veya bistro ortamındaki amuse-gueule kıvamında olduğunu belirtmem gerekir. Biraz damak hoşluğu, biraz duymaktan hoşlanma ihtimalimizin kuvvetli olduğu tını, bir kaşıklık hediyevari damak keyfi, fasl'ın yaratıcılık ve sonrasında gelen türlerin mamsal özeliğini özetlemesiyle bilinen nam-ı diğerk taksim (açış) sanki. Bir nevi başta belirttiğim üzere söz konusu kavramı önermeme vesile olan yüzlerce örneklerden, benzer yorumlamalardan çıktığım yolun başlangıcı.



Şekil2. Amuse – Bouche tabağı

Tarihte amuse-bouche benzeri lezzetler nelerdi bilinmediği gibi, ziyafetlerin olmazsa olmazı müzik-dansın, ziyafetin ana nedeni olan tarım fazlasının, tanrılara veya onun temsilcisi olarak görülen krallara, imparatorlara sunulması/adanması amacıyla düzenlenen bir dizi ritüelin sembol dünyasının merkezinde yer aldığına dair veriler olsa da sesi ve dansı duymak veya tahayyül etmek de bilinmezler arasında.

### Peşrev\*\* Niyetine Meze Tadında

Ne yediğimiz içtiğimiz besinlerin/yemeğin salt bununla sınırlı olduğunu söylemek, ne de duyduğumuz bir ezginin yalnızca ses ve ritimden ibaret olduğunu söylemek günümüz farkındalığıyla mümkün değildir. Zira her ikisi de geçmiş, bugün ve geleceğe dair çeşitli kimlik kodları barındırdığı gibi kar-

\* *Amuse -Bouche / Amuse -Gueule: Her ikisi de gastronomi terimi. Başlangıcın da başlangıcı demek doğru olacaktır. Çünkü mününün içeriğini bir nevi hissettiren, yeni ve özel bir yolsuluğa başladığımızı hissettiren minik damak şenliklerine verilen adlandırma. Amuse -Bouche fine-dining mekanlardaki isimlendirme iken, Amuse-Gueule bistro tarzı yeme içme mekanlarındaki adlandırma. Bir gastronomi terimini verme nedenim okuyacağınız yazımın daha sonra gelecek olan yazılarımı içeriğini az da olsa hissettirecek veya düşündürülecek olmasına dair mecazi bir yaklaşım.*

\*\* *Peşrev: Klasik Türk müziğinde faslın giriş taksiminden hemen sonrasında ve şarkıdan hemen önce çalınan küçük parçadır. Aynı zamanda halk arasında hikâye anlatımı esnasında türkülerin okunuşu ve çalınış sırasında türkünün aralarına katılan küçük mani türü türkülerin adıdır.*



şıklı birbirini besleme, birbirinin seslerini barındırma potansiyeline sahip iki temel unsurdur. Günümüzde gastronomiyi yalnızca karın doyurma yolu olarak değerlendirmek mümkün olmadığı gibi, müzik dediğimizde kurallı sesler ve ritimler bütünü olarak tanım artık gerilerde kaldı ve insana hayatına, yaratımına, performans alanına etki eden her türlü ses ve ritim yapısı ses çalışmalarını olarak değerlendirilmekte.

İsim ve fil haliyle “yemek”, içeriği, eşlik eden unsurları (ekmek, içecek, vb.), sunum araçları, üzerinde taşıdığı sembol ve anlam dünyası ile, insan hayatında beslenme ihtiyacının karşılanması ötesine geçerek, sayısız metaforlar dünyası haline gelmiştir. Ayrıca kendine ait sesi, tınısı, neredeyse koku-tat ile başa baş tatmin edici bir unsur olarak değerlendirilebilir. Bu metaforik haliyle, insanın günlük veya özel ritüellerine eşlik eden, kimi zaman birlikte biçimlendiği, kimi zaman anlamının hacminin genişlediği bir kimliğe ulaşır. Müzik/ses dediğimiz bir diğer semboller bütünü ile iç içe geçmiş bir varlık sürdürürler böylece. Ünsal “İnsan bedeni tarafından tüketilen ve hazmedilen yemek ister bir dilim ekmek ister bir kaşık havyar olsun bir nesne olarak belki “uçucudur” ama sosyo-kültürel anlam ve etkiyle, düşünsel düzeyde kalıcıdır” (2020:35) derken adeta müziğin, sesin ve hareketin düşünsel ve sanatsal tanımını yemek üzerinden yapar gibi tınlar ki bir mutfak şefinin istediği lezzeti betimlerken “aradığım nota ve tınları yemeğin içinde bulmalıyım” şeklinde yemeği müziğe dair terimlerle ifade etmesi düşünsel ve hazla ilgili boyutu birleştirdiğinin temel bir örneğidir.

Clalude Levi-Strauss mitler ve yiyecekler ilişkisinde yaptığı kurguyu, mit ve müzik çalışmasında benzer şekilde ele aldığı; her mitin incelenmesi sırasında onları bir senfoni eseri incelemişçesine ele almak gerekliliğini vurgularken benzer bir yola başvurmuştur. Ancak bu denli iç içe geçmiş alanlar üzerine mikro düzeyde detaylı söylemlerin azlığına Vitaux da dikkat çeker. Jean Vitaux gastroyu duyu organlarının birleşimi ile deneyimleme olarak tanımlarken, iştmenin dikkate alınmadığını söyleyerek çok detay vermez ki hal böyle iken gastronomi'nin gastrosu, ve etnomüzikolojinin gastronomi ile içkin ilişkisinin örnekleri ile aralarındaki ilişkiyi anlamlandırmak üzerine her iki sahaya dair yeterli literatüre rastlanmaması şaşırtıcı olmamaktadır. Antik dönem felsefe mirası olan yüksek-alçak kültür nitelendirmesi paralelinde, Platon'un yanı sıra birçok düşünürün yemekle ilgili uğraşının değersiz olarak sınıflandırmasının etkisi yüzyılları aşarak kendini gösterir. (Konu ile ilgili detaylı bilgiyi *Hamdım, Piştım* kısmında vereceğim).

Yemek ve müzik arasındaki karşılıklı ilişki, uzun ve çok yönlü bir tarihe sahip olduğu kültürlerin çoğunda yaygın olan evrensel bir olgudur. Tartışma götürmeyecek kadar hatta. Ancak bu ilişkinin katmanları üzerinde araştırılacak, yazılacak çok şey olduğu diğer bir gerçektir. Müziğin eşlik, ziyafet hatta Tafelmusic olmasından çok öte toplumların yemek ve müzik ile ürettikleri

anlam dünyası, yemek ve müzik ile kurdukları manevi bağlar, yiyeceği müzik ile kutsamalarına dair örnekler müzik ve yemek/yiyecek/içecek arasındaki yakın akrabalığın sayısız örnekleridir adeta. Lévi Strauss'un yemeğin dille aynı uygulamalara bağlı olduğu; çünkü yiyeceklerin sosyal ilişkilerle ilgili kalıpları ifade edebilen bir kod olduğu çıkarımını (1983: 10) olduğu gibi müziğe uyarlamak mümkündür.

Söz konusu sosyal ilişkilerdeki hiyerarşik pozisyonların sembolik ifade alanları olan yemek ve müzik, devletlerin var olması ve varlıklarını sürdürrebilmesi noktasında, her iki unsurun zaman zaman kutsal sayılmalarıyla devamlılıklarını sağlamaya yol açmıştır. Modern zaman yönetimlerinde ise kültür emperyalizmi yoluyla gerçekleşen etki altına alma, güçlü devlet olma stratejileri arasında yemek ve müzik kültürü ihracatı eş değer bir biçimde kullanılır. Ancak bu noktada devletlerin işleyiş mekanizmalarından çok, soylu veya halk tabakalarının, günümüzde ise burjuva, sosyete, beyaz yaka, memur, varoş, köylü, gibi çeşitli toplumsal hiyerarşilerin göstergesi yiyecek ve müziklerin odak noktada olduğunu belirtmek gerekir. Festival, karnaval gibi toplumsal hiyerarşilerin eşitlendiği ortamlarda ortak yeme/içme ve müzik-dans tercihlerinin olduğu örnekler de söz konusu kuramın göstergeleri gibidir adeta. Pierre Bourdieu, "Lezzet sınıflandırır ve sınıflandırıcıyı sınıflandırır" tespitini yaparken sanat ve kültürel tüketim noktasında "Bu yüzden sanat ve kültürel tüketim, bilinçli ve kasıtlı olarak veya olmayarak, toplumsal farklılıkları meşrulaştırmanın toplumsal işlevini yerine getirmeye yatkındır"(2021: 67) der.

Ancak unutmamak gerekir ki, dünya tarihini şekillenmesinde mutfağa dair olan unsurlar belirleyici olmuştur. Bu belirleyicilik, toplumların yer değiştirmesine, değişmesine, yeni kültürel dokular oluşturmalarına, alet edevat geliştirmelerine yol açarak tüm kültürel kimlik unsurlarına sirayet etmiştir. Müzik kültürlerinin şekillenmesi, oluşumu ve çeşitlenmesinin temelinde söz konusu bu devinim yatar. Kul'un da ifade ettiği gibi; "İnsanlığın gelişimi büyük oranda mutfaktan başlamıştır. Sadece toplumsallaşmak bağlamında değil, insanlığın gelişiminde etkili olan birtakım icatlar ve yenilikler de mutfaktan ortaya çıkmıştır. Bu anlamda mutfak tüm sanat dalları arasında medeniyete en büyük hizmeti veren olmuştur. Örneğin yemek pişirme gereksinimi insanoğluna ateşin kullanımını öğretmiş, böylelikle insanlar ateşle doğayı fethederek egemenlikler inşa etmiştir" (2019:24) Belli başlı besinlerin rağbet görmesinin sonucu ilgili besinin en iyi yetiştiği toprakları işgal etmeye, üretenlerini köle yapmaya kadar gitmiştir. Şeker, buğday, çay, baharatlar, tuz bu gıdaların başında gelir. Her birinin sömüren ve sömürülen taraflarda besinle olan maddi manevi ilişkinin yansımaları ritüeller, dolayısıyla müzik ve dansın içinde gömülü (encapsulated) olarak görmek mümkündür. Örneğin; M.S. 600-700'lü yıllarda Güney Amerika'dan gelen Taino ve Arawak Kızıll-

derililerin yerleştiği Jamaika adasının 1600'lü yılların sonlarında İngiliz'ler tarafından işgalinde, İspanyolların altın bulmak için (altın olmadığı sonra anlaşılan) katlettiği yerli halktan eser kalmamıştı. Onların yerine İspanyalıların Afrika Gana'dan köle olarak getirdikleri halkın çoğu İngiliz işgalinden kaçarak özgürlük savaşçıları oldular. "Maroon adı verilen bu özgürlük savaşçılarından en büyük silahı müzikti. Bütün donanımlarına ve sayıca üstünlüklerine rağmen İngilizler ormanda müzikle birbirleriyle haberleşen ve müziğin özel dilini kullanan Maroon'ların saldırılarıyla başedemiyorlardı. 1830'lara kadar, nihayetinde köleliğin kaldırılmasına yol açacak onlarca isyanın elebaşlarıydı Maroon'lar. Bob Marley, Peter Tosh, Jimmy Cliff gibi reggae müziğinin en büyük isimlerinin çoğunun ataları da Maroon'dur" (Polat, 2015). Bu noktada şeker üretiminin yanısıra, ananas ithalinin büyük rol oynadığı ihtimali yüksektir. Özellikle ananas, Standage'in yeni dünya, yeni besinler olarak nitelendirdiği yiyeceklerin başında ananas gelir ki, "ananas, İngiltere'nin deniz ticaretinde bir güç olarak yükselmesinin ve özellikle de Karayipler'de kurduğu hakimiyetinin bir nişanesi sayılmaktaydı...1668'de Kral Charles tarafından Fransız Büyükelçisi Charles Colbert'in onuruna verilen resmi bir ziyafette takdim edilen ananas, İngiltere'nin büyüyen deniz gücünün bir simgesi olmuştu. O zamanlar İngiltere ve Fransa, Karayipler'deki kendi kolonyal çıkarları için mücadele etmekteydi. Bu yüzden ananasın yapılan tatlı servisinde en önemli parça olarak öne çıkması kralın deniz aşırı topraklar üzerindeki kararlılığını gösteren sembolik bir hareket olmuştu. Ziyafette bulunan bir gözlemcinin aktardığına göre Charles meyveyi kendisi kesmiş, konuklarına ikram etmiş ve "sadece bir krl konuklarına ananas ikram etme şerefine nail olabilir" mesajını vermek istemişti" (2020:140-141) Her ne kadar ziyafette tatlı ile birlikte eşlik eden bir tafelmusic olduğundan şüphe etmesek de müziğin özelliği hakkında Telemann'ın bestesini bu fotoğrafa koymak olasıdır. Ancak tüm bu gıda üzerinden gerçekleşen kolonyal sürece karşı çıkışlardan olduğu tahmin edilen Reggae'nin ortaya çıkışı ve günümüzdeki temsiliyeti noktasında Stokes'un dediği gibi; "Bourdieu (1977) ve De Certeau (1984) gibi yazarlara göre, toplumsal icra (performance), belirli sınırlar dahilinde çeşitli anlamların yaratıldığı, manipüle edildiği, hatta ironik hale getirildiği bir pratiktir" (1993: 77).

Bir besine sahip olmanın güç kaynağı olduğu ve bu nedenle kolonyal imparatorluklar çağının başlamasının ardından ortaya çıkan, Baharat yolu, Tuz Yolu, İpek Yolu gibi ticaret güzergâhları sömürge devletlerin izlerini taşır.

Ayrıca söz konusu imparatorluklar dönemlerinde bazı şölenler mercek altına alındığında, yeme/içme sofralarında yenen yiyecekler, dinlenen müzikler ve izlenen dansların içeriği hiyerarşiye göre değişmektedir. "Hedd Reindi-Kiel'in XVII. Yüzyıl ortalarında Divan-ı Hümayun'a katılan vezirlerin ve katiplere verilen birkaç ziyafeti ele aldığı makalesi konu ile ilgili sayısız

makalelerden biri. Söz konusu defterlerden birinde, Erdel elçisi Osmanlı Sarayı'nı ziyaret ettiğinde verilen iki ziyafetin kayıtları bulunuyor. Elçinin hükümdarı sadece vergi ödeyen bir prens olmasına rağmen, elçi şerefine düzenlenen yemeğe bakılırsa ayaklarının altına "kırmızı halı serildiği" şüphe götürmez" (Aktaran: Faraqohi 2016: 25) Faraqohi'nin aktarımına göre; Reindl-Kiel'in incelediği kayıtlardan görüldüğü kadarıyla, vezirler ve katipler arasındaki rütbe farkı bu iki düzeydeki memura sunulan yemeklerin sayısından belli oluyor. Vezirlerin yemeği genelde altı çeşitten oluşurken, daha alt düzeydekiler iki çeşitle yetinmek zorundaydı. Bir ziyafet sırasında şerbet ikram edilmesi kesinlikle yüksek rütbeye işaret ederken, diğerleri iyi bir kaynak suyuyla yetiniyorlardı (2016:25).

15. yüzyılın önemli tarihçilerinden biri olarak bilinen Yazıcızade Ali tarafından kaleme alınan bir nevi Selçuklular'dan Osmanlılar'a Türk tarihi hakkında yazılmış metinlerin tercümelerini içeren Tevarih-i Al-i Selçuk eseri içinde yeme-içme kültürü ile birçok veri sunulmaktadır. Kitabın çeviri yazımını yapan Sevim Yılmaz Önder, Müzik kısmı ile ilgili şu tespitleri yapmıştır; "İçkinin yanında fındık fıstık ve badem gibi türlü kuruyemişin yanı sıra içkiye müzik de eşlik eder. Güzel sesli ve yetenekli şarkıcı ve müzisyenler kaygıları gidermek ve gönülleri rahatlatmak için gelirler" (2009:102-114).

Şirvani'nin *Onbeşinci Yüzyıl Osmanlı Mutfağı* kitabında, o yüzyılın ifade biçimiyle;

"İnsanoğlunun hayatta sekiz lezzete muhtaç olduğunu gördüm. Bunlar yemek, içmek, giymek, evlenmek, koklamak, dokunmak, konuşmak ve işitmektir. Bunların en önemlisi yemek ve içmektir. Bunların bedeninin kıvamı ve hayatın maddesi olduğu söylenir. Bunlar olmadan bedeninin değeri ve tazeliği yoktur..."\*\* çıkarımını değerlendirdiğimizde, tarih boyu araştırmacıların yemek ve ses(müzik) arasındaki içkin ilişkinin varlığına dair çıkarımlarda bulunma çabalarının olduğunu görmek mümkün.

Osmanlı Sarayı dışında süregiden yaşamda kolektif kimliğin inşa edildiği yemekli ve tabii müzikli toplantılar dikkat çekicidir. Günümüze bazı örnekleri gelmiş olan toplantıları Burhan Oğuz şu şekilde sıralar:

**Comat:** Eğlenmek ve oyun da oynamak üzere yapılan yemekli toplantı,

**Golanga-kolanka:** bayramlarda bir mahallenin başka bir mahalleye verdiği ziyafet(...)

**Kakmık:** düğün gecesi erkeklere verilen içkili yemek

\* William Roosen, "Early Modern Diplomatic Ceremonial: A System Approach" *The Journal of Modern History* 52, 3, (1980), s. 452-76.

\*\* Aktaran Deniz Gürsoy (2012) *Baharat ve Güç*, s. 181; Şirvani Muhammed bin Mahmud (2005) 15. *Yüzyıl Osmanlı Mutfağı*, İstanbul: Gök kubbe Yayınları.

**Sıra Gezmek:** birkaç arkadaş sıra ile birisinin evinde veya sofrasında toplanarak yemek, içmek (1978:848-849)

Burhan Oğuz'un verdiği örnekler çoğaltılabileceği gibi yazımın başında da belirttiğim Doğu Karadeniz havzasında yaptığım saha çalışmalarında gözlemlediğim kolektif yaşama işaret eden yayla şenlikleri, düğünler, meçeler ve atma türkü eğlencelerinin kendine özgü yemekleri (kuymak, tomara tavası, turşu kavurması, karalahana sarması/çorbası,içecekler, vb) ile oynanan horon veya muhabbet/oturak havaları birbirini tamamlayıcı özelliktedir . Trabzon civarında 80'li yıllarda saha çalışması yapmış olan etnomüzikolog Martin Stokes'un horon ve muhabbet havaları karşılaştırmasını yaparken bölgeye dair notlarına olduğu gibi yer vermek isterim. Stokes;

*Horon havaları, “dostça sohbet ortamı şarkıları” olan muhabbet ve oturak havaları ile tezat oluşturur. Bunlar da aynı şekilde kemençe eşliğinde söylenir. Bazen, eşliğinin kendisi de şarkıya katılır. Vurgunun çoğunlukla kendiliğinden olduğu bu şarkılar herhangi uygun bir zamanda, erkeklerden oluşan küçük grup toplantılarında söylenir. Fakat ayrıca, muhabbetlerde bir şişe rakı, birkaç paket Marlboro 100s, bir karpuz ve beyaz peynirin de olması gerekir. Doğaçlamalar, bulunulan yere, muhabbet için toplanan arkadaş grubuna ve sözü alanın aklında ilk sırada yer alan rakı, bira ya da sigaradan oluşan özel bileşime gönderme yapılarak söylenen beyitlerle başlar.*

der ve bahsettiği içerikte atma türkü sözlerinden örnekler verirken özellikle türkünün kapanış müziği olarak nitelendirdiği “C” kalıbındaki ve devam eden ezgideki sözlere dikkat çeker; “Kapanış müziği olan “C” kalıbında, tekrar ettiği ve böylelikle kendisini dinleyenleri kahvede bulunan peynir ve kavunu yemeye davet ettiği “Gel de yemek yiyelim” sözlerini söylerken, aslında düşmanlarının kendisini çağırdıklarını tasavvur etmektedir. Sigaralar yakılırken ve kadehler yeniden doldurulurken, kemençeci de çalmaya devam ediyordu. Necmi bir açılış motifiyle (“ A”) yeniden başladı, “Rakıyı içelim, rakı oy/ Birayla karışık” sözünü bir kez daha tekrarlardı, ve bana dönerek, “Gel otur konuşalım/Canım sana alışık” diyerek şarkıya devam etti”(1993:85-86) Stokes'un hem de adına *Fındıklar ve Sazlar* adını verdiği çalışma yemek/içecek ve müziğin topluluk içindeki yerini etnografik olarak betimleyen bir etnomüzikoloji çalışması olarak ilk sıralarda yerini almayı hak eder.

Gastronomi çalışmaları pratikte ses/müzik ile ilişkisine dair ilişkisinden teoride bahsetmezken, müzik çalışmalarında ise yemek ve müzik ilişkisi çatal kaşık sesleri arasında tınlamaya çalışan performans değerlendirmesinden ibarettir neredeyse. Ardından anlatılar tanınmış Klasik Batı müziği bestecilerinin eserlerinin nüanslarını açıklamada gastronomiye dair ifadeler kullanma-

larını, aynı zamanda iyi birer gurme, yaratıcı bir mutfak uzmanı olduklarını açıklamakla devam eder. “Turnedo Rossini (Rossini’nin Bifteği) bestecinin yarattığı en meşhur yemek olarak bilinir ve içine koyduğu trüf mantarını da “Mantarların Mozart’ı” olarak tanımlar. Nüktedanlığı ile tanınan Rossini, bestelediği operalar, operetler, oda müziği ve piyano eserlerinin ardından “ileri yaşlarında bestelediği “Radika”, “Ançuez”, “Badem”, “Kuru Üzüm”, “Fındık” başlıklı küçük piyano parçaları Respighi tarafından “La Boutique Fantaque” adı altında bale müziği olarak orkestraya uyarlanır” (Göknar 2016:17). Gastromüzikoloji ifadesini ilk kez kullandığı bilinen Pazzolini operalar üzerinden yaptığı değerlendirmelerde “operadaki yiyecek ve içeceklerin nasıl anlam ifade ettiğini, ilişkileri nasıl tanımladığını, psikofiziksel tepkileri nasıl tetiklediğini, dramatistlerin ve şarkıcıların kişiliklerini nasıl ifade ettiğini araştırır. “Operadaki yemeğin beş temel işlevini özetleyerek “operatik gastromüzikolojinin” 5 temel işlevden bahseder: sosyal, samimi, net anlamı olan, tıbbi ve diyetle ilgili. Verdi’nin operalarındaki gastronomik izlere rastlaması ve analizine dair yazdığı çalışması da benzer özellikler gösterir. Bu beş işlevi, Verdi’nin Traviata’sındaki gastronomiyle ilişkili göstergelerin analizi yoluyla örnekler. Opera ve performans tarihinin, bu operaların üretilmesinde yemek ve bedene ilişkin kültürün nasıl yansıttığını gösterir”.\*

Bir diğer çalışmasında ise,

*Operadaki gastronomik işaretler, edebiyatta veya gerçek hayattaki toplum yapısında olduğundan daha az karmaşıklık ve daha fazla tutarlılık gösterir. Verdi operalarının özel repertuarında yedi “gastro-müzikolojik” kuraldan oluşan bir yapı oluşturmamı sağlayan tekrarlayan kalıplar gözlemledim:*

- 1- Hiçbir yemek üzücü olamaz,
- 2- Hiçbir açlık mutluluk verici olamaz
- 3- Paylaşılan bir yemek veya içecek, sosyal uyumluluğu gösteren bir olaydır,
- 4- Yiyecek veya içeceğin varlığı ani bir felaketi hesaba katmaz (yiyecek veya içecek zehirli değilse),
- 5- Ziyafet eylemi başlı başına ahlaki olarak tarafsız bir olaydır, ancak ziyafet çeken grup (veya birey), oruçlu bir grup veya birey ile karşılaştırıldığında ahlaki olarak olumsuzdur,
- 6- Oruçlu birey bir kahramandır: kahraman makbul bir insandır,
- 7- Müzik ve metin yalan söyleyebilir, gastronomik işaret asla yalan söylemez (1999:72)

diyerek Verdi operaları üzerinden gastro-müzikoloji kavramının kurallarını belirlemiştir.

\* Bkz. Pierpaolo Polzonetti (2015) “Eating and Drinking in Opera: Traviata and the Callas Diet”, Oxford Handbooks Online

### Aidiyet Hissinin Tınısı ve Lezzeti

Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* kitap serisinin ilki olan *Swanların Tarafı*"nda bahsettiği gibi ıhlamura batırarak yediği madlen kek/kurabiyelerinin kokusuyla çocukluğunun, kaybolan zamanının kurabiyeleri yeme hızı gibi kayıp gittiği benzetmesine yer verdiği anlatısında, yiyecek- içeceklerin tadı, kokusu ve her ikisini bünyemizde pekiştiren işitsel ve görsel habitus, geçmiş zamanı hatırlamamıza ve yeni habituslar kurmamıza yol açar. Ancak söz konusu habitusun tek boyutlu veya tek katmanlı olmayıp, birbirini "besleyen", "bellek" oluşturan, "biçimlendiren" yapılardan oluştuğunu söylemek mümkün. Tam da bu noktada belirtmek gerekir ki, bireyin kendi habitusuna duyduğu psikolojik bağ, diğer habituslara dahil olmasını geciktirir. Belki de bilinçaltımızın en derinlerine işleyen tat, koku ve sestir. Proust'un tüm hücrelerine işlemiş olan kurabiye ve ıhlamur sıcaklığının kokusu, hissi ve sesi nerede olursa olsun kendi bilinçaltı habitusunda ona biricik bir alan açar. Bireyin kolektif olarak deneyimlediği ancak her bireyde ayrı tınlayan tat ve kokular hemen yanı başında duran herkesi ötekileştirir. Ancak yeme-içme anında kolektif olarak inşa edilen yemek kültürünün sürekliliğini sağlayan (insan beyni ve gündelik yaşamda) tat, koku ve o ana eşlik eden sestten başka bir şey değildir. Her ne kadar mekân önemli rol oynasa da bahsettiğim unsurlar, fiziksel alan uygun olmadığında bilinçaltı verileri ile kendi mekanını inşa etmesine/ tahayyül etmesine olanak tanır. Bu durum aynı zamanda derin bir nostalji hissi barındırır ki nostalji mekânsal ve uzamsal aidiyetin tamamlayıcı lezzeti niteliğini taşır. Duygusal hafızayı harekete geçiren nostalji kimi zaman hastalıklı bir durum olarak tanımlanmış olsa da simgelerle, kimi soyut kimi somut nesnelere bağ kurmaya yol açan hissiyatı yemek ve müzik ile beslediği gibi, nostaljinin de yemek ve müziğin sürekliliğini sağlama ve dünya insanlarının ortak zevklerini oluşturma noktasında etkin role sahiptirler. Nostalji, aidiyet, kimlikliklerin akışkanlığı, yeniden inşaları, belleği harekete geçirmede müzik ve yemek ilişkisiyle ilgili örnekleri artıracak olursak ilk olarak Shannon'un çalışmasından bahsetmek gerekir. Shannon su ve kara merkezli yaklaşımlar olarak açıkladığı çalışmasında, tüm dünyayı dolaşan yemekler gibi, ses dalgalarının da dağınık toplulukları birbirine bağlayan besin zinciri olduğunu Akdenizli olma üzerinden ele alır. Örnek verdiği Mısırlı sanatçı Dalida tarafından söylenen "*Salma ya sallama*"\*\* gibi şarkılar, *ful medames* ve *falafel* gibi yemeklerin, ortaya çıktıkları zemini aştuklarını ve farklı toplulukları nostalji ve özlemin besleyici söylemleriyle birbirine bağladıklarını belirtir (Shannon, 2015:13). Müzik ve yemek insanların, ideolojilerin, sermayenin ve

\* Detaylı bilgi için: Proust, Marcel (2014). *Combray - Kayıp Zamanın İzinde / Swanların Tarafı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

\*\* *Salam ya sallama* (Dalida): <https://www.youtube.com/watch?v=F5P4AGh3tK0> Şarkı birçok dilde söylenmiş olup en çok şarkıcı Dalida ile anılır.

medya imajlarının ulusötesi hareketi için güçlü kanallardır (Appadurai 1996); şarkılar ve tarifler insanlar nereye giderse gitsinler, ama aynı zamanda insanların gidemediği ya da gitmeyi umdukları yerlere de seyahat ederler, ses ve tat aynı zamanda umut, arzu ve özlem mekanlarıdır. Appadurai'nin dediği gibi “gıda oldukça yoğunlaştırılmış bir sosyal gerçekliktir”. Yemek, insanların kimliklerini ve başkalarıyla ilgili kavramlarını yapılandıran temel kültürel göstergelerden biri olarak işlev görür (Xu, 2008: 14).

Örneğin Antropolog Katz'ın 20 yıla yakın saha çalışması yaptığı, göç ve sosyal dönüşümlerin değişime uğrattığı Meksika/Oaxaca Mikstek bölgesinde kayda aldığı “Meryem Ana Aklanması” yortusu için hazırlanan *mole*, göç edenler ve artık dillerini-geleneklerini unutmuş bölge halkı için kokusu, tadı, hazırlanış aşamasındaki ses dünyası ile “bilinçaltı verilerinin inşası”nı gerçekleştirir.\* Hatta topluluk için kolektifliği oluşturmanın araçlarından biri haline gelen *mole* şarkısı çarpıcı örneklerden biridir. Ünlü Meksika kökenli İspanyol şarkıcı Lila Downs'un *molenin* tarifini anlattığı “Cumbia del Mole” şarkısı gibi.\*\*

1870-1920 yılları arasında Amerika'ya göç edenlerin sayısı 26 milyona ulaşırken, göçmen sayısı bakımında İtalyanlar ilk sırada yer almaktaydılar. Aynı zamanda Arjantin'e de göç etmiş İtalyanların yemek ve müzikleriyle gittikleri yere ait olma hissini, aidiyetlerini inşa etmeleri esnasında İtalya'nın hangi bölgesinden geldiklerinin önemi olmaması ve kahve, pizza, makarna çeşitlerini hep birlikte pişirip yerken tarantella şarkıları söyleyip dans etmeleri, hatta Arjantin'lilerin yeme alışkanlıklarına göre uyarladıkları, zamanla Arjantin'in geleneksel yemeği haline dönüşen *Milenesa'yı* mutfaklarına eklemeleri sayısız örneklerden biri olarak çıkar karşımıza. “Bir ayakları İtalya'da diğeri Amerika'da olan İtalyan göçmenler tatillerini her iki ülkenin mutfaklarıyla kutluyorlardı. Şükran gününde İtalyanlar, İtalyan bayram yemeği – çorba, lazanya, köfte ve sosis ile İtalyan ekmeği- yerlerdi. Bunun ardından da hindi, yabanmersini sosu, içi İtalyan sosisi ile sakatat doldurulmuş İtalyan ekmeği, patates püresi ve tatlı patatesten oluşan Amerikan bayram yemeğini yerlerdi. ....İtalyanlara ve İtalyan Amerikalılara göre, Şükran günü geleneksel bir İtalyan bayram yemeği ile geleneksel bir Amerikan bayram yemeğinin arasına sıkışmıştı. Festivaller, diğer göçmen gruplarda olduğu gibi İtalyan göçmenler için de yeni ülkelerinde bir topluluk olma duygusunu sağlıyordu; örneğin San Genaro Festivali” (Civitello, 2019:329). Bu noktada belirtmek isterim ki, “sosyal antropologlar, toplumlarının ekonomik gelişiminde bir topluluğa dışardan empoze edilen değişimlerin, kaçınılmaz olarak bu top-

\* Araştırmaya dair ilk bilgi Serap Öztürk'ün çevirisinden, *Yemek ve Kültür Dergisi*, 21. Sayısından edinilmiştir. Ayrıca yazının orijinali için 2008 yılında yayınlanan, *Anthropology of Food* dergisinde, Esther Katz tarafından yazılmış, “Emigration, mutations sociales et changements culinaires an pays mixteque (Oaxaca, Mexique) başlıklı makaleye bakılabilir.

\*\* <https://www.youtube.com/watch?v=xtFLBWt864c&t=159s> (şarkıyı dinlemek için linke tıklayınız)



luluğun simgesel ve kültürel pratiklerine de yerleştirildiği gerçeğinin uzun zamandır farkındadırlar” (Stokes, 1993:78). Aynı şekilde Amerika ve Arjantin’deki göçmen İtalyanlar örneğinde olduğu gibi, kendilerine ait yemek ve müzik pratiklerini dahil ettiklerinde değiştirdiklerinden daha çok değiştikleri, mekana ve geldikleri topluma ait kültürel pratikleri kendilerine ait olarak tanımladıkları soyut ve somut alanlara yerleştirdiklerinin farkına varabileceğimiz gibi.

Bir diğer örnekte Flemenko ve *escapece*\* arasındaki bağlantıyla yola çıktığımda çağının şair, müzisyen, botanik, coğrafya bilimlerinde uzman olduğu gibi gastronomi konusunda da oldukça yetkin bir ismi olan Ziryab adı ve tarihi ile karşılaşmak heyecan vericiydi. Kesin olarak bilinmemekle birlikte 8. ve 9. Yüzyıllar arasında yaşayan Ziryab, İran’dan İberya’nın Córdoba kentine gider ve beraberinde geldiği yerin müziğini getirdiği ve bugün flamenko olarak bilinen İspanyol müziğini büyük ölçüde etkilediği bilinir. Hatta Orta Doğu uduna bir tel daha ekleyerek gitarı icat etmesi müzik tarihi açısından önemli bir veridir. Ancak Ziryab müzikle birlikte *escapece*’de olduğu gibi bölgenin yemek kültürüne de ciddi tesir etmiştir. “Endülüs mutfağı, Şark ve Mağrib mutfağının derin tesiri altında kalmış ve zamanla mahalli unsurları da içine alarak çok zengin bir birikime kavuşmuştur. Araplar ve Berberiler Endülüs’e kendi kültürlerini de taşımışlardı. II. Abdurrahman dönemine kadar aristokrat çevrelerde Suriye ve Hicaz mutfağı hâkim olmuştur. Fakat II. Abdurrahman döneminde Kurtuba’ya gelen ünlü mûsikîşinâs Ziryab, burada Bağdat mutfağını tanıtmış ve önce Kurtubalılar sonra da diğer Endülüslüler, Bağdat mutfağından zengin ve zengin olduğu kadar da lezzetli pişirme usullerini, düzgün ve mükellef sofraların hazırlanma şeklini öğrenmişlerdir (Sinjar&Adıgüzel 2016:84).\*\* Aidiyet hissinin müzik ve yemekle kurgulanışı örneklerinin sayısını artırmak mümkün. Proust’ta olduğu gibi Refik Halit Karay’ın\*\*\* mutfak ve yemek anlatıları, Selim İleri’nin\*\*\*\* çocukluk yıllarına ait “hafızanın hazzı” olarak nitelendirdiğim seviyeye yemek tarifleriyle ulaşması, bulunduğu ülkelerin yemek kültürüne dair gözlemlerini ve deneyimlerini yazılarında da sıkça kullanan Ernest Hemingway’in *Silahlara Veda* romanında savaş anılarını anlatırken Frederic ve Catherine karakterleri arasında geçen ayrılık sahnesinde aşk ve yemek konusunu betimlemesi edebiyat

\* *Escabeche*, otlar, baharatlar ve soğanla doldurulmuş lezzetli bir sirke sosunda birlikte servis edilen, kızarmış veya buharda pişirilmiş et veya balık ve çeşitli sebzelerden oluşan uluslararası popüler bir yemektir.

\*\* Alıntının birincil kaynağı için bkz: Özdemir, Mehmet (2013a/b). *Endülüs Müslümanları Siyasi Tarih, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara*

\*\*\* Detaylı bilgi için bkz: Refik Halid Karay. (2014) *Memleket Yazıları -4- Mutfak Zevkinin Son Günleri, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.*

\*\*\*\* Selim İleri’nin yalnızca yemek yazılarından oluşan kitapları; *Tek İstakozu* (2000), *Oburcuğun Edebiyat Kitabı* (2002) ve *Rüyamdaki Sofralar* (2003) yanı sıra, birçok kitabında yemekle ilgili yazılara yer vermiş, *Lezzet gibi dergilerde yemek yazıları yazmıştır.*

dünyasından sayılarını artırabileceğimiz örneklerden yalnızca birkaçı. Çoğu zaman her birinde günlük veya özel zaman ritüelleri içinde adı konmayan, satır aralarında yer bulmuş şarkıların varlığına tanık olunur. Edebiyat dünyasında yemek kültürü üzerinden kimlik göstergeleri betimlemelerine ilerleyen yazılarımda yer vereceğimi için burada nokta koyuyorum.

Aidiyetin bilinçüstü ve bilinçaltı oluşumu, yansımada yemek ve müzik ikilisinin etkin rolüne dair Montonari'nin belirttiği gibi; "Onlar aidiyeti, özdeşliği, ilişkileri yansıtmaya aracılık eder. Toplumsallaşmanın ve iletişimin aracıcıdır" (2019: 13). Ancak yeni yaşamların içerisinde göçmen, mülteci, göçebe, sığınmacı, v.b. olarak kurulan yeni nostaljiler içinde Shannon'un dediği gibi; "Türkiye ve Lübnan'da filizlenen "Slow Food" ziyafetinden "Akdeniz diyeti" nin kalbindeki yeni dünya gıdalarına kadar (Morilla Critz ve diğerleri 1999), bu dolaşım ve istilalar bize "kültürler ve tarihler arasındaki trafiğin ne kadar direnilir ve reddedilirse reddedilsin, modernitemizin temeli" (Chambers, 2008:128)" olduğunu öğretir (2015:12).

### **"Bana Ne Yediğini Söyle Sana Ne Olduğunu Söyleyeyim"**

Chambers'ın yukarıda değindiği değindiği belli bir gıdaya karşı direnme ve reddedilmeye dair makale boyunca farklı biçimlerde ifade etmemin kaçınılmaz olduğu bir gerçeklik, gıdanın sosyal farklılaşmanın önemli bir göstergesi olduğudur. Müzikteki sosyal farklılaşmayla başabaş giden hatta birlikte cereyan eden bu gösterge sosyal farklılaşma aracı ve göstergesi olarak, sosyal gruplar ve sınıf, statü ve güç eşitsizliğini gerektiren sosyal hiyerarşi arasındaki sınırları tanımlarlar. Güç göstergesi olan sembolik yiyecek, içecek ve sofraya düzenleri toplumsal sınıf farklılıklarının birer temsili olurlar. Osmanlı İmparatorluğunda saray sofralarındaki yemek dağıtım kurallarının üstünlük ve itaat etme ilişkisi çerçevesinde organize edilmesi örnek verilebilir. "Padişahın cömertliğinin sergilendiği sofralarda, aynı zamanda alt düzey memurlardan sultana kadar uzanan bir bağlılık silsilesini canlı tutarak simgesel bir işlev görür (Bilgin 2008: 82)\*"

Aynı şekilde neyin yiyecek olup, olmadığını ayırt etmek, çevremizdeki şeyleri sınıflandırmanın temel bir yoludur. Bununla birlikte, neyin yenmesi ve neyin yenmemesi gerektiği (hatta neyin yenebileceği ve neyin yenemeyeceği) arasındaki ayırım, yenilebilirlikten çok daha fazlasına dayanır. Bir kültürel bağlamdaki beğeni, başka bir kültürel bağlamda kabul edilemez, değersiz hatta iğrenç olabilir. Günümüzde glutensiz un akımının önemli malzemele-

\* *Lezzetin Fizyolojisi ya da Yüce Mutfak Üzerine Düşünceler kitabı Fransız gastronomi yazarı Jean Anthelme Brillat-Savarin'in özdeyişleri olarak geçen cümlelerden biri. Brillat-Savarin aynı zamanda gastronomi kelimesini bugünün anlam dünyasına yakın bir biçimde kullanan öncü isimlerdendir.*

\*\* *Güç göstergesi ve hiyerarşik yemek paylaşımı örnekleri bir sonraki yazıda eşlik eden saz heyeti ve müzik türleri ile detaylı şekilde anlatılacaktır.*

rinden biri haline gelen *manyok* (*yuka*) kök bitkisi, Afrika'nın bazı bölgelerinde tedavi etme işlevi olmasına karşın, dünyanın diğer bölgelerinde kıtlık dönemlerini çağrıştırdığı için, değersiz bir gıda olarak kabul edilebilir. İnsanların hayvan eti tüketimi konusundaki farklı tutumları ise Levi-Strauss'un *Hepimiz Yamyamız*\* kitabında verdiği örneklerdeki gibi çeşitlilik gösterir. Kısacası yemekten, dinlemekten kaçınılan öznelere toplumların kendilerine özgü hiyerarşik düzenekleri çerçevesince algılanması kültürel kimlik göstergesi olan hususları anlamlandırmaya yardımcı olur.

*Sosyolojik açıdan yemek kültürel, semgesel değerleri ve anlamları ile çok farklı bir boyuta taşınmıştır. Baudrillard'ın ifadesiyle (2008: 3) nesnelere artık gereksinim ve kullanım değerlerinden daha çok "semgesel değiş tokuş değeri", "sağladıkları toplumsal prestij", ortaya çıkardıkları "rekabet duygusu", neden oldukları "sınıfsal ayrımcılık" üzerinden anlamaya çalışmak daha etkili bir yol olacaktır. Günümüz toplumlarında, bilhassa kentlerde yemeğin Baudrillard'ın tespit ettiği gereksinim ve kullanım değerlerinden sıyrılarak "semgesel değiş tokuş değeri", "toplumsal prestij" ve "sınıfsal ayrımcılık" gibi birtakım değerlerle ilişkilendirildiği ortadadır (Akarçay 2016: 17-18).*

Müzik ve yemeğin semboller dünyası da tüm diğer semboller gibi soyut durumları somut bir biçimde temsil eden araçlardır. Temsiliyet çok katmanlı olup, tencere yemeklerinin anne yemekleri, ev içi ve basit, restorandaki yemeklerin ise hazırlamadan sunum aşamasına değin "sanatsal", erkek işi ve daha karmaşık olarak sembolleştirilmesi en göze çarpan sembolleştirmelerden biridir. Kadınlık ve erkekliğin yemek üzerinden sembolleştirilmesinin örneklerinden biri Papua Yeni Gine kültürüne ait. "Papua Yeni Gine'de yemekler iki gruba ayrılır. *Koroko* denilen kadın/dişi yiyecekler ve *haker* denilen erkek yiyeceklerdir. Dişi yiyecekler, ıslak, doğurgan, yumuşak ve hızlı büyüyen, diğer taraftan erkek yiyecekler ise kuru, sıcak, doğurgan olmayan sert ve yavaş büyüyen yiyeceklerdir" (Aktaran Kanık, 2016:82; Counihan, 2003:106).

Mutfak da semgesel boyutu kuvvetli olan bir mekân olarak, beceri ve emek gerektiren tüm alanların hazırlık aşamalarında, "mutfaktan yetişme"nin önemsenmesine karşın, yemek pişirme mekânı olarak hiyerarşinin, diğer bir deyişle gelişmişlik, az gelişmişlik, alçak, yüksek gibi ifade edebileceğimiz tabakalaşmaların yansıdığı bir mekândır aynı zamanda. Herhangi bir mutfak kültürüne dışarıdan bakışta, hazırlamanın, pişirmenin, bileşenleri bir araya getirmek kültürel bağlam boyutuyla birlikte, teknik ortaya koymak mutfak

\* Detaylı bilgi için bkz: Strauss, Claude-Levi. (2014) *Hepimiz Yamyamız*. Metis Yayıncılık, İstanbul, s. 146.

ile ait olduğu toplumu yüksek alçak olarak sınıflandırmaya yol açar. Yeme ve hayatta kalma ile yemeği simgesel olarak hayata konumlandırma söz konusu sınıfsal tabakalaşmayı derinleştir. Müzik ve yemek kendi mevcudiyetleriyle bir tarih metni oluştururlar ancak; “İnsanoğlunun ilk ve kaçınılmaz gereksinmesi günlük yaşam kavgası olduğuna göre, zaten başka türlü de olamazdı. Ancak yemek aynı zamanda bir zevk sorunudur. İşte bu iki kutup arasında iktidar ve sosyal eşitsizlik ilişkilerinin belirleyici rol oynadığı güç ve karmaşık bir tarih uzanmaktadır. Bu, kıtlık ve bolluk dönemlerinin yer aldığı, kültürel imgelerin de belirleyici rol oynadığı bir tarih olup, özellikle vurgulayalım, “alternatif” bir tarih değildir. Merkezi konumu nedeniyle yemek tarihi “diğer” tarihlerle birlikte ilerler, onları belirler ve onlar tarafından belirlenir; ancak yemek tarihinin içerdiği güçlü antropolojik anlamlar nedeniyle diğer tarihlerle basit kronolojik karşılaştırmalar yapmak zordur” (Montanari 2018:11).

Antropoloji alanında yiyecek/gıdanın antropolojisi üzerine odaklanan çalışmalardan bazılarına değinecek olursak, on dokuzuncu yüzyılda Garrick Mallery ve William Robertson Smith ile başlayan bir geçmiş çıkar karşımıza. Ancak Gıda Antropolojisi çalışmalarının derin kökleri olduğunu belirtmek gerekir. “Dünyanın ilk profesyonel antropoloğu olan E. B. Tylor (1865), pişirmenin evrensel bir edim olduğu konusundaki tespitiyle gıda antropolojisinin tohumlarını atar. John Bourke (1885), yirmi yıl sonra *Anthropology of Food* dergisi için ilk makalesini “New Mexico Zuni Kızılderililerinin İdrar Dansı” başlığıyla gıda antropolojisi üzerine yazar. Yenilebilirliğin tanımı üzerine araştırma yaparken, Bourke, başka toplumlar için “değersiz gıda” olarak görülenlerin Zuniler için ritüelin önemli bir parçası olmasını, geçmişte hayatta kalmanın birincil rolü olan su için yapılan ritüellerle ilgili eski bir davranış olmasına bağlar (bkz. Dirks & Huntre, 2012)

Etnomüzikolog Stobart yukarıda bahsettiğim saha çalışmasında Bolivya halkının enstrüman seçimleri ve kullanımına dikkat çekerken tüm mevsimsel döngünün patates üzerinden inşa edildiğini şöyle açıklar; “Enstrümanların mevsimsel değişimlerini daha detaylı incelediğimizde patates yetiştiriciliği ile olan ilişkisi daha da vurgulanmaktadır. Örneğin, *pinkillu* flütler ve *kitarra*, tohumluk patateslerin ekildiği ve Kasım ayında filizlenmeye başladığı andan itibaren çalınmaya başlar. Bu enstrümanlar patatesin büyüme mevsimi boyunca, özel bir veda ayiniyle (*pinkillu* kacharpaya) saklanırlar ve yerlerin *charango* enstrümanına bırakırlar. Böylelikle bana söylediklerine göre, Karnavaldan sonra, yağmurların durması gerektiği, şayet durmazsa patatesin öldüğü ve yumruların şişip hasat için hazır olduğu söylendi.... Kurak mevsimde, patates bitkileri öldüğünde ve yumru kökleri uykudayken, *pinkillu* flütler ve renkli yağmur mevsimi gitarları, gözlerden uzakta (genellikle depodaki gıda ürünlerinin yanında) paketlenir. Birkaç kez, bu enstrüman-

ların kurak mevsimde çalınması durumunda ne olacağını sorduğumda, sıklıkla “oyuncunun boynuzları büyüyecekti” yanıtı geldi. Boynuzlar sıklıkla “şeytan” ile bağlantılıydı... Müzik böylece üretim mevsim ve döngülerini düzenler” (1994: 39-39). Müziğin toplum için önemli olan bir gıdanın verimli yetişebilmesi için ne denli belirleyici, psikolojik eşiği atlattığı ve ilgili besini kutsamak için de bir araç olduğunun göstergesi olan Bolivya toplumu için kıtlık durumunun ne denli korkutucu olduğunu anlatan kültürel bir metindir adeta.



**Şekil3.** A Henry Stobart tarafından Bolivya’da, Karnaval sırasında çekilen Pinkullu flüt ve eşlikçileri (1994:41)

Frühauf, *Food and Music* yazısında *Kültür ve Ritüellerin İfadesi Olarak Yemek* başlığı altında törensel veya sosyal anların düzenlenişinde topluluğun psikolojisinin değişimi için müzik ve bölgelere özgü bitkilerin ve içeceklerin tüketilmesinin rolüne dair Okyanusya bölgesinden ve Budist ritüellerinden bahseder. “Okyanusya’da, kava (tropik biber *Piper methysticum*) ‘dan yapılan ve mutlu, sosyal duygular üreten içecek, *betel* (hurma ağacı *Areca catechu*’nun meyvesi), alkol gibi mutluluk verici, uyarıcı içecek ve yiyeceklerin tüketilmesi törensel ve sosyal müzik olaylarının bir özelliğidir” (2013:458). Budizm’de ise öldükten sonra Budist cennetine yeniden doğarak gelmeyi sağlamak için tüketilen özel yiyecek-içecek ve müzikle birlikte ezberlenen melodik metinler özgürleşme ritüelinin merkezinde yer alırlar.

Müzik ve yemeğin sembolik hatta metaforik varlıklarına, ikisinin bir arada olduğu ritüellere dair en yoğun ve çok katmanlı örneklerin olduğu kültürlerden birinin Hint kültürü olduğunu söylemek lazım. “Hindistan’da müzik ve mutfak sanatlarının kültürel, pratik ve manevi unsurları arasında paralellikler çizilebilir. Her ikisi de kutlama, topluluk ve iletişimin ayrılmaz parçalarıdır. Kaliforniya’da düzenlenen Ram Navami festivalinde, her ikisi de mevcuttu,

birlikteliği vurgulandı ve eşit derecede zevk alındı. Schwartz; “Rama Nee Samana Mevaru” eseri ve Gulab Jamoon tatlısının yan yana getirilmesiyle müzik ve yemek aynı zamanda kültürel pratiğe dair unsurları paylaştı. Böylece her ikisinin birlikte kullanımıyla, *ragaların* sırasıyla performansı ve mutfak düzenlemesi kutlama ve onunla birlikte mutluluğun etkisini artırdı” ( 2014) der. Hindistan denilince yalnızca ekme ve tatlı çeşitleri ve ilgili ritüelleri üzerinden bile sayısız örnek sunulabilir. Hindistan’ın genelinde, kışın bitişini ve baharın başlangıcı aynı zamanda gecelerin kısaldığı gündüzlerin uzadığı Makar Sankranti veya diğer adıyla Kumbha Mela ritüelinde, güneş tanrısına tapınmak festivalin önemli bir ritüelini oluşturur. Hindistan’ın her yerinde farklı isimlerle bilinen bir hasat aynı zamanda dini bir festivalidir. Festivalin büyük bir bölümünü yemek ve ardından geleneksel şarkılar oluşturur.

Yemeğin toplumsal sınıf göstergesi olma özelliğine dair örnekler sayısız şekilde çoğaltılabilir ki servis edildiği müzik ile aynı kaderi paylaşır. Hindistan’la ilgili dikkatimi çeken bir diğer örnek ise, ülkede bir ayaklanmanın sembolü olan ve dünyaca meşhur olmuş gözleme biçimindeki Cahapati ekmeğidir. 1857’de Hindistan’da Chapati hareketi olarak tarihe geçen ve Hindistan’ın bağımsızlık hareketinde yiyeceklerin sembol dünyalarına ait vurgunun belirgin olduğu Hint kültüründe temsili gücü olan bu ekmeğin günlük yaşam içinde de yoğun olarak kullanılır. İngilizlere karşı bir ayaklanmanın organize edilmesinde mesaj görevi gören, sonrasında ise o günleri hatırlatma özelliği ile ayrı bir konumda olduğunu düşündüğüm bir ekmeğin Chapati. Diğer adı Roti olan ekmeğin ilgili şarkılar, danslar günümüz Hint toplumu arasında oldukça yaygın.\*

Yahudi toplumunun hemen hemen tüm ritüelleri dini veya inanç sistemlerine mutlaka değinilen özellikler taşır. Özellikle Pesah /Fısıh/Hamursuz Bayramı, Yahudilerin Mısır’dan çıkışını ve esaretini anan en kutsal bayramlardan biridir. Yedi günlük bir ritüelden oluşur. Fısıh’ın ilk gecesi, seder adı verilen bir ev töreniyle kutlanır ve ebeveynlerin çocuklarına Mısır’dan kurtuluşlarını öğrettikleri bir zamandır. Ardından “Fısıh” (Mısır’dan Çıkış’ı anan tatil) için hazırlanma zamanı gelmiştir. “Matzoh”lar pişirilir, yaprak sarmaları hazırlanır. Ancak 7 gün boyunca ekmeğin yeememleri gerekir. 7 gün sonra 8. Günde Pesah gününde hamursuz(mayasız) ekmeği ile Purim şarkılarını söyleyerek bayramlarını kutlarlar.\*\*

Şu ana kadar verdiğim örnekler bize, yemeğin bireysel ve sosyal kimlik duygumuzun merkezinde yer aldığını, yaptığımız yemek seçimleri aracılığıyla kimliklerimizi masaya koyduğumuzu gösterir. Menümüze dahil ettiğimiz

\* Aşağıdaki linkte yer alan örnek Roti adını kullanarak yapılan Chapati dansıdır. Dansta ekmeğin çift anlamlılığına vurgu yapılmaktadır <https://www.youtube.com/watch?v=kGuwuW5dZuk>

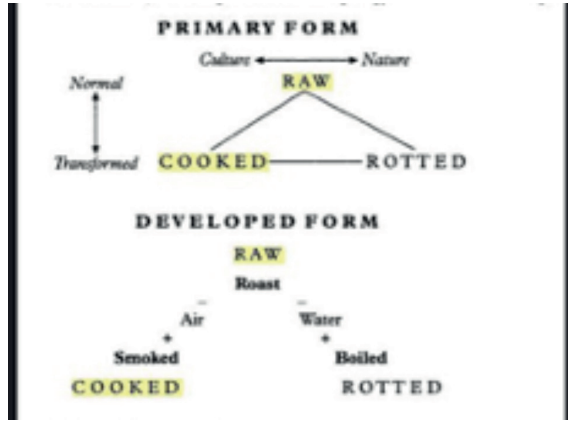
\*\* [https://www.youtube.com/watch?v=Vh3JU9NpI\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=Vh3JU9NpI_0) Seferad Yahudileri tarafından ve tanınan isimlerden Flory Jagoda’nın sesinden söylenen Purim ezgisi.

ve hariç tuttuğumuz şeyler, sosyal ve kültürel yaşamlarımızı şekillendirmeye yardımcı olur veya diğer insanların ne yediği, onların kimliğini, hangi sosyal ve kültürel gruplara ait olduklarını anlamamızın yollarından biridir. Tüm bu cümleleri müzik-dans üretme, yapma kısacası performans süreçleri için söylemek mümkün. Ancak küreselleşen dünyada mutfağa, yemeğe, müziğe dair beğenilerimizin birbirine benzediği anların olduğunu da unutmamak gerek. Savarin'in sözünü "bana ne dinlediğini söyle sana kim olduğunu söyleyeyim" diyerek müziğe uyarlasak da yemek alışkanlıklarının, temelde yatan beğenilerin farklı mutfak deneyimleri sırasında, bir şekilde kendini gösterdiği gerçeğinin yanı sıra, müzik beğenisine, müzik dinleme pratiğine uyarlamanın zorlama bir yakıştırma olacağı kanısındayım. Ancak her iki alanın tek tek ve birlikte semboller bütünü olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu noktada Stokes'un verdiği örnek oldukça çarpıcıdır;

*O halde müzik basitçe, verili bir 'toplumsal uzam'a değil, o 'uzam'ın dönüştürülebileceği araçlara da işaret eder. Şöyle bir örnek de verilebilir: mekana dair ifadeler taşıyan reklam ve belgesel klişeleri, mekanın içinde zaten var olan bir bilgiyi yansıtmanın ötesinde bir iş görürler. Bunlar, öteki mekanlara dair ve sonraki deneyimlerle teyit edilecek olan bir bilgiyi önceden şekillendirirler. Önceden edinilen bu bilgi, bu belirsiz 'ötekiler'in tanımlanışında ve kontrol edilmiş özel bir rol oynar. Örneğin, Türk Lokumu reklamında 'orient'i (Doğu'yu) ifade eden yükseltilmiş ikinci sesin Türk müzikleriyle bir ilgisi yoktur. Ancak bu ses bize, kendi müziksel dilimiz bağlamında, hayali bir 'şiddet ve bastırılmış cinsellik dünyası'nı anlatır. Bu tür köklü imgeler, aynı anda, Batı'nın, Doğu'yu toplu cinsel fantazilerin kaynağı olarak kullanmasını mazur gösterir; Batılı devletlerin petrol kaynakları tehdit altına girdiği anda ordularını Ortadoğu halklarına karşı seferber etmelerini kolaylaştırırlar. Kılolu İtalyan opera şarkıcılarının popüler imaj ve sesleri (ki bunlar, reklam yazarları arasında şu sıralar oldukça moda olmuş durumda) biz Kuzeybatı Avrupalılar'a, bir yandan bozulmakta olan ve duygulara hitap eden, aynı zamanda, kolektif tarihsel mitlerimiz açısından 'Avrupa kültürü'nün kökü ve kanağı olarak tahayyül edebildiğimiz, bir yandan da turizm ve ucuz işgücü cenneti olarak sömürdüğümüz bir Akdeniz imgesini sunar. Açık ki, sözü geçen müziksel imgeler yalnızca 'öteki mekanlar'a dair bilgileri yansıtmakla kalınmıyor, aynı zamanda belirgin bir şekilde, bu mekanları önceden biçimlendiriyorlar (1994:3).*

### Hamdım, Piştim

Müzik üzerine kültürel bağlamda çalışmalar yaparken sıklıkla tespitlerine gönderme yaptığımız yapısalcı yaklaşımın öncü isimlerinden olan Claude-Levi Strauss'un yaklaşımları referans alınarak, aynı zamanda yeme-içme kültürünü nasıl tanımladığına dair sayısız çalışma çıkar karşımıza. Pişme aşaması felsefi açıdan da önem arzeden bir dönüşüm olmasının yanı sıra, pişme işleminin uygarlığın göstergesi olduğuna dair yaklaşımlar da mevcuttur. Levi-Strauss'un *Mutfak Üçgeni (triangle de cuisine)* ile tanımladığı yaklaşımı yaygın bir şekilde kullanılmasına karşın eleştiriler ve eklemeler de söz konusudur.



Şekil 4. Claude Levi-Strauss'un Mutfak Üçgeni gösterimi

Söz konusu üçgenin tepesinde Çiğ, alt sağda *Pişmiş*, sol alt kenarda *Çürük* bulunur. Çiğlikten pişmişliğe gidişte “kültürel dönüşüm”den bahsederken, çiğden çürümüşe geçişte ise doğal dönüşümü ifade eder. Çiğden pişmiş geçişte ateşin bulunuşu, insanlığın dönüşümünün en önemli mihenk taşıdır kanımca ve Strauss'un kültürel dönüşümün merkezine koyduğu ateş, insanın gıdayı pişirdiği, ısındığı kısacası onu hayatta tutan ve sonuçta saygı-korku karışımı tapınmaların gerçekleştiği bir süreç olarak okumak mümkün. Tapınma biçimlerinin mizansenleri, *bir nevi oyun ve büyü*\*'nün atmosferini oluşturan ezgi, ritim ve dansın yer aldığı teatral sunumla gerçekleşir. Bu performanslar içinde müzik ve dans, karnını doyurma, beslenme, hayatta kalma mefhumunu kutsar, kutsallaştırır, varlığını perçinler. “Levi-Strauss mit üzerine çalışmasında yemeği çiğ durumdan pişmiş duruma dönüştüren ateşin rolünü inceler; tıpkı daha önce ensest tabusunun “doğa”yı “kültür”den ayıran kritik bir unsur olduğuna dikkat çektiği gibi, bu dönüşüm sürecinin insanlığın doğuşuna işaret ettiğini belirtir... Kuşkusuz ateşin rolü, özellikle de törensel

\* *Oyun ve Büyü Metin And* tarafından yazılan referans kaynaklardan biridir.



rolü daha önceki çalışmalarda, ateş festivalleri üzerine yapılan incelemelerde, kurbanda (yakılarak sunulan kurbanlarda), yerel kültürlerde, Francis Hsu'nun Çinliler arasındaki atalara tapınmayı anlatırken kullandığı ifadeyle söyleyecek olursak 'tütsünün tütmesini sağlamasında' (1949:76) vurgulanmıştır. Fakat Levi- Strauss "yiyeceğin" dönüşümünü incelerken ateşi, sadece mitsel anlatılarda değil, yemeğin hazırlanış süreci bağlamında da başat bir unsur olarak ortaya koymuştur" (Goody, 2013:43-44).

Ancak ham olmanın yani çığ olmanın günümüzde Raw (çığ) beslenme biçimlerinde yer bulması, ateş olmaksızın besini işleme veya pişirmenin değişen insan yapısının özelliklerinden olduğunu belirtmek gerekir. Aynı şekilde bazı toplumlar et tüketiminde çığe yakın pişmişlikte isterken, bazı toplumların iyice pişirilmesini istemesinin söz konusu Mutfak ve Tarifler Üçgeni dönüşüm hatlarını farklılaştırdığını gösterir. Benzer şekilde bazı müzik türlerinin kişinin kişisel gelişiminde olumlu rol oynayacağı fikrinin, müziği kültür olarak mı, kültürün içinde bir şey olarak mı görmemizle ilintili olduğu gerçeği gibi.

Hamlıktan pişmişliğe geçişin inanç felsefesindeki yeri, antik felsefe tarihinde Platon'un Khora'sı Derrida'nın anlatımıyla zıt kutuplar arasında ikilik mantığını altüst eden, hem her şey hem de hiçbir şey olan üçüncüdür. Bu yönüyle hem bir kap, hem bir mutfak hem de her tat ile birleştirebileceğimiz ancak kendine özgü tada sahipi tatlı, acı, ekşi, tuzlu tatlardan sonra beşinci tat olarak hayatımıza giren *umami* ile ilişkilendirdiğimde, daha çok aracı olan gibi görünen ancak kendine özgü bambaşka bir şey olan yapıları vurgulamak niyetim. Fakat Platon'un *ideal*'inin hizmetkarı konumunda mekanlardan biri olan mutfak, mutfaktaki aşçı, aşçının ve mutfağın cinsiyeti sorgulaması üzerinden yalnızca bir aracı konumunda hatta yer yer değersizleştirilen konumundan kurtarmak mutfağı, aşçıyı ve aşığı görülen ne varsa değer kazandırır. *Umami* de bilinenden farklı olan, birçok toplumda kodlanmamış olan müzik türü-ses gibi, çoğu gündelik yaşamda kodlanmamış bir unsur olarak, var olan ancak farkında olunmayanına, herhangi zıt bir karşılığı olmayan yapısıyla, belli bir tat alma seviyesinin üstünde, kısacası bu uzamda yoğunlaşmış bireylerin tanımlayabileceği bir tat ve simgesel olarak tatlar evreninde yerini alır.

Aslında antik felsefe dünyasının gıda ilişkilerinde Antik Yunan düşünürü Samoslu(Sisam) Epikür ile başlamanın daha doğru olacağı düşünülür, zira kurduğu okulun adının "bahçe", "mutfak bahçesi" olması dikkat çekicidir. Aynı zamanda "iyi olan her şeyin başlangıcı, kötü midenin haz almasından geçer" ifadeleri ile "materyalist felsefenin" ve "gastronomik hedonizm(-

\* Platon'un, *Timaios* isimli geç dönem eserinde, evrenin oluşum sürecini sorguladığı diyaloglarında ontolojik olarak her iki dünyanın varlığının yanı sıra üçüncü bir tür olarak iki türü birleştirecek *khora*'yı sunar. Kendi deyimiyle *khora*; "O, doğan her şeyi içine alan, adeta besleyen bir şeydir". Bu ifadeden hareketle *khora* üzerine çeşitli tanımlardan da yola çıkarak, farklılıkları birbirine katan, karşıtlan, geçiren bir kap hatta mutfak gibi düşünmek mümkün.

haz)”in fikir babası sayılabilir.

Mutfak, Mutfak Bahçesi, Khora düşünsel, duygusal dünyayı bütünleştiren mekanlar olarak insanın “pişme” süreci noktasında sembol alanlar olarak kuramsal düzlemde düşünülebilir. Benzer örneklerden biri Mevlevilik içinde kendini gösterir. Anadolu tekke kültüründe Aleviler, Bektaşiler söz konusu olduğunda da hem pişirilen yiyecekler, hem sofrada dolu semboller bütünüdür. Mevlevilikte pişme sürecinin içinde yer alan “hora geçmek”, yanarak hora haline gelen ve arada olan kamil insanı ve mahiyetini ney metaforu üzerinden temsili anlatmaktadır (Çolak, 2022) Soysal “Mevlevilikte kaşığın sapı sağa, çukur kısmı sofranın üstüne gelecek biçimde ters kapatıldığını buna “kaşık niyazda” denildiğini, Alevilik-Bektaşilikte ise kaşığın çukur kısmının yukarı baktığını buna da “kaşık duada” denildiğini biliyor muydunuz? Alevilik- Bektaşilikte lokmanın sohbetin bahanesi olduğunu, lokmayla birlikte yapılan sohbetin gönülleri ve ruhları hoş ettiğini biliyor muydunuz? Yeşilliklerin şeytanı kovduğunu, çalışkanlığı sembolize eden suyun kını ve haseti söndürdüğünü, tuzun dengeyi ve ölçüyü simgelediğini, pilavın ve helvanın törensel bir yiyecek olduğunu biliyor muydunuz?” ifadesiyle birçok ipucunu en başta verir. (2007: 8).

Gölpınarlı Mevlevilerde mutfak (matbah-ı şerif)’i şöyle tasvir eder; “Mevlevilerde matbah, mukaddes bir yerdir; çiğler orda pişer; hamlar orda olgunlaşır; orası, Ateş-bâz-ı Veli’nin makamıdır. Yemek pişince kazancı dede gelir; niyaz edip kapağını açar. Canlar, kabı yere indirirler. Kazancı gülbâng çeker” “Mevlevî dergâhının ruhu, matbahır” (1963) diyerek pişme fiilinin somut ve soyut dünyasının mekanına işaret eder. “Mevlâna dergâhının, Meydan-ı Şerif bölümünün, güney doğu köşesine rast gelmektedir, dergâh ve Mevlevilik için büyük önem arz eden, en değerli bölümdür. Burası her ne kadar, sadece yemek pişirilen ve yenilen bir yer gibi görünse de aslında, Mevlevilikte karar kılmış fakat yüce Allah’a ulaşmanın inceliklerini ve yöntemlerini bilmeyen, amatör dervişlerin ilimle pişirildiği bir çilehanedir” (Bekleyiciler, 2015, s. 31). Görüldüğü üzere mutfak içinde pişirilen kazan kazan yemekle birlikte “kaynayan aşın içinde benliğini de pişiren dervişlerin sınanma, terbiye edilme, pişme mekanları olmuştur. Bu noktadan sonra Mevlevihanenin mutfak gibi, mutfakta hazırlanan her yiyeceğe yüklenen anlam dünyası bulunmaktadır. “Yemeğin pişmesi için belirli bir dönüşümün gerçekleştirilmesi gerekir, çiğ olan yiyeceklerin ocakta pişmeleri ve belli bir kıvama gelmeleri gibi tasavvuf ehlinin de bir dönüşüm geçirmesi gerekir. Bu iş, kalpten başlayıp hayatın her yanını içine alan bir eğitimidir. Ham olan acemi dervişler de Mevlevi ocağında pişip belli bir kıvama gelmelidir. Maksadın dolaylı olarak ya da teşbih ile ifade edildiği Mevlevi kültüründe, yemeğin pişmesi ile insanın manevi yolculuğu arasında bir benzerlik kurulmuş ve bunun etrafında bir ritüel ortaya çıkmıştır (İyiyol, 2014, s. 592). Ritüelin içeriğiyle ilgili olarak yaptığım araş-

tırma ve görüşmelerde pilavın merkezde olduğu, Mevlevi lokması olarak adlandırıldığı, pişirme esnasında dervişlerin tecvitli olarak ve kazanın etrafında yan yana ve niyaz şeklinde durarak beli hareketlerle *İsm-i Celil* okudukları belirtilir. Matbah-ı Şerif (mutfak) vasıtasıyla dervişin pişme aşaması için 1001 gün boyunca 18 farklı hizmeti yerine getirerek çile doldurmuş olur.

Mevlevi dergahlarının hem pilavı, hem benliğini pişirdiği kazanların yeri ve önemi gibi, geçiş ritüellerinin bir çoğunda merkezi konumda yer alan kazanlarla karşılaşırız. Türkiye topraklarında en yaygın biçimde, Trakya, Ege, İç, Güney ve Doğu Anadolu hatları boyunca farklı adlarla karşımıza çıkan *Keşkek*, *Aşur*, *Hrisi*, *herise-i keşkek*, *dövme aşı*, *herse*, *gendirme pilavının* pişirilme amacına göre imece usulüyle ve tabii yapıldığı kültüre ait ezgilerle pişirilmesi müzik ve yemek ilişkisi bağlamında önemli bir örnekle karşılaştırır bizi. Yazımın ilerleyen sayılarında Keşkek kültürüyle ilgili saha çalışmalarımın birçoğunu sunacak olsam dahi, bu birleştirici yemekle ilgili kısa bilgi vermek isterim. İlk Türkçe yazılı yemek tarifleri kitabı olan *Melceü't-Tabbâhîn* (Aşçıların Sığınağı)\* içinde dahi geçen keşkek tarifinde pişirme anının ritüel boyutundan bahsedilmese de hem etnografik hem de netnografik olarak gözlemlediğim bazı örnekler şu şekilde; Antakya-Samandağ ilçesinde sözlü anlatılardan kaydettiğim Ermeni köyü olarak bilinen Vakıflı'lıda gerçekleşen Meryem Ana yortusu için kaynatılan kazan kazan Hrisi'den bahsetmek isterim. Yortu öncesi 15 gün oruç tutulur ve il dışından gelen Ermeniler, bölgede yaşayan diğer topluluklar ile birlikte kutladıkları bayramda, Hrisinin hem pişme anında, hem ikram sırasında dini türde ezgiler söylenmektedir. Aynı şekilde bölgede yaşayan Alevi topluluk ise, adına *Gadir Hum* denilen bayramlarında, Hz. Muhammed'in, Hz. Ali'den hrisi pişirmesini istediği anlatısı üzerine kutsal sayılan Hrisi'yi temsilen, pişirilenin bereketli oluşu, herkesin doyurulması arzusu bu inanışa dayanır. Aynı zamanda dini bayramlarda, Hıdırellez, Nevruzda yerini alan keşkek/hrisi/aşur düğün yemeği olarak da pişirilirken bölgeye has şarkılar söylenir. Aynı zamanda Balıkesir, Aydın ve civarı illerde Keşkek adıyla pişirildiği sırada “keşkek dövme” ritüeli karşımıza çıkar ki davul- zurna (veya klarinet) çalınmadan bu işlem yapılmaz.\*\*

Ayrıca Anadolu coğrafyasında geniş bir yer tutan müzikli sohbet eğlencelerinde müzik ve yemeğin bir aradalığı, sohbetin içinde bulunan bireyleri de bir arada tutan etkin unsurlardır. Çankırı'da “Yâran”, Bursa'da “Gezek”, Konya'da “Barana”, “Oturak”, Eleziğ'da “Kürsübaşı”, Kırşehir'de “Ferfene” ve “Helebiş”, Balıkesir-Dursunbey'de “Barana”, Dirmil'de “Oturak”, Urfa'da “sıra gecesi”, Mardin'de “Leylim”, Eskişehir Kırımalarında “Konak

\* *Melceü't-Tabbâhîn* (Aşçıların Sığınağı) kitabı *Mekteb-i Tıbbiye-i Adliye-i Şâhâne bocalarından Mehmed Kâmil'in yazdığı ve 1844'te taşbaskı halinde yayımlanan ilk Türkçe yemek kitabı* olarak geçer. Çiya Yayınları tarafından basılan nüshasından faydalanılmıştır.

\*\* <https://www.youtube.com/watch?v=p3UazEL6QM> (Aydın ilinde yapılan düğün için “keşkek dövme” ritüeli.

Meclisi veya Caşlar Meclisi” sözünü ettiğim eğlencelerden bazılarıdır. Her birinde müziğin baş rolde olduğu, erkekler arasında yapılan ve toplumsal kuralların (edep erkan öğrenme olarak ifade edilir) öğretildiği, yörelere has yiyecek ve içeceklerin hep birlikte pişirilip yendiği, içinde birçok ritüel barındıran etkinliklerdir. Her biri için ayrı ayrı makale yazılacak derinlikte ve kapsamda olan söz konusu eğlencelerden ayrıca bahsedeyim.

Yazımın son bölümüne geçmeden önce yemek, gıdanın eşlik ettiği müzik ve içeceklerin başrolü aldığı meyhane kültürüne de kısaca değinmek gerek. 16. yy seyyahlarından Abdüllatif b.Abdullah el-Kastamoni Latifi'nin altı fasıldan ibaret olan Ta'rif-Name-i İstanbul (Evsaf-ı İstanbul) adlı eserinin 6. Faslında İstanbul'un Tahtakale, Tophane, Galata, Kağıthane, Eyüp Sultan gibi semtlerini anlatırken, Tahtakale için, “Burası bir mesire yeridir, eğlencenin her türlü, içkinin sarhoşluğun her çeşidi buradadır” diyerek özellikle Galata'daki meyhanelere değinir. Meyhane kültürü etrafında yoğunlaşan algı çerçevesinde, içeriğinde öne çıkan özelliği itibarıyla özellikle İstanbul'dan kayda alınan meyhane çeşitlerine rastlarız. Ayaklı meyhane, balıkçı, çalgılı, esnaf, gedikli, iskele, kaptan, kebir, klasik, koltuk, küplü, nöbetçi, salaş, taş plak meyhaneleri gibi çeşitleri olan meyhanelerle ilgili olarak Reşat Ekrem Koçu\* İstanbul'un meyhanelerini anlatırken bahsettikleri İstanbul'un meyhane kültürünün en önemli taşıyıcıları olarak rakı, çay, çilingir sofrası ve canlı yahut taş plaktan dinlenen yer yer eşlik edilen şarkılardır. Mekân olarak meyhaneler, işlevi, kimliği, toplumsal cinsiyete dair algılar, tercih edilen müzikler açısından, müzik, içecek ve mezelerin birleştirdiği çoklu kimliklerin mekânın içinde yek(tek) olduğu özelliği ile çok katmanlı özelliğiyle yeri ayrıdır. Hatta meyhaneler üzerinden Türk Müziği tartışması aracılığıyla toplumsal ikiliğin yankılanışına şahit olunur. Gökhan Akçura'nın “Meyhane Sazı: İncesaz, ince keyiftir” başlıklı, “suçlu ne musiki ne içki idi” diyerek sonlandırdığı kitap bölümünde bahsettiği üzere “Alaturka musiki” nin içki içmeye teşvik ettiği iddiasının gündem olduğuna dair 1933 tarihli gazete yazılarından başlayan tartışmaya kimler dahil olmamış ki. Akçura'nın bahsi üzerine belirttiği gazete yazılarını inceledim.\*\*

\* Detaylı bilgi için, Reşat Ekrem Koçu'nun ilk olarak 1947'de yayımlanan İstanbul'da Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri kitabını inceleyebilirsiniz. Yazar kitabında 16. -20 yüzyıla kadar İstanbul meyhaneleri ve köçekleri ile ilgili bilgi aktarır.

\*\* Gökhan Akçura kaynak olarak gösterdiği Milliyet gazetesinin tarihini 2 Mayıs batta konu ile ilgili karşı cevap yazan Rauf Yekta'nın yazılarının 1 gün sonra yani 3 Mayıs tarihinde olarak belirtmiştir. Ancak tarihlerde maddi bata olduğunu tespit ettim. Arşiv taramamda ilgili yazılar sırasıyla 3 ve 4 Mayıs 1933 tarihli Milliyet gazetelerinde yer almaktadır.



Şekil5. Milliyet Gazetesi, 3 Mayıs 1933, Çarşamba tarihli sayısında yer alan İçki aleyhtarı gençler cemiyeti başkanı Dr. Fahrettin Kerim’in 5 çaylarında içkinin kaldırılmasına yönelik fikrinin yer aldığı gazete köşe yazısı.S.1 (<https://www.gastearsivi.com/gazete/milliyet/1933-05-03/1>)

Gazete yazısında alaturka müziğin yasaklanması ibaresi yer almasa da, ardından baş gösteren müzik üzerinden süren tartışmanın etkisinden olsa gerek, Akçura'nın tespiti “anlaşılacağı gibi Cemiyet alaturka müziğin insanları içki içmeye teşvik ettiği kanısındadır. Müziği kesince içki de içilmeyecek diye mi düşünülüyor acaba?” (2022: 529) şeklindedir. Çünkü 4 Mayıs 1933 tarihli Milliyet gazetesi Koyu Alaturkacılar ne diyor? başlığı ile tabiri caizse polemik beslemektedir.



**Şekil6.** Milliyet Gazetesi, 4 Mayıs 1933, Perşembe tarihli sayısında Rauf Yekta'nın cevabına yer veriyor, s. 2 ( <https://www.gastearsivi.com/gazete/milliyet/1933-05-04/2> )

Yazının başında çalgılı kahvelerde içki içilmesinin yasaklanmasının gerçekleştirilmesinin kesinliğine işaret ederken, halkta yerleşen kanaatin içkisiz alaturka müzik dinlenemeyeceğinin özellikle belirtilmesi bir içecek ile bir müzik kültürünün siyasi nedenleri olsa bile nasıl özdeşleştirildiğini gözler önüne seriyor adeta. Kimi alaturka müziği suçlu ilan ederken kimi bunun alaturka müziği yasaklamak isteyenlerin alkollü içecekler bahanesiyle ortalığı karıştırma girişimleridir. Takip eden günler ve yıllarda ta ki Türk Müziği yasaklanana kadar gündeme gelen bir konu olur, deyim yerindeyse *temcit pilavi*\* gibi. Gazete arşivlerini incelerken tertem okunması da mümkün olan yazı, Hikmet Feridun tarafından yazılan “İçki düşmanlarının uğraşacakları şeyler: İnce saz, gazel, eski edebiyat ve...” başlıklı yazıdır ki, yazar içinde içki adlarının yer aldığı şarkı, gazel sözlerine yer vermiştir. Tartışma bu ve benzeri yazılarla devam eder.

\* *Temcit pilavi* deyim olarak anlamını Ramazan ayında iftar sabur vaktine özel okunan *Temcit ilahileri* ve iftardan kalan *pilavın saburda yenilmesi* üzerine aldığı iddia edilir.



Şekil7. Akşam Gazetesi, 6 Mayıs 1933, s.6 ( <https://www.gastearsivi.com/gazeteSayisi/aksam/1933-05-06> )

Ancak alaturka gider yerine caz gelir, ama içki içmeye müziği yasaklayarak engel olunamaz argümanındaki Caz müziğinin de 1920’li yıllarda Amerika’da yasaklandığını hatırlatmak isterim. 16 Ocak 1920’de gelen yasakla birlikte bu kez Caz müzik ve Caz publar suçlanıyordu. Ancak ardından yeraltı barlarının oluşması ve yasadışı organize suç oranının artışı büyük bir dönüm noktasıydı Amerikan halkı için. “...Caz alkol yasaklarıyla tüm ülkede bilinen *speakeasy* adında yeraltı barlarında dönemin tüm karmaşasına rağmen yeni müziğin yıldızı parlıyordu...”(Johnson, 2020).

İki örnek üzerinden yasaklanan yiyecek-ışeceklerin simgesel güçlerinin müzik türleri ve davranışları ile birlikte toplumsal dönüşümlerin, fikir tartışmalarının önemli unsurları olduğu söylemek mümkün.

### Müziğin Yemeği, Yemeğin Müziği

Müzik ve yemek ilişkisiyle ilgili deneysel çalışmalar ve elde edilen verilere değinecek olursam, konunun her zaman ilgi çekiciliğini koruduğunu belirtmek isterim. Birçok çalışma müzikle birlikte bir gıda veya içeceğin insan beyni tarafından nasıl algılandığına dair merakla ilgilidir. Örneğin, Oxford Üni-

versitesi'nden Prof. Charles Spence'in araştırması sonucu tiz seslerle "tatlı" tatları daha güçlü algıladığımızı belirtmesi, yeme içme, özellikle de sağlıklı yaşam alışkanlıkları üzerinde nasıl etki edeceği merak konusu olurken, müziğin tat alma duyusu üzerindeki etkisinin incelenmesi oldukça fazla dikkat çekici olmuştur. Söz konusu bu merak müziğin insan psikolojisi üzerine etkileri etrafında sayısız araştırmaya zemin hazırlamıştır. Nöromüzikolojinin yoğunlaştığı bir alan olarak gördüğümüz araştırmalarda çıkan sonuçlar, inceleme yapılan denekler üzerinde geçerli olmakla birlikte, bireylerin öznel dünyasındaki farklılıklar birlikte yeme-içmenin gelenekselleşmiş halinin toplumdandan topluma farklılık göstereceği gerçeği gibi sesin kolektif algısı sonuçları her zaman tartışılır hale getirmektedir. Ancak türden öte ses dalgaları ve buna bağlı olarak belli frekansların çeşitli yollarla deneyimlenmesinin, algılama ve duyumsama sürecine bir şekilde etki edeceği inkâr edilemeyecek bir gerçeklik elbette. En öne çıkan verilerden biri tınların beyindeki dopamin seviyesine etki etme oranı üzerinedir. Patel\*, çalışmasında özellikle belirttiği gibi dopamin seviyesine etki eden sesler/tınlar/melodilerin, bir çeşit ödüllendirme olarak görebileğimiz yeme-içme davranışına dönüşmesi şaşırtıcı olmaz.

2015 yılında Barbara Werner, "Musical Pairing" adıyla patentini aldığı matematiksel formülle müziği yiyecek ve içeceklerle eşleştirmenin tekniğini geliştirmesi ve bunun üzerine "Müzikal Eşleştirme: Müzik ile Yemeği Harmanlama Sanatı" adında bir kitap yazması özellikle sektörel merkezli çalışmaların dikkate aldığı veriler sunar. Kitabının tanıtımında önerdiği eşleştirmenin uygulamasını tanıtıma gelen konukların deneyimlemesini sağlar. Davetin ana başlığı "müziği yemeğinize uyumlu hale getirme sanatı" olup, her yemeğe, proteine, sosun zenginliğine, pişirme yöntemine ve baharat düzeyine göre bir "yemek eşleştirme numarası" verilir. Şarkılar, tür, enstrüman, tempo ve dinamiklerden oluşan bir "müzik eşleştirme numarası" alır. Sayı aynıysa, kendinize ait bilinçaltınızda bir yemek ve şarkı eşleştirmeniz var demektir.

Dipayan Biswas'ın öncülük ettiği deneysel çalışma ise, restoran ve mağazalarda ortam gürültüsü ve fon müziklerinin söz konusu ortamın atmosferini etkilemede oneli olduklarını belirtir. Yaptıkları çalışmada iki saha ve beş laboratuvar incelenmesi sonucu ortam gürültüsü ve müziğin desibel oranının yemek seçimi ve satışlara etki ettiği, sonucuna varılsa da, Gürültünün ve müzik sesinin 55 desibelden düşük olduğu ortamlarda daha sağlıklı gıdaların tercih edildiği, tam tersi bir durumda sağlıklı gıda tercih edildiği gözlenmesine karşın, müziğin desibelinin ortam gürültüsü çok olan bir mekanda sabit kalamayacağını belirtir. Ancak tamamıyla sessiz bir ortamda 70 desibelin üzerinde bir duyum sağlandığında stres oranının artmasıyla tatlı, yağlı yiyeceklere ve alkollü içeceklerle eğilimin fazla olduğu belirtilir (2018:37-38).

\* Detaylı bilgi için, Aniruddh D. Patel'in 2008 yılında yazmış olduğu yazmış olduğu *Music, Language and the Brain (Müzik, Dil ve Beyin)* adlı çalışmasına bakabilirsiniz.



Sean Willams'ın yazdığı *Ethnomusicologist' Cook Book I-II* kitabı ile dünyanın dört bir yanını gezen etnomüzikologların müzik ve yemek ilişkisinin boyutlarını ortaya koymak için dünya müzik kültürlerini araştıran etnomüzikologların verdiği tariflerle birlikte, yemek ve müziğin kimlik göstergesi olarak barındırdığı kültürel anlamlarıdaki çeşitliliğe odaklanır. Müzik ve yemeğin toplumdan topluma anlamlarının, statüsünün nasıl değişkenlik gösterdiğini anlatmış olur. Ancak her ikisinin de performe edilmeleri esnasında kültürlerarası perspektifte kolektif olarak bazı kurallar, normlar olduğunun da altını çizerek (2006-2016).

Sayılarını artırabileceğimiz örnekler sonucunda diyebilirim ki; müzik yemekle olan ilişkisinde 3 boyutlu bir hal alır.

- 1- Yiyeceğin hazırlanması süreçlerinde *işlevsel* konumda olan müzik,
- 2- Sunumu sırasında *eşlikçi* müzik
- 3- Tüm söz konusu süreçleri anlatan *sanatsal tasarım* halindeki müzik.

Ancak her üç özelliği gösteren günümüz gastronomi akımlarından *Slow Food* (Yavaş yemek),\* yöresel yemek kültürünün ve geleneklerinin kaybolmasını engellemek, hızlı tüketimin ani yükselişine karşı koymak amacı ile 1986 yılında Carlo Petrini tarafından, İtalya Cuneo şehrinde başlatılan küresel bir hareket olan *Slow Food* dünya genelinde hızla yeni destinasyonlar kazanırken Türkiye'de ilk olarak Engin Öney'in sözcüsü olduğu İzmir-Çeşme Germiyan köyünde başlatılmıştır. Günümüzde Türkiye'de 23'e yakın destinasyon bulunmaktadır. Bu hareketle ilgili olarak kaybolmaya yüz tutan gıda ve yemeklerin az tüketim ve çok üretim yoluyla devamının sağlanması beraberlerinde taşıdıkları ses/müzik evrenini de yeniden hatırlatacaktır elbette. Gözlemlediğim kadarıyla her destinasyon yılın belli günlerinde *Slow Food* hareketi çerçevesinde şenlikler düzenlemekte, topluluğu bir araya getiren unsurların başında hatırlanan yiyeceklerle birlikte bölgelere ait eğlence kültürü gelmektedir. Ancak konu ile ilgili olarak yukarıda sıraladığım müzik yemek ilişkisinin 3. Boyutuna örnek olarak iki arkadaşın oluşturdukları proje dikkat çekici. *Slow Food*, *Slow Music* oluşumunu gerçekleştiren , trompetçi Andrew Balio ve ödüllü şef Spike Gjerde, biri müzikte, diğeri yemek pişirmede aynı vizyonu paylaşırken bulurlar kendilerini. Toplulukların geniş çaplı endüstrileşme ve ticarileşme ile yemeklerini ve müziklerini nasıl kaybetmeye başladıklarını hatta kaybettiklerine vurgu yapan bir belgeselle birlikte hareketin felsefesini içeren yemek ve müzikler ürettiler. Bu birliktelik gösterir ki yemek ve müzik toplumlara ait anlam dünyasının en kuvvetli, en etkili unsurudur.\*\*

\* Detaylı bilgi için: <https://www.slowfood.com/>

\*\* Detaylı bilgi için: [https://www.classicalnext.com/net/piranha\\_arts\\_1/event/the\\_slow\\_music](https://www.classicalnext.com/net/piranha_arts_1/event/the_slow_music)

Benzer şekilde toplumların zaman içinde yaşamları içine dahil ettikleri müzik ve yemek ilişkisinin sayısız örneklerinin yanı sıra özellikle gastro-nominin sektörel bazda ses/müziği restoranlar içerisine nasıl dahil ettiğini günümüzde adları öne çıkan bazı mekanlar üzerinden müzik kullanımlarıyla satışı arttırmak olduğu kadar doğru imajı da yansıtmak adına yaptıkları uygulamalardan en çok dikkatimi çeken örnekleri paylaşacağım. Müziğin yemek müziği olarak restoranlarda kullanımına her ne kadar satış artırma değil, yemeğin lezzet derecesine etki etmeye yönelik bir yaklaşım Barok dönemden beri yemek sofralarına eşlik etmiştir. Hatta yukarıda bahsettiğim George Philipp Telemann'ın Tafelmusik (sofra müziği) besteleri önemli bir örnektir.

Modern toplum yapısı içerisinde her ne kadar çalışma sahaları daha geniş olsa da günümüz Tafelmüzikçileri, ses tasarımcılarına küresel pazarlama ağı içerisinde örnek verebileceğimiz oluşum MUZAK çıkar karşımıza. “1936 yılında faaliyete geçen, bilimsel olarak müziğin kullanımını uygulayan, eğlence için değil fonksiyonel amaçlı müzik üreten ve sunan bir firma Muzak, 1937’de İngiliz endüstri psikologlarından oluşan bir grup, yaptıkları incelemede müziğin işyerinde verimliliği artırdığını doğrulamışlardır. Muzak’ın New York’taki başarısı duyulmuş, diğer şehirler de müzik talep etmeye başlamışlardır” (Kutlay, 2007:86) “Muzak yönetimi ve çalışanları kendilerini “Belirli bir atmosfer yaratmak için programlanmış, ofiste, fabrikalarda, marketlerde, vs. kullanılmak üzere uygulamalar üreten, müziğin psikolojik ve fizyolojik etkileri uzmanları” olarak tanımlamaktadırlar” (a.g.e. 89).

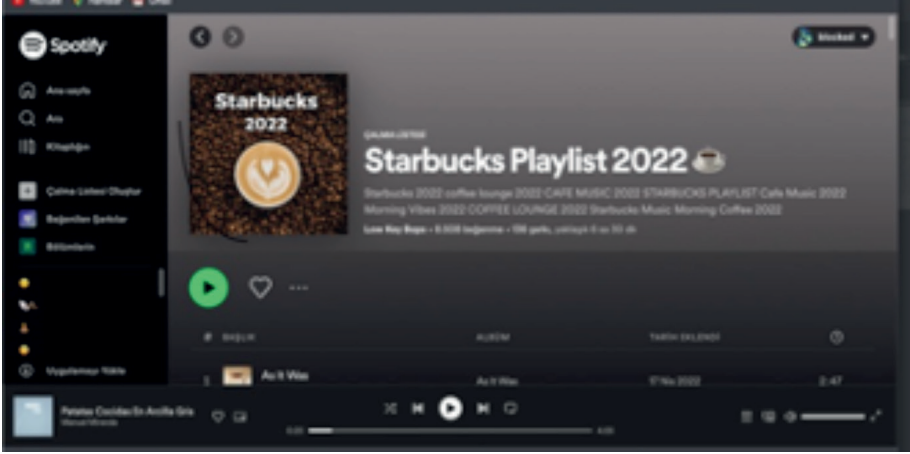
“*Muzakvari*” olarak nitelendirebileceğimiz mekanın duygusal içeriğine uygun, canlı sesler ile tasarlanan müziklerle, menüleri kadar müzik tasarımlarından da adından bahsettiren mekanlardan biri, günümüzde aldığı Michelin yıldızlarıyla adından sıkça bahsettiren Danimarka’lı restoran Noma’dır. Şef Rene Redzepi tarafından istenen Noma için Efterklang grubu tarafından yapılan beste, mekândan kaydedilen canlı sesler ile oluşturulan ses kolajı restoranın 20 farklı yemeğine işaret eden odak noktaları ile 67 dakikalık “Stream of Nova” isimli beste olarak mekân içinde fonda çalınır. Tamamıyla restoranın kimliğini yansıtan ve onun için hazırlanan kompozisyon, Noma’yı menüsü gibi tek kılmaktadır.\* Belki de bu konuda öncü sayılabilecek Starbucks kahve zincirlerin ortamına uygun gördüğü albüm eserlerinin streaming platformlarda dinlenebileceği gibi Noma da müşterilerin Noma’da bulunmadıkları zamanlarda Souncloud üzerinden müziği dinleyerek bağıni koparmamalarını sağlamaktadır. MUZAK’ın “duysal mimari”nin benzeri bir özellik taşır.

Yukarıda adı geçen Starbucks ise 1971 yılında kafelerinde seçtikleri albümleri çalmaya başladığı, zamanla müziğin yeni kullanımını pazarlama

\* *Stream of Nova* bestesini dinleyebileceğiniz link: [https://soundcloud.com/efterklang/stream-of-noma-edited-excerpt?utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/efterklang/stream-of-noma-edited-excerpt?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)

stratejilerine dahil etti. 90'lı yılların ortalarında Kenny G'nin yeni yıl albümü Miracles, Starbucks dükkanlarında satılan ilk CD oldu. 2007'den itibaren ise dijital çağa ayak uyduran firma, Apple Music ile anlaşma yaparak, müşterilerine "Günün Şarkısı" kartı ile ücretsiz bir adet müzik indirme fırsatı tanıdı. Ancak kısa süre önce kasa önü CD satışlarını sonlandıran firma, 16 milyondan fazla kullanıcısı olduğu bilinen mobil uygulaması ile dijital yayına geçti. ABD genelinde 7000 Starbucks noktasında kullanılmak üzere, Streaming müzik platformu olan Spotify, ile yapılan anlaşma ile mağaza müzik platformuna güç verecek. Starbucks çalışanları, mağazada müziğe Spotify Premium abonelikleri ile yer verecek olup, müşteriler mekana özel hazırlanmış çalma listelerine daha sonra Starbucks uygulaması aracılığıyla veya Spotify'da üzerinden Starbucks'a ait bölümden ulaşabilecekler.\*

(Aşağıda kahve zincirinin Spotify üzerindeki çalma listesini gösteren ekran fotoğrafını ve linkini görebilirsiniz.)



Şekil8. Starbucks'ın Spotify üzerindeki çalma listesi ekran fotoğrafı / <https://open.spotify.com/playlist/3BF8FetYSDTETQx9g0zzXE?si=5da-4678385654ca6>

Bu noktada zincir yeme-içme mekanlarından McDonalds ile ilgili "McDonaldslaşma" kavramı ve fast food- müzik ilişkisini bir sonraki yazımda ele alacağım için detaylandırmayacağımı eklemek isterim.

Mekâna özgü müzik üretme noktasında ilgi çekici bir diğer örnek ise 'Margaritz BSO', şefi Andoni Luis Aduriz ve müzisyen Felipe Ugarte tarafından oluşturulan bir gastronomik-müzik projesi. Şef Aduriz tarafından 1998 yılında açılan mekan gastronomi otoritelerine göre 2006 yılından beri dünya-

\* Detaylı bilgi için: <https://www.clickz.com/starbucks-and-spotify-team-up-to-create-music-ecosystem/25885/>

nın en iyi restoranlarından bir olarak kabul ediliyor. Proje özel bir mutfak yaratmanın nasıl bir müzikal aratıma dönüştüğünü göstermek fikri üzerine kurulmuş olup, Ugarte, Mugaritz'in mutfak formüllerinin bazılarının anlamını, hazırlanışını, nihai amaçlarını müzik dilinde ifade etmeyi gerçekleştirdi. 12 bestenin oluşumu ile sonuçlanan süreçte, Sony Music İspanya işbirliği ile 2013 yılında tüm dijital platformlarda yerini aldı.

Moleküler gastronomiye dair menüleri ile tarzını “kademeli tekniklerin kullanılması ve yaratıcılığın keşfi. Amerika'nın eklektik malzemeleri ve yerel ürünlerini, küresel mutfak kültürleri ile aynı potada eritebilmek” olarak ifade eden ünlü duyuran şef Grant Achatz Alinea restoranlarına bağlı olarak Nick Kokonas ile birlikte Roister adındaki mekanlarında, müşterilerinden önceden dinlemek istedikleri çalma listesine dair fikirlerini söylemelerini; “yiyecek ve içeceklerle biz ilgileneceğiz, heyecanlanacağız şey konusunda yardımınızı isteriz, en sevdiğiniz şarkıları gönderin, her şey yolunda, müziğin sizi harika bir ruh haline soktuğunu duymak isteriz” çağrısıyla kullanılacak müzikleri seçme konusunda da aynı titizliği gösterir. Mekâna ait çalma listesi Spotify üzerinden dinlenebilmekte.\*

Yemek-içecek tatma deneyiminin ötesinde görsel, işitsel, tat ve koku duyarlarının haz alma derecelerini yukarı taşımayı hedeflemiş mekanlardan öne çıkan ise Alchemist. Şef Rasmus Munk tarafından Danimarka'da kurulan mekânın sürekli değişime uğrayan iç mekanının değişme anlarının belirleyicisi müzik. Mekâna girer girmez keman çalan bir müzisyenle karşılama mekanının içinde de devam etmekte.



**Şekil9.** Alchemist restoranının girişinde keman çalan müzisyen

\* <https://open.spotify.com/track/4o5MSnILxWXQwXUn8UqCAx?si=ee1edd368fa94ecb> (Mugaritz BSO projesi albüm)



Şekil10. Alchemist iç mekân

Deneyim yaşamayı vaat eden mekanlardan bir diğeri ise İngiltere'deki Fat Duck restoranı şef Heston Blumenthal tarafından kurulmuş. Hem mekân hem şef dünyanın ilk 50'si aradında. Yenilen yemeğin yanında, deniz kabuğunun içinde getirilen kulaklık ile "Sound of the Sea" yemeğini sunan mekân, yemekten alınan tat oranını artırmada "sonik besleme" diyebileceğim yolu kullanıyor. Aşağıda yer alan linkin 10:55 ile 12:40 saniyeleri arasında sözünü ettiğim sunum biçimini görmek mümkün.\*

Artırılmış gerçeklik olarak ifade edilen Metaverse'e ait yeni deneyimlere dair bir çok çalışma ve uygulama yapılırken İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti'nin 1932 tarihli *Fütürist Yemek Kitabı* çalışmasından esinlenilerek yaratılan Aerobanquets bunlardan en dikkat çekici olanı. Hem sanatsal deneyim, hem kısmi olarak yemek deneyimi hem de artırılmış gerçeklik ortamı, hem bir video oyununun içinde tadım yapıyormuş hissinin verildiği bir deneyimleme süreci ki restoranların bir kısmını bu deneyime ayıran mekanların sayısı da gittikçe artmakta. Kameralar ve ilgili teknolojilerle donatılmış bir odada, özel hazırlanmış bir masada VR kulaklıklar ve VR gözlüklerle içine girilen ortamda gelen yemeği her ısırışta değişen sahnelerle birlikte, hem tadı hem sahnenin etki oranını artıran müzikler eşliğinde görsel, işitsel bir ortam içinde yaşanan deneyimin adı Aerobanquets. Mattia Casalegno tarafından yaratılan ve şef Flavio Ghignoni Carestia ile iş birliği içinde sunulan Aerobanquets RMX, tat algısına odaklanan sürükleyici, duyuusal bir deneyim.\*\*

\* <https://www.youtube.com/watch?v=Xrww1RSbSGE> (Fat Duck/ Sound of the sea)

\*\* <https://www.youtube.com/watch?v=nvFRleozziE> (Aerobanquets RMX)

## SONUÇ

Müzik ve yemek ilişkisinin farklı boyutlarına dair örnekleri artırabileceğimiz, gastroetnomüzikoloji kavramı önermeme dair veriler sonucu; gastro-müzikoloji ekseninde yazılan yazılar, yapılan deneysel çalışmalar (nicel araştırmalar), bestecilerin eserlerinde yemek kültürüne dair göndermeleri, bazı bestecilerin aynı zamanda iyi bir gastronomi uzmanı oldukları, müziğin frekanslarının tat alma, belli tatları seçmeye yöneltmek için kullanımı gibi sübjektif yorumlar yapmaya müsait tespitler çerçevesinde yoğunlaştığı görülmür. Söz konusu tespitler değerli olmakla birlikte, bir ezginin ve bir yemek tarifinin yolculuğu, bir sebze veya meyvenin olduğu gibi bir çalgının dolaşımı hem su hem de toprak merkezli teorilerle bakmak yerinde olacaktır. Kaybolan sazlar gibi unutulmaya yüz tutmuş yemeklerin sözlü kültür içinde izlerini sürmek ve anlamlandırmak etnomüzikoloji yöntemleriyle başarıya ulaşacaktır. Çünkü Etnomüzikoloji dediğimiz içinde tüm sanatları, var olduğu evren, coğrafya özellikleriyle betimlerken, tarihi köklerine dokunan ve dünya politikası üzerinden okuyan, anlamlandıran bir bilim dalı olmasının ötesinde, bir bakış açısı. Dolayısıyla edebiyattan sinemaya, psikolojiden teknolojiye tüm canlı yaşamı ve biyosfer alanına soyut ve somut etki eden aktör ve aktristleri konu edinen bir yaklaşım. O nedenle geçmiş, güncel ve geleceğin ne, nasıl, neden olduğunu çeşitli enstrüman ve argümanlarla ama günlük konuşmanın, hareketin özelliklerinden farklı cereyan eden ses ve harekete odaklanarak sorgulayıp dururken içinde geniş perspektifli bir merak barındırır. Merakının çerçevesini salt ses ve harekete değil, ses ve hareketin/müziğin değiştiği, etkilediği, etkilendiği, biçimlendiği ve biçimlendirdiği her türlü unsurla adeta sınırsız bir esneklik oluşturmaktadır.

Gastronomi bünyesinde yeme ritüellerini gömülü olarak barındırırken, dünya kültürlerinde yemek, yiyecek ve müzik ilişkisi üzerinden süreci okumak oldukça zengin bir literatür oluşmasına yol açacaktır. Ne yediğimiz-içtiğimiz besinlerin, yemeğin yalnızca karın doyurmak ile sınırlı olmadığını söylemek, ne de duyduğumuz bir ezginin salt ses ve ritimden ibaret olduğunu söylemek günümüz farkındalığıyla sığ kalacaktır. Her ikisi için geçmiş, bugün ve geleceğe dair çeşitli kimlik kodları barındırdıklarını, karşılıklı birbirini besleme, birbirinin seslerinin barındırma potansiyeline sahip iki temel unsur olduklarını söylemek mümkündür. Özellikle birçok yapışöküm/gelenek inşaları, gelenek icatlarının olduğu, insanların yeni yaşam örüntüleri içerisinde yeni algılar yarattığı bir dönemde müzik/ses ve gastronomi kimlik temsili/oluşumu açısından etki alanları geniş kapsamlıdır. Aynı zamanda her ikisi de çeşitli deneyimler bütünüdür ve bu deneyimler içerisinde müzik önemli bir rol üstlenmektedir. Korsmeyer'in (1999:13) yemek-içeceğin deneyimlenmesine ilişkin olarak, deneyimlemeden tat almanın mümkün olamayacağını belirttiği gibi, müziği yalnızca nota (score)'den, analizlerden anlamak,

kültürel bağlamını açıklayabilmek mümkün olmayacağı için her iki kültürel mefhum hakkında net veriler üzerinde konuşmak için uzun süreli deneyimleme, kısacası saha çalışması gerekmektedir. Zira işitmek ve ilk tat alma sürecin basit aşamasında yer alır. Söz konusu deneyimlere farklı coğrafyalarda, farklı gelenekler, inanç sistemleri içerisinde kimi zaman ortak ve kimi zaman farklı verdikleri yanıtların bütünü bize inceleyeceğimiz çalışma sahaları sunacaktır.

Tüm makale boyunca bir çok araştırma detayını, verilerini açıklamaya çalıştığım Gastroetnomüzikoloji önermesine gereksinim duymamdaki bazı temel hususları sıralarsam (temel hususlar ileride ek gereksinimler olarak genişletilecektir);

- Kültürel bağlamın derinliklerini anlama ve analiz etmede müzik ve yemek birlikteliğinin en önemli gösterge olması,
- Bir müzik kültürü üzerinde yoğunlaşmak için aynı zamanda ilgili kültürün gastronomi kültürüyle birlikte ele alınmasının kültürel dokuyu anlamak, analiz etmek için önemli olan veriler sunması,
- Müzik ve yemek birlikteliğine dair örnekleri görmek, anlamak, yorumlamak için saha çalışması yapılmasının (netnografinin de dahil olduğu) elzem olması,
- Müzik ve yemeğin benzer kültürel kodlar barındırması,
- Müzik ve yemek beğenilerinin öznel olduğu gibi kolektif beğeni kriterlerinin etkili olması,
- İnsan hareketliliğinin (göç), müzik ve yemek kültürlerini biçimlendiren, değiştiren, yeniden oluşturan konumda olmalarından kaynaklı olarak, kültürlerin yorumlanmasının müzik ve yemek ilişkisi üzerinden derinleşerek çalışılması gerekmesini sıralayabilirim.

Ayrıca araştırma yaparken bi-musicality (çift-müziklilik) gibi “bi-gastromusicality (çift- gastromüziklilik)’in hatta “multi- gastromusicality(çoklu gastromüziklilik)’in tercih edilmesi önerimdir. Müzikoloji varken Etnomüzikoloji nasıl bir ihtiyaç ve gereklilikten doğduysa, gastromüzikoloji olmasına karşın gastroetnomüzikoloji de benzer ihtiyaç ve gereksinimlerden dolayı etnomüzikolojinin alt çalışma alanlarından biri olarak önerimdir.

### Kaynakça

- Akarçay, Erhan. (2016). *Beslencenin Sosyolojisi, Orta Sınıfların Yeme İçme ve Eğlence Örüntüleri*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Akçura, Gökhan. (2022). “Meyhane Sazı: İncesaz, ince keyiftir”, *Meyhane İhtisas Kitabı: A’dan Z’ye Meyhana Nedir, Nasıl Çalışır?*, s. 529-537, Anason İşleri Kitapları, İstanbul.
- Aksoy, Mustafa, vd. (2016).” *Mevlevilikte Mutfak Kültürü ve Ateşbaz-ı Veli Makamı*”. *Jornal Tourism and Gastronomy Studies*.
- Appadurai, Arjun. (1986). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. New York: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. (1988). “How to Make a National Cuisine. Cookbooks in Contemporary India.” *Comparative Studies in Society and History* 30 (1): 3–24.
- \_\_\_\_\_. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Adıgüzel, Adnan & Esra Sinjar. (2016). “Geçmişten Günümüze Müzikşinâs Ziryab’ın Endülüs Kültür Hayatına ve Avrupa’ya Etkileri”, *Yakın Doğu Üniversitesi İslam Tetkikleri Merkezİ Dergisi, C.2, S. 1, s.71-96*.
- Bekleyiciler, Nezahat. (2015). “Ateşbaz-ı Veli”. *Tablet Kitabevi, Konya*.
- Bilgin, Arif. (2008). “Klasik Dönem Osmanlı Saray Mutfağı”, *Türk Mutfağı. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara*.
- Biswas, Dipayan & v.d. (2018). “Sounds like a healthy retail atmospheric strategy: Effects of ambient music and background noise on food sales”, *Journal of the Academy of Marketing Science*. Erişim Linki: <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s11747-018-0583-8.pdf> Erişim Tarihi: 4 Aralık 2021 <https://doi.org/10.1007/s11747-018-0583-8>
- Borideu, Pierre. (2021). *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. Nika Yayınevi.
- Boreth, Craig. (2006). *Hemingway’le Yemek Bir Şenliktir*. Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- Brillat-Savarin, Jean Anthelme. (2015). *Lezzetin Fizyolojisi ya da Yüce Mutfak üzerine Düşünceler*. Oğlak Yayınları, İstanbul.
- Chambers, Iain. (2008). *Mediterranean Crossings*. Durham, NC: Duke University Press.
- Civitello, Linda. (2019). *Mutfak & Kültür: İnsanın Beslenme Tarihi*. Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Counihan, Carole M. (2003). “Gender and Food”, *Encyclopedia of Food and Culture, V.2, Thomas Learning and the Gel Group*.
- Çolak, Kübra. (2022). *Platonda Khora Kavramı ve Mevlevilikte Hora*. <http://blog.ilem.org.tr/platonda-khora-kavrami-ve-mevlevilikte-hora-gecirmek/>



- Dirks, Robert & Hunter, Gina. (2012) "A Short Essay About the Anthropology of Food For Students in Other Food-Related Disciplines". *Anthropology of Food*. Erişim Linki: <https://www.researchgate.net/publication/291357318>. Erişim Tarihi: 15 Ocak 2021.
- Eren Yurtseven, Ömer. (2019). *Anadolu Alevilerinin Yemek (Lokma), Müzik Kültürü İlişkisi* (yayınlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Goody, Jack. (2013) *Yemek, Mutfak, Sınıf: Karşılaştırmalı Sosyoloji Çalışması*. Pinhan Yayınları, İstanbul.
- Faroqhi, Suraiya. (2016). "Giriş", *Soframız Nur Hanemiz Mamur: Osmanlı Maddi Kültüründe Yemek ve Barınak içinde*. Alfa Yayınları, İstanbul.
- Frühaufl, Tina. (2013). *Food and Music. Music in American Life: An Encyclopedia of the Songs, Styles, Stars, and Stories That Shaped Our Culture* (ed. Edmondsoni J.). Santa Barbara, CA: Greenwood Erişim Linki: <http://ebooks.abc-clio.com/print.aspx?isbn=9780313393488&cid=A3356C-7246>, Erişim Tarihi: 13 Ekim 2020.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. (1963). *Mevlevi Âdâb ve Erkanı. İnkılap Kitabevi, İstanbul*.
- Gürsoy, Deniz. (2012). *Baharat ve Güç, Şirvani Muhammed bin Mahmud (2005) 15. Yüzyıl Osmanlı Mutfağı*, İstanbul: Gök kubbe Yayınları.
- İyiyol, F. (2014). "Mevlevi Gülbankları ve Mevlevi Gülbanklarının İşlevsel Açıdan Tahlili". *Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkish*, V.9.
- Jahnsen, David. (2020). *The Big Speakeasy: Jazz And Prohibition*. <https://indianapublicmedia.org/nightlights/big-speakeasy-jazz-prohibition.php>. Erişim Tarihi: 25 Nisan 2022.
- Mary Işın, Priscilla. (2020). *Bereketli İmparatorluk: Osmanlı Mutfağı Tarihi*. Vakıfbank Kültür Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_. (2020). *Avcılıktan Gurmeliğe Yemeğin Kültürel Tarihi*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Montanari, Massimo. (2018). *Kıtlık ve Bolluk: Avrupa'da Yemeğin Tarihi*, Ankara: Nika Yayınevi.
- \_\_\_\_\_. (2019). *Çileklerin İsyanı: Ortaçağ ve Rönesans'tan Sofra Anlatıları*. İstanbul: Can Yayınları.
- Kanık, İlkey. (2016). *Gastrogösteri*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Katz, Esther. (2010). "Mikstek Bölgesinde (Oaxaca, Meksika) Göç, Sosyal Dönüşümler ve Mutfaktaki Değişimler", *Yemek ve Kültür*, S.2, İstanbul: Çiya Yayınları.
- Korsmeyer, Carolyn. (1999). *Making Sense of Taste: Food and Philosophy*. Cornell University Press, New York.

- Kul, Neslihan. (2019). *Mutfak, Kimlik, Diplomasi: Türkiye’de Gastro Diplomasi*. Tün Eğitim Yayınları, Ankara.
- Kutlay, Evren Bilge. (2007). *Müziğin Bir Pazarlama Elementi Olarak Tüketici Üzerinde Duygusal, Algısal ve Davranışsal Etkileri*. (Yayınlanmamış doktora tezi), İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı.
- Morilla Critz, José, Alan L. Olmstead, and Paul W. Rhode. (1999). “‘Horn of Plenty’: The Globalization of Mediterranean Horticulture and the Economic Development of Southern Europe, 1880–1930.” *Journal of Economic History* 59 (2): 316–352.
- Oğuz, Burhan. (1978). *Türkiye Halkının Kültür Kökenleri-I: Giriş Beslenme Teknikleri*, İstanbul Matbaası
- Onaran, Burak. (2019). *Mutfaktaki Tarih: Yemeğin Politik Serüveni İletişim Yayınları*, İstanbul.
- Özdemir, Mehmet. (2013a). *Endülüs Müslümanları Siyasi Tarih, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları*, Ankara.
- \_\_\_\_\_. (2013b). *Endülüs Müslümanları Kültür ve Medeniyet, Diyanet Vakfı Yayınları*, Ankara.
- Patel, Aniruddh. (2008). *Music, Language, and the Brain*. Oxford University Press, Oxford.
- Polat, Tayfun. (2015). *Reggae Bir Özgürlük Biçimi Mi?* <http://www.sanata-tak.com/view/reggae-bir-ozgurluk-bicimi-mi>
- Polzonetti, Pierpaolo. (1999). “Feasting and Fasting in Verdi’s Operas,” *Studi Verdiani* 14, s. 69-106
- \_\_\_\_\_. (2015). “Eating and Drinking in Opera: Traviata and the Callas Diet”, *Oxford Handbooks Online*. Erişim Tarihi: 1 Aralık 2020 <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935321.001.0001/oxfordhb-9780199935321-e-119>
- Proust, Marcel. (2014). *Combray-Kayıp Zamanın İzinde / Swann’ların Tarafı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Rigotti, Francesca. (2011). *Mutfaktaki Felsefe: Mutfaktaki Usun Kısa Eleştirisi*. Çiya Yayınları, İstanbul.
- Schwartz, Aaron. (2014). “Rama, Raga and Rava: A study on the implicit cultural connections and complementary nature of music and culinary arts in India,” *e-Research: A Journal of Undergraduate Work*, Vol. 3: No. 2, Erişim adresi: <http://digitalcommons.chapman.edu/e-Research/vol3/iss2/5> Erişim tarihi: 15 Şubat 2021.
- Shannon, Jonathan H. (2015). “Musical and Culinary Itineraries around the Mediterranean: Taking Cultures Offshore” *Oxford Handbooks Online*, Erişim Linki: <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935321.001.0001/oxfordhb-9780199935321-e-41> Erişim Tarihi: 5 Nisan 2022

- Soysal, Sahrap. (2007). *Dervişlerin Sofraları*. Doğan Kitap, İstanbul.
- Standage, Tom. (2020). *İnsanlığın Yeme Tarihi*. Maya Kitap, İstanbul.
- Stobart, Henry. (1994). "Flourishing Horns and Enchanted Tubers: Music and Potatoes in Highland Bolivia", *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 3. British Forum for Ethnomusicology Yayınları.
- Stokes, Martin. (1993). "Hazelnuts and Lutes, Perceptions of Change in a Black Sea Valley", *Culture and Economy* (ed. Paul Stirling) içinde. Eot-hen Press, Florida.
- \_\_\_\_\_. (1994). *Introduction to Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place* (Giriş: Etnisite, Kimlik ve Müzik: Mekanın Müziksel İnşası). Oxford, Berg.
- Strauss, Claude-Levi. (2014). *Hepimiz Yamyamız*. Metis Yayıncılık, İstanbul.
- \_\_\_\_\_. (). *Raw and Cooked*.
- Ünsal, Artun. (2020). *İktidarların Sofrası: Yemek, Siyaset ve Simgesellik*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Xu, W. (2008). *Eating Identities: Reading Food in Asian American Literature*. University of Hawaii Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt6wqwpv> . Erişim 27 Haziran 2022
- Werner, Barbara. (2015). *Musical Pairing: The Art of Harmonizing Music and Beverages With Your Meals*. Butler Books.
- Williams, Sean. (2016). *The Ethnomusicologists' Cookbook, Volume II: Complete Meals from around the World*. New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_. (2006). *The Ethnomusicologists' Cookbook, Volume I: Complete Meals from around the World*. New York: Routledge.
- Vitoux, Jean. (2019). *Gastronomi*. Dost Kitabevi, İstanbul.
- Yılmaz Önder, Sevim. (2009). "Tevarih-i Al-i Selçuk'ta yeme-İçme Kültürü", *Yemek ve Kültür Dergisi*, S.16. Çiya Yayınları, İstanbul.



# Etnomüzikoloji ve Müzik Eğitimi: Diyaloğu Geliştirmek\*

Susan HARROP-ALLIN\*\*  
Çevirmen: Çağlayan DİNÇER\*\*\*

## İNCELENEN MAKALELER ETNOMÜZİKOLOJİ ve MÜZİK EĞİTİMİ: DİYALOĞU GELİŞTİRMEK\*\*\*\*

COWEN, DIANA, SUSAN HARROP-ALLIN, CATHERINE KRUGER, NADIA O'BRIEN, AND DIANE WELVERING. Arts and Culture for All: Grade Four Learner's Book. Manzini: Macmillan, 2003. ISBN 0797822429. 92pp., many mus exs & illustrations.

COWEN, DIANA, SUSAN HARROP-ALLIN, CATHERINE KRUGER, NADIA O'BRIEN, AND DIANE WELVERING. Arts and Culture for All: Grade Five Learner's Book. Manzini: Macmillan, 2004. ISBN 0797822445. 102pp., many mus exs & illustrations.

\* Makale(çeviri) Geliş Tarihi: 27 Mart 2022 Makale(çeviri) Kabul Tarihi: 25 Nisan 2021  
Makalenin orijinali SAMUS: South African Journal of Musicology dergisinde 1 Ocak 2005 tarihinde ayımlanmıştır. Dergi Erişim Linki: <https://journals.co.za/doi/10.10520/EJC97747> Researchgate veritabanındaki Erişim Linki: [https://www.researchgate.net/publication/301551491\\_Ethnomusicology\\_and\\_Music\\_Education\\_Developing\\_The\\_Dialogue](https://www.researchgate.net/publication/301551491_Ethnomusicology_and_Music_Education_Developing_The_Dialogue)

\*\* Dr. Susan Harrop-Allin, University of Witwatersrand, Music Department Wits School of Arts, Senior Lecturer

Susan.Harrop-Allin@wits.ac.za, +27 (0)11 717 4608,

\*\*\* Çağlayan Dinçer, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Etnomüzikoloji ve Folklor Yüksek Lisans Öğrencisi çağlayandincer1@gmail.com, 05346374687

\*\*\*\* Bu incelemeyi yazmadaki yardımları için Lara Allen, Susan van Zyl ve Christine Lucia'ya teşekkür ederim. Ayrıca, Wits Üniversitesi Beşeri ve Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde bulunan Öğrenci Yayın Projesi'nden bu makalenin yazılmasına desteğimi kabul ediyorum.

COWEN, DIANA, SANDRA FIVAZ, MARY HARROP-ALLIN, CATHERINE KRUGER, AND DIANE WELVERING. Arts and Culture for All: Grade Six Learner's Book. Manzini: Macmillan, 2004. ISBN 0797822461.124pp., many mus exs & illustrations.

HERBST, ANRI, MEKI NZEWI, AND KOFI AGAWU, eds. Musical Arts in Africa: Theory, Practice and Education. Pretoria: University of South Africa Press, 2003. ISBN 868882799, 317pp., a few mus exs & illustrations. Accompanying CD and Video (PASMAE: Musical Arts in Africa: Glimpses, CDPASMAE001 and VPASMAE001 EF7/2002/0073.

LEVINE, LAURIE. The Drumcafé's Traditional Music of South Africa. Johannesburg: Jacana, 2005. ISBN 1770090460. 286 pp., many mus exs & illustrations. CD by The Drumcafé, compiled by Laurie Levine and Anthony Caplan, DCCD01.

LUCIA, CHRISTINE, ed. 2005. The World of South African Music: A Reader. Newcastle: Cambridge Scholars Press. ISBN 1904303366. xlvii + 368pp, 63 mus exs, 58 illustrations.

SMUTS, HELENE, DESIGNED BY PAUL EMMA-NUEL, ED. SANDY SCHOOLMAN. 2001. Africa meets Africa: the Power to Speak: An Educational Resource for Teachers of Arts and Culture. Johannesburg: Helen Smuts Arts Education Consultants. ISBN 0620274328. 56pp., many mus exs & illustrations.

## Giriş

Güney Afrika müzik araştırmacıları olarak kimin için yazıyoruz? Bilimsel kuruluşlarda çalışırken topluma katkıda bulunma gibi bir zorunluluğumuz varsa hedef kitlemizi etnomüzikolojik araştırma konusunda bilimsel anlayışı da koruyarak nasıl genişletebiliriz?

Güney Afrika'daki Sanat ve Kültür eğitimi ile müzik araştırmaları arasındaki keşişme bu soruları cevaplama konusunda bize belirli fırsatlar sunuyor. 1994'teki demokratik başarıdan sonraki eğitsel dönüşümün açıklanması konusunda müzik araştırmaları (karşılıklı olarak) büyük bir potansiyel taşıyor. Fakat yıllardır müziğin gelişimi, eğitimi hakkındaki ve bilimsel alanlardaki (özellikle Gauteng'de) çalışma deneyimlerinden yola çıkarak bu alanlar arasındaki -az etkili- iletişimi veya aralarındaki kritik sınırın ortaya nasıl çıktığını görüyorum- her iki taraf için de bir kayıp. Asıl konumun alanların birbirleriyle nasıl ilişki kurmaya başlayabilecekleri olduğu bu çalışmada müzik eğitimcilerinin ulaşılacağı materyallerin azlığını işaret eden son zamanlardaki yedi kaynağı inceleyeceğim.\*

Bu inceleme makalesi müzik eğitimi ve müzik araştırmaları alanlarının daha üretken bir şekilde örtüşebileceği, özellikle de önemli ölçüde iletişimi teşvik eden çeşitli yolları öneriyor. Müzik araştırmalarının (özellikle Etnomüzikoloji – her ne kadar Güney Afrika'daki etno ve müzikoloji arasındaki ayrımın eskiden olduğu kadar büyük olmadığını kabul etsem de) eğitim materyalleriyle iç içe geçebileceği boyutu; son zamanlardaki bazı Etnomüzikoloji yayınlarının incelemesi, kültür-sanat eğitimi materyallerinin eleştirisi, görsel sanatlar eğitim kaynaklarının potansiyel model olarak kullanımı ve materyallerin Güney Afrika okullarındaki müfredatta şu anda uygulanabilecek en anlamlı şekilde önerilmesiyle araştırıyorum. Burada incelediğim kaynaklar çok farklı türlerde – 4-5 ve 6. Sınıfların Sanat ve Kültür ders eğitim materyali (Cowen vd), görsel sanatlar eğitim kaynağı (Smuts) ve Güney Afrika okullarındaki yeni müfredatı potansiyel olarak desteklemeye yaranan üç metin (Herbst vd\*\*, Levine, ve Lucia). Burada müfredatı, tartışmanın amaçları doğrultusunda öğretmenlerin zaten ilgilenmesi gereken bir şey olarak görüyorum. Etnomüzikolojik metin olarak uzun uzadıya inceleneni (Levine 2005), neticede daha geniş teorik ve metodolojik bir nokta yakalayabilme amacıyla tüm metinleri eleştirmek için bir sıçrama tahtası olarak kullanacağım.

\* Bazı açılardan, 1980'lerde Güney Afrika'da etnomüzikoloji ve müzik eğitimi arasındaki diyalog etrafında yaygın olan ve geniş ölçüde çokkültürlülük söylemi içinde yer alan bir tartışmayı sürdürüyorum (örneğin bkz. Oerhle 1987 ve Lucia 1988).

\*\* *Musical Arts in Africa* (Herbst et al, 2003) SAMUS'ta daha önce gözden geçirilmiştir (Lucia 2002, 70-72), ancak burada karşılaştırmalı bir bağlamda tekrar dahil edilmiştir.

### Güney Afrika'nın Geleneksel Müziği – Laurie Levine

*Güney Afrika'nın Geleneksel Müziği*, popüler ile eğitsel Etnomüzikoloji'nin kesişiminde yapılmış bir çalışma. Kitap, geleneksel Güneyli Afrika müziğini tanımlayıcı, genel bir okuyucu kitlesini hedefleyen etnomüzikolojik araştırma olarak; 44 kısa müzik örneğiyle dikkat çeken bir CD'nin de bulunduğu, gezi rehberi tarzında kuşe kağıtlı “kafe masası kitaplarını” andıran bir kitap olarak hazırlanmış ve pazarlamıştır. Geniş bir yelpazedeki yerli dillerin ve grupların müzik ve dans pratiklerini içerir. Her kısım tarihi “kabile kültürleriyle” müzikal formlarının sosyal bağlamlarını tarif eder. Kitap, müzik icrasına dair çoğunlukla tarihi ve biraz da güncel fotoğraflarla ve yerli enstrümanlara ayrılmış bir bölümle zenginleştirilmiştir.

The Drum Café'nin (insanlara Afrika'nın müzikalitesinin temellerini ritimle tanıtan bir organizasyon) katkılarıyla Jacana'dan yayınlanan kitap aynı şekilde “kültürel miras” anlayışımızı daha derin bir şekilde geliştirmeyi de hedefler. İnteraktif takım oluşturma atölyeleri gibi, The Drum Café'nin kitabı Afrika müziğini daha genele ulaştırmak için tasarlanmış olup, Kültür-Sanat çalışanları ve eğitim kuruluşları için bir bilgi kaynağı görevi de görmektedir (George KaMxadana, a.g.e). Güney Afrika'daki yerli müziği hakkındaki materyallerin eksikliğinden bahseden Levine (22), genel okuyucuya araştırmanın azlığından ziyade böylesine araştırmaların ulaşılmazlığına dair bir problemin altını da çiziyor: “Otantik müzik, dans ve sanata karşı uluslararası olarak büyüyen açlık, geleneksel güneyli Afrika müziğinin ulaşılabilir bilgisinde büyük bir boşluk olduğunu da görünür kıldı.” Bu metnin 2005'teki basımı, hatalarına rağmen, yeni Güney Afrika'nın “*Rainbowism / Gökkuşakçılığım*” göklere çıkararak materyallerle ilgili kamuoyundaki isteğe dair bir algıya işaret etmektedir. Kitap kendini “araştırma programları ve projelerle geleneksel sanat formlarının canlandırılması”nın daha geniş bir itici güç olması varsayımında konumlandırır (a.g.e). Onun da ilerisinde Andrew Tracey, yayının tavrını ve amacını şöyle belirtiyor: geleneksel müzisyenleri “kendi orijinal müziğimiz hakkındaki bilmemiz gereken tüm şeylere odaklanarak tekrar merkeze koymak” ve zengin kültürel mirasımızı koruyup, tanımak ve kurtarmak (9). Tracey metni “Güney Afrikalı müzisyenler olarak bizlere kendimize bir kaynak materyal” olarak tanıtırken bir tür kapsayıcılığı ima ediyor (a.g.e). Bu yaklaşım güçlü bir şekilde, 1994 sonrası Güney Afrika'nın müzikal mirasını iyileştirmeye doğru politik destekli bir dayatma olarak tınıyor.

*Güney Afrika'nın Geleneksel Müziği*'nin 2005 yılındaki ortaya çıkışı Güney Afrika müzik araştırmasının kültürel gelişmeyle, özellikle de daha öncelerde dışlanmış ve hor görülmüş kültürel mirasların geri kazanılmasındaki zorunlulukla daha etkili bir şekilde ilgili olması gerektiğini de akla getiriyor. Kitap, Güney Afrika'nın müzikal geçişini ve müzik kültürlerindeki çeşitli-

liği anlama hareketinin bir parçasını oluşturur, böylece Sanat ve Kültür müfredatının dengesizlikleri düzeltme ve ‘kültürel hoşgörüsüzlük mirasıyla başa çıkma’ amacını yansıtıyor (RNCS 2002,14). The Drum Café, geniş kapsamlı eğitim pazarındaki boşluğu özellikle müfredatın öğrencilerin ‘çeşitli Afrika ve diğer klasik Sanat ve Kültür uygulamalarına aşına olmalarını, öğrencileri mevcut geleneklere ve geleneklere maruz bırakmalarını’ gerektirdiği göz önüne alındığında Sanat ve Kültür kaynağı olarak kullanılması muhtemel profesyonel bir ürün üreterek tamamladı (a.g.e 13).

Birçok eğitimci ve sanatçı bu yayını okuması kolay ve içeriği bilgilendirici olması sebebiyle faydalı bulabilir. CD’nin müzikal içeriği, müzik yapma prensiplerinin ve sosyal bağlamlarının açıklamalarıyla Afrika müzik pratiklerinin detaylı tarifi ve görüntüler kadar sınıf içinde kullanışlıdır. Kitap, genel olarak Sanat ve Kültür eğitiminin kaynaklarının azlığı (veya uygun kaynakların ulaşılamazlığı) göz önüne alındığında özellikle materyalleri fiziki olarak “elinde tutmak” isteyen deneyimsiz öğretmenler için oldukça faydalıdır.

Eğitim materyali olarak bir değere sahip olsa da bu yayın belirli yönlerden problemlidir. Aşağıdaki analizde birbiriyle ilişkili problemleri: metnin ideolojik etkileri ile sosyo-kültürel ve tarihi yanlışlarını hem Güney Afrika’nın modern politikası hem de etno/müzikoloji eleştirisinin küresel bilimsel bağlamında açıkladım. Daha sonra metni reddetmek için değil ama gündeme getirdiği meseleler etnomüzikolojinin çağdaş Güney Afrika’daki yerini sorguladığı için eğitsel olarak faydalı olduğuna dair iddiaya dayanarak eğitim malzemesi olarak da eleştirdim.

Her ne kadar “*Güney Afrika’nın Geleneksel Müziği*” geniş kapsamlı, politik açıdan liberal ve *ubuntu* felsefesini merkezine almış şekilde gösterilse de bazı grupları atlamakla kalmıyor ayrıca Afrikalı insanları nispeten dışlayıcı bir şekilde sunuyor. Giriş bölümünde Levine, *ubuntu*’yu “Afrikalı karakterinin özü” (19) olarak tanımlıyor. Bu tanımlamaya dahil olanların kim olduğu çok açık değildir ve her ne kadar metin “uzlaşma” retoriğinde gözüксе de kabile, ırk ve dil sınıflamalarının ayrıştırıcı fonksiyonu sebebiyle tehlikelidir: örneğin “Güney Afrika’nın kabile dağılım haritası” (8), “apartheid” dönemi tarih kitaplarının haritalarını hatırlatacak kadar rahatsızlık vericidir. Levine, “Güney Afrika’nın etnik gruplarının katı sınıflara bölünmesi, Güney Afrika’nın çoklu kültürünün basitleştirilmesi ve sömürge metodu olarak kabul edilebilir” (12) düşüncesini tanıırken, kitabı yapılandırmanın bir yolu olarak kabilesel sınıflandırma hatasına tekrar düşüyor ve hem yazım hem de görseller onu bu sınıflandırma problemini kabul ettiğini reddeden eğilimindeki bir çeşit “ötekileştirmeye” götürüyor.

Bazı sınıflandırmalar kısmen ortaya çıkıyor çünkü kitap birincil araştırmadan ziyade açıklanamamış bir yaklaşımla ikincil kaynaklardan oluşturulmuş. “*Güney Afrika’nın Geleneksel Müziği*”, eski etnomüzikolojik kaynak-



ları (örneğin Bleek and Lloyd (1911); Kirby (1934;1936); Tracey (1948; 1950; 1951; 1957)) daha yenileriyle birleştiriyor. Çünkü öncelikle tarihsel materyalden yararlanırken, metin teorik ve metodolojik olarak Percival Lirby ve Hugh Tracey'nin Günel Afrikalı yerli insanların enstrüman ve müziklerinin ilk defa kaydettiği, topladığı ve belgelendiği 1930 ve 1950'li yıllara geri döner. Bu nedenle kitap, ilk araştırmacılar tarafından konumlandırıldıkları şekliyle (o zamandan beri oldukça gözden düşmüş olan bir konumlandırma) farklı "kabilelerin" beraberinde gelen temsiliyle birlikte kurtarma etnografisi olarak bilinen şeyin yeniden hayal edilmiş bir versiyonu haline gelir. Erken dönem etnografisi gibi, kitap her kabilenin müzik kültürünün sözde temel özelliklerini vurgular: Örneğin, "Xhosa (Afrika resmi dillerinden) aşırı boyutta şenlikliydi" (91).

"*Güney Afrika'nın Geleneksel Müziği*", ne dayandığı materyaldeki temsil sorunsalını sorguluyor, ne de son 50 yılda etnomüzikolojideki azımsanmayacak derecedeki değişiklikleri hesaba katıyor. Tracey'in projesinin, antropolojideki "kritik dönüş"ten etkilenen metodolojilerle teorik olarak donanmış olan etnomüzikolojinin bugünkü anlayışından ne kadar farklı olduğunu incelemiyor. Bu sebeple çağdaş bir yayın için erken dönem Etnomüzikoloji araştırmalarını kullanmak siyasi bir sorunsalın altını çiziyor: beyaz araştırmacıların 2005'te siyahi konular hakkında 1950'lerde yaptıkları gibi yazmalarının uygunluğu. Şimdi, o zamanki gibi, bu konuların sesleri metinde sessizce duruyor.

"*Güney Afrika'nın Geleneksel Müziği*" kitabının içindeki görseller farkında olmadan ırksal klişeleri pekiştiriyor çünkü insanlar belirli zamanlarda ve yerlerde köylü ve ilkel olarak konumlandırılmış. Görsellerin birçoğu 1930'ların etnomüzikolojik araştırmalarından anımsanabilir fakat tarihsel materyal olarak belirtilmemiştir. Her fotoğrafın altındaki açıklamalar icracıları anonim, bağlamlarından ve tarihinden arındırılmış şekilde konumlandırmaya meyillidir. Örneğin; "*ingqongqo* davulu tutan bir grup kadın" (84) veya "*tshihoho* çalan adam" (202). Müzikal pratikleri gibi, kitap insanları etnografik bir müzede cam panel arkasında sonsuza kadar korunan ve değişmeyen izole edilmiş objeler gibi konumlandırıyor. Benzer şekilde CD'deki müzik örnekleri; çünkü bunlar çok kısa, bir boşlukta asılı kalmış, geçici "öz"ler gibi görünüyorlar. İlkel veya kırsal olanı ayırma veya egzotikleştirme eğiliminin yanı sıra buradaki problem sadece bu görsellerin sömürge anlayışını pekiştirmesi değil ayrıca çağdaş önyargıları da pekiştirmesi: özellikle şehirli gençler için (sınıfın içindeki genç kesim dahil) geçerli olan kırsalda yaşayan bugünün "öteki"leri olan insanlarla ilgili klişeler. Özellikle yabancı düşmanlığı olarak oldukça rahatsızlık verici olan bu anlayışlar daha yaygın hale gelirken, şehirli/kırsal ayrımını da derinleştiriyor. Böyle temsillerin tehlikeleri Gayatri Spivak, Homi Bhabha ve Edward Said gibi post-kolonyal kuramcılar tarafından

oldukça eleştirilmiştir.\*

Kitabın doğasında, var olan ideolojik problemlerle bağlantılı olarak sosyo-kültürel yanlışlığı bulunmaktadır. Çağdaş etnomüzikoloji ve ilgili disiplinlerde tartışılan ‘geleneksel’ ve ‘yerli’ gibi terimler sorunsuzdur. Her ne kadar Levine bu meseleleri kabul etse de orijinal terminolojiye bağlı kalır (11-12). ‘Geleneksel’ kavramı, kırsal siyahi Güney Afrika’da yaşanan ‘sömürge öncesi bir an’ anlamına gelme eğilimindedir... Grant Olwage’ın dediği gibi (2002,32), Batılıların yanı sıra “derin” kırsal uygulamalardan etkilenmeyen bir Afrika müziği. Bu uygulamaların belirlenmesinde ve ayrıcalıklı kılınmasında kitap Etnomüzikolojinin erken dönem “ırksal, etnik-kültürel “saf” müzik” argümanlarını hatırlatıcı niteliktedir (ki bu konuda Hugh Tracey’nin yazıları iyi bilinmektedir) (Ibid 35). “Saf” ya da “otantik” müzik kavramları, ayrık kültürler kavramını ve Güney Afrika toplumunda artık yankı bulmayan kabile özgünlüğünü içerir.

Görsellerle birlikte “geleneksel olarak düz arazilerde canlı müzik yapan Güney Afrikalıların çoğunluğu” gibi yorumlar müzik yapan kişilerin fakir köylüler olduğunu ima ediyor: paspal kıyafetli, sadece “yerel” enstrümanlar çalan – toplumsal ya da müzikal bağlamda hiçbir etki altında kalmamış insanlardır. (Andrew Tracey, quoted in Levine 2005, 25). “Güney Afrika’nın Geleneksel Müziği” sadece köylü insanların “gelenek” ve kültürü yarattığını ve sahip olacağını dair etki yaratıyor; kentsel kültürel pratikler ise büyük ölçüde metinde bulunmamaktadır. Kitap, birçok kentsel ve *cross-over*\*\* müziği atlayarak, Güney Afrika kültürlerinin canlılığını fark etmekte başarısız oluyor ve bu nedenle Güney Afrika’nın 21. yüzyıldaki kültürel melezliği ve müzikal çapraz döllenmesi gibi sosyokültürel gerçekliğini doğru bir şekilde yansıtmıyor.\*\*\*

Kültürü dinamik bir fenomen olarak kabul etmek, yine de mevcut Sanat ve Kültür eğitim politikasının temelini oluşturan önemli bir kavramdır.\*\*\*\* Her ne kadar “Güney Afrika’nın Geleneksel Müziği” kesin olarak Sanat ve Kültür kitabı olarak tasarlanmamış olsa da savunucuları eğitim için değerli olduğunu söylüyor: bu nedenle daha geniş bir eğitsel düşüncede herhangi biri böyle bir metnin çağdaş eğitim paradigmasıyla açıklayacağını ümit edebilirdi. Ancak bu yayın sınıfta kullanılıyorsa, çocuk ya da eğitimci boş yere

\* Bkz. Spivak’ın “The Post-Colonial Critic”(2001) ve “Can the Subaltern Speak?” (1988); Bhabha’nın “Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse” (1994[1987]); Said’in ‘Cultur and Imperialism’(2001); Alistair Williams’in *Constructing Musicology*’deki (2001) ‘Orientalism’ bölümü; ve bell books (1990; 2001) ve Henry Louis Gates, Jr.’ın (1988) çalışmaları.

\*\* Ç.N. Sanatçının müzikal tarzını değiştirmesiyle farklı dinleyici kitlesine ulaşma durumudur.

\*\*\* Levine, AmaXhosa, AmaZulu ve Basotho ‘ortaya çıkan müziği’ (100-101; 60-65; 133-137) içerir, ancak bunlar yerellik açısından bağlamsallaştırılmamış veya tarihsel olarak çerçevelenmemiştir.

\*\*\*\* Sanat ve Kültür öğrenme alanına girişte müfredat, ‘kültürlerin statik olmadığı- tarihleri ve bağlamları olduğunu ve özellikle diğer kültürlerle temas halinde olduklarında değiştiğini’ belirtir (RNCS 2002, 12).

nerede oturduğunu araştırabilir; kentsel ve günümüzün kırsal kesiminde öğrenciler kendilerini tanıyamazlardı. Kasaba çocukları için özellikle imgeler ve betimlemeler geçmişin ya da ‘öteki’nin müziğini ve kültürünü temsil eder ve çoğunlukla bu anlatılar kentli siyah çocuklara yabancıdır. Bu yayın çağdaş kasabalının karışık dil, etnik grup, müzik ve tarzlarına karşılık farklı müzik kültürlerini tanıtır. Çok az sayıda kasaba çocuğu “saf” bir kültürel dil konuşur; bunun yerine, birçok kasaba müzisyeninin yarattığı müzikal hibritler gibi hibrit modlar icat ederek sürekli olarak kod değiştirirler. Buradaki nokta eğitsel kaynakların *sadece* öğrencilerin yaşamlarını yansıtmaması değildir fakat materyaller bilinenden bilinmeyene doğru öğrenme yolunu kolaylaştırır ve basmakalıp sözlerden kaçınmak için bağlantılar oluşturur. Sonuç olarak, bunun gibi potansiyel eğitim kaynakları, ‘bir dizi kültürel bağlamda kültürel ve estetik açıdan duyarlı’ olmak (RNCS 2002, 10)\* için dikkatli bir arabuluculuğa ihtiyaç duyar ve bu yayındaki görüntüler veya müzikler, gerçek değerleriyle kabul edilmek yerine sorgulanır ve öğrenenler ‘insanların duydukları, gördükleri ve okudukları her şeyde nasıl temsil edildiğine veya hangi insanların hiç sunulmadığına karşı duyarlı hale gelebilir ve sürekli olarak eleştirebilir’ (Cazden 2000, 263). Bu yüzden ben de müzik araştırması perspektifinden, eleştirel etnomüzikoloji tarafından daha fazla donanmış olsaydı, “Güney Afrika’nın Geleneksel Müziği”nin ortaya çıkardığı sorun türlerinin önüne geçilip geçilemeyeceğini sorguluyorum.

Bu soruyla ilgilenmeye devam ederek, etno/müzikolojinin eğitim materyalleri üzerindeki potansiyel etkisi açısından diğer dört metni eleştiriyorum. Her biri eğitici olduğu konusunda farklı iddialarda bulunur; ayrıca farklı hedef seviyeleri doğrudan karşılaştırmayı zorlaştırır. Bununla birlikte, yaygın olarak öğretim kaynakları olarak tanıtılırlar ve etnomüzikolojinin Sanat ve Kültür eğitimi ile ne ölçüde diyalog kurduğunu keşfetmeye devam etme fırsatları sunabilirler. Her bir metinle ilgili analizim, Gözden Geçirilmiş Ulusal Müfredat Bildirimi (RNCS) ile açıkça ifade edilmektedir.\*\*

### **Afrika’da Müzikal Sanatlar: Teori, Pratik ve Eğitim – Anri Herbst, Meki Nzewi ve Kofi Agawu**

“*Afrika’da Müzikal Sanatlar*”, müzikoloji, Etnomüzikoloji, icra, besteleme, araştırma ve eğitimin çoklu disiplinli oluşundan yararlanan, otuz bir Afrikalı bilim adamının katkısıyla hazırlanan ve işbirlikçi etkisi olan öncü bir çalışmadır. İki CD ve bir videonun eşlik ettiği (her ne kadar bunlar kitapla bu

\* Bu, RNCS’nin kritik sonuçlarından biridir. Gözden Geçirilmiş Ulusal Müfredat Bildirimi (Eğitim Bakanlığı, 2002), Genel Eğitim ve Öğretim Grubu (Sınıflar R-9) için öğrenme çıktılarını Anayasadan ilham alan ve demokratik bir süreçte geliştirilen kritik ve gelişimsel çıktılar üzerine inşa eder (RNCS 2002, 9).

\*\* 2005 Müfredatı gibi, RNCS de Güney Afrika Anayasası’nın önsözünde yer alan ilkelere dayanmaktadır ve Sonuçlara Dayalı Eğitim (OBE) üzerine kurulmuştur.

şekilde çalışmasa da) çalışma, “öğrenciler ve eğitimciler için değerli bir kaynak olarak hizmet etme” (arka kapak) niyetiyle hazırlanmıştır. “*Afrika’da Müzikal Sanatlar*” bu sebeple Afrikalı müzik sanatı ve eğitimi arasındaki yakın ilişkiyi, Sanat ve Kültür müfredatına Afrikalı yerli kültür bilgisinin merkeze konulmasını savunarak destekler. “Klasik” bir (etno)müzikoloji çalışması olarak bu disiplinin metodolojisini ve kapsamını eğitimde uygulamayı hedeflemektedir. Bu sebeple de bu iki girişim arasında bir bağlantı kurar.

Öncelikle bir eğitim kitabı olarak yayın, bazı teorik dayanaklarıyla birlikte Afrikalı müzikal sanatların nasıl öğrenildiği, çalışıldığı ve aktarıldığının bir çerçevesini çizerek faydalı ve pratik sınıf aktiviteleriyle projelerini de içerir. Kitap, Güney Afrika müzik eğitimindeki baskın güç olan Batı müzikal kanonunun altında kaybolma riskindeki Afrikalı müzik pratiklerinin tanınması konusunda eksik kalan noktalara bir çözüm niteliğindedir. “*Afrika’da Müzikal Sanatlar*” kitabı modern Afrika’da bilgi aktarımına dair Afrikalı bakış açılarını doğrularak (arka kapak), Sanat ve Kültür müfredatının geçmişteki dengesizlikleri çözme amacını tamamen kullanır. Peki bunu ne kadar iyi yapıyor? “*Afrika’da Müzikal Sanatlar*” kitabı, Sanat ve Kültür müfredatının “ulusal kültürlerin farkındalığını geliştirme ve öğrencilere farklı tarzlarda deneyimler sağlama” öğrenme alanının kazanımını karşılar (RNCS 2002, 12). Afrika müziği yapma prensiplerinin doğasındaki değerleri, bilgiyi, sınıf becerilerini geliştirerek öğrenmeyi ve müzikal kazançları açıklar ve tarif eder (bölüm 2). Dahası, sosyal öğrenmenin belirli bir tarzı olarak toplulukla çalmayı destekleyerek performansı ve çalmayı öğrenmenin anahtarı olarak vurgular (5 ve 10. Bölüm)\*. Kitap, öğrencilerin edinmesi beklenen belirli bilgi, beceri, değer ve tutumlara bölünmüş müfredatı ve öğrenme çıktılarını kullanışlı bir şekilde vurgulamaktadır.\*\*

Bu yayın “iş birliği uygulamalı araştırmalar” bağlamında stratejiler de dahil olmak üzere, müzik eğitimine önemli metodolojik katkılarda bulunur. Öğrenen kişilerin sanat ve kültür evreninin merkezindeki tepkilerini ve bunların pratiksel yansımalarını vurgular.\*\*\* Meki Nzewi’nin soruları -aslında bu soruları bir etnomüzikolog da sorabilir- eğitimcilerle faydalı bir model çizmektedir. “O coğrafyanın yerlisi olan bir uzmanı, konuk sanatçı” gibi kabul ederek oluşturulabilecek ileri stratejiler hem eğitim departmanı ile hem de Okul Programlarındaki Müfredatı Geliştirme Projesi Sanatçıları ile bağlantılıdır (a.g.e, 66). “*Afrika’da Müzikal Sanatlar*” yayını ayrıca kültürel öğren-

\* Müfredattaki Üçüncü Öğrenme Çıktısı (katılım ve işbirliği), öğrencilerin ‘Sanat ve Kültür etkinliklerine bireysel ve grup katılımı yoluyla kişisel ve kişilerarası becerilerini gösterebilmelerini’ gerektirir, böylece hem kişisel hem de sosyal gelişimin önemini vurgular (RNCS 2002, 18).

\*\* Öğrenme Çıktısı (ÖÇ), Çıktılara Dayalı Eğitimde öğrenme sürecinin sonunda beklenen sonuçtur.

\*\*\* İkinci öğrenme çıktısı (Yansıtma), öğrencilerin ‘geçmiş ve şimdiki bağlamlardaki sanatsal ve kültürel süreçler, ürünler ve stiller üzerinde eleştirel ve yaratıcı bir şekilde yansıtılmalarını’ gerektirir (RNCS 2002, 18).

me alanlarının ve bağlamlarının çeşitliliğini de tanımlamaktadır. Öğrenmeyi sınıfın dışına taşıyarak toplulukları önemli öğrenme kaynakları olarak kabul eder. Burada temsil edilen düşünceler özellikle kaynak sıkıntısı çeken okullar için Sanat ve Kültür kaynaklarının azlığı ve ulaşılabilirliği problemine hitap eden yaratıcı düşünceleri ve fırsatları sunuyor.

Teorik katkı açısından, Kofi Agawu'nun giriş bölümü, müfredatın öğrencileri “toplumu eleştiren, aktif, katılım gösteren” kişiler olarak geliştirme niyetini destekleyen bir şekilde “Afrikalı” ve “müzik” terimlerini sorguluyor (RNCS 2002, 11). Agawu, yerli ve metropol kavramlarının bir araya gelmesinin ürettiği pürüzleri yumuşatmayacak, ancak ortaya çıkan gerilimleri ve çelişkileri barındıracak bir teori arayışındadır (Herbst vd 2003,10). Bu noktada “*Afrika’da Müzikal Sanatlar*” yayını, belirgin bir şekilde Levine’in kitabından ayrılıyor. Agawu, karmaşık kültürel formların tanınmasında gerilim barındıran eleştirel etnomüzikolojiden ilerlemenin, başarılı bir şekilde eğitim pratiğini de destekleyeceğini ortaya koyuyor. Böyle bir yaklaşım, çelişki ve adaletsizlikle dolu bir ülkenin karmaşık gerçekliğini çalışmak için materyale ihtiyaç duyan öğrenciler (ve öğretmenler) için önem arz eder. Öğrenciler uygun bir pedagojik yaklaşımla, müzikal uygulamaların oluşturduğu alanlarda bu gerginlikleri keşfedip açıklayabilir. Aslında, öğrenciler bunu kendi uygulamalarında zaten yaptıkları için belki de biz eğitimciler olarak bu aslı değiştirilmiş formları ve çelişkili kültürel uygulamaları daha kolay tanımalı ve kabul etmeliyiz. Net bir şekilde eğitim materyalleri, bazı karışık, hibrit formları yansıtmalı ve farklı bakış açılarını somutlaştıracak şekilde hazırlanmış olmalıdır. Ne yazık ki kitap bir bütün olarak Agawu'nun benimsediği eleştirel duruşu sahiplenmede istikrarlı değildir. Lucia'nın bir önceki incelemesinde bahsettiği gibi bazı bölümler, Agawu'nun kendisinin açılış sayfalarında uyardığı “kural koyma ve aşırı basitleştirme ikiliğinin eğitimsel söylemine” kayıyor (2002, 71). Kitap, eleştirel bir sınır vadediyor fakat sonra bundan uzaklaşıyor.

“*Afrika’daki Müzikal Sanatlar*”, *Güney Afrika’nın Geleneksel Müziği’nin* doğasında var olan yanlış temsil veya hatalı görüşlerden kaçınır, ancak bir algı eleştirisi sunmaz veya insanları ve onların kültürel uygulamalarını gördüğümüz, öğrenenlerin keşfetmesi için önemli olan algısal bir merceği kabul etmez. Metin, kendi teorik duruşunun düşünümsel bilincinden yoksun olduğu için, sunulan teorik bakış açıları bu nedenle normatif olarak görünür ve özellikle Afrika müziğinin karmaşıklıklarını ele almakta başarısız olur. Örneğin, Nzewi'nin bölüm 2’deki başka türlü faydalı bir sınıf araştırma projesinde kullanmak üzere oluşturduğu koşulunda yer alan üstü kapalı yargılar, “yerli ya da varlığını sürdürebilmiş geleneksel parçalar” olarak tercih “kültür kimliği ve insan övücü inşa etme amacını” güder ve dolayısıyla “modern korolar için çağdaş kompozisyonu uygun değildir”. Bahsi geçen

olgular 1930'lardaki pürist yaklaşımı tekrarlasa da bu kategoriler uzun bir süre yarıştırdı ve herhangi bir durumda, değişen sosyo-kültürel bağlamdan sıklıkla etkilendiler. Müzik geleneğinin *kwaito* ya da hip-hop olduğu Soweto, Zola'da okuyan gençler örneğinde bu pratikler "yerli parça" olarak tanımlanmaya daha yatkındır. Nzewi, "Çağdaş bir parça tercih ediliyorsa, nedenlerini belirtin" der (Aynı eser) ancak yine de ima edilen şu ki, bir "geleneksel parça" (Nzewi'nin tanımına göre) konuyla alakalı veya kendi kendini geçerli kılarken, Batılı, popüler veya melez türler konuyla alakasız olur ve kendini geçerli kılamazlar. Buradaki anlaşmazlık "geleneksel" teriminin tanımındadır. Terim etnomüzikolojide geniş bir çerçevede tartışılmıştır: batılı olmayan (birçok Afrika müzik türleri dahil) müziğin, "yerli toplumların ve kültürlerin durağan ve nostaljik imgeleri" olduğunu gösteren geleneksel şekilde yapılandırılmıştır (W.D. Hammond-Tooke 1997, alıntılanan Olwage 2002, 31). Nzewi kendi durumunda bir doğal gelenekselliği ortaya çıkarıyor. Lucia'nın sözünü ettiği bu dogmatizm türü, "Müzikolojik yazını simgeleyen koşullara bağlı olma hissiyatını, bilginin doğasının geçici oluşu (ve) sorunların problematikleştirilmesi"ni dışarıda bırakır. (Lucia 2002, 71).

Nzewi'nin geleneksel olarak tanımladığı müziği incelemek tabii ki öğrencilerin bilgi ve deneyimlerini artırır. Lakin Müfredatın güçlü bir şekilde desteklediği pedagojik bir yaklaşım olan kendi uygulamalarını tanımak ve değerlendirmek de aynı derecede önemlidir.\* Bazı müzikleri diğerlerinin üstünde görmekten ziyade etnomüzikologların ve müzik eğitimcilerinin "geleneksel" ve "yerli" terimlerinin öğrenciler için ne anlama geldiğini keşfetme konusunda beraber çalışmaları gerektiğini ve bu tür bir keşif potansiyelini, bağlam içinde müzikal uygulamalarda derin bir öğrenme ve katılım ortaya çıkarmak için kullanması gerektiğini iddia ediyorum.

Disiplinin endişelerinden birinin melezlik olduğu göz önüne alındığında; düzenli kategorilere uymayan müzikal stillerin, formların ve pratiklerin dinamik ve değişken olduğu kentsel ve popüler müziğin Etnomüzikolojik bakış açısıyla hazırlanan bir çalışmada olmaması gariptir. Bunlar devamlı Afrika bağlamında sanat ve kültürün hayati yönleri olarak ortaya çıkar, bu sebeple popüler ve birleştirici özelliği olan müziklere bu metinde ayrıca "Afrikalı müzik sanatları" olarak yer verilmelidir.\*\* Eğitsel bir kaynak olarak *Müzik Sanatları* 'Afrika müziğini, öğretmenlerin Güney Afrika'da diğer müzik türleri kadar ciddiye almasını sağlayacak şekilde sunar' (72). Bu özellikle ko-

\* Bu yaklaşım, OBE'nin teşvik ettiği "öğrenci merkezli uygulamanın" bir parçasıdır. Bakınız RNCS 2002, 9.

\*\* Buradaki melezlik anlayışım geniştir: 'Melezlik, hiçbir saflık bölgesi içermeyen tüm insan kültürlerinin devam eden durumudur, çünkü bunlar sürekli kültürlerarasılık süreçlerinden (kültürler arasında iki yönlü ödünç alma ve ödünç verme) geçerler' (Cazden 2000, 257). Christopher Waterman'ın *Jùjú A Social History and Ethnography of an African Popular Music* (1990), melez popüler müziklerin kapsamlı bir etnografisidir.

nuyla çok ilgilidir, çünkü resmi olarak eğitimi olmayan birçok eğitimci batı notasyonunu bilmenin, müzikal anlamda yetenekli olmak anlamına geldiğini düşünür. Fakat, batı klasik müziği ve notasyonunun “hegemonyasına” karşı koyma amacıyla kitap, bilginin ve öğrenmenin (iş birliği ve arabuluculuk gibi) *sadece* Afrika müziği vasıtasıyla olabileceğini ima eder. Benzer beceriler batı, caz, pop, Hint veya diğer müzik türleriyle edinilemez mi?

Afrika müzik eğitiminin kısıtlı tanımını savunma konusunda kitap, ara bozucu olarak bile yorumlanabilir. Diğer yandan müfredatın savunduğu şeyler –farklılığa saygı ve anlayış çerçevesinde- kapsayıcılık ve bir dizi kültürel içerikle iç içe olan, kendilerini kültür elçisi olarak tanıyan ve farklı sanat formları arasında bilgi aktaran öğrencileri geliştirmeyi amaçlayan bir düzeltme eğilimidir.\* Şüphesiz Afrika tarzında müzik yapma deneyimini kolaylaştıran materyalleri geliştirmek bu işin önemli bir parçası fakat Sanat ve Kültür eğitim kaynakları öğrencilere ve öğretmenlere her bir müzik stil, tür veya tarzının bize öğreteceği bir şey olduğunu hatırlatmaya ayrıca ihtiyaç duyar. Sonuç olarak, “*Afrika’da Müzikal Sanatlar*” Sanat ve Kültür kaynağı olarak potansiyel derecede önemlidir, eleştirel etno/müzikolojinin Güney Afrika’nın eğitsel çabasına ne kadar katkı sağlayabileceği meçhuldür. O halde özel olarak sanat ve kültür müfredatı için tasarlanan kaynaklar bu bakımdan nasıl başarılı olabilir?

**Arts and Culture for All Series, intermediate phase (grades 4-6).  
Learners’ and Educators’ books, by Diana Cowen, Susan Harrop-Allin,  
Catherine Kruger et al. (2003 and 2004)**

Müzik eğitiminin etnomüzikolojiden yararlanamaması (burada incelenen ilk iki metinle bağlantılı olarak sunulan argüman açısından) birkaç fırsatın kaybıyla sonuçlanır. İlk olarak, etnomüzikoloji, müziği evrensel bir dil ve bireysel vaka çalışmalarının kendi dillerine sahip olduğu evrensel bir *uygulama* olarak kabul eden müzik kavramına -uzun süredir müzik eğitiminde var olan bir kavram- meydan okur. Bu kritik ayrım eğitimde her öğrenci topluluğunun kendi müziklerini de yaratabileceklerini, kendi yeteneklerini kullanabileceklerini ve başkalarının müzikal uygulamalarını keşfederek yeni beceriler edinebileceklerini öğrenmeleri yönünde fırsatlar sunar.

İkinci olarak, Etnomüzikoloji kendi doğasındaki disiplinler arası özelliğiyle müzik eğitimini besleyebilir: Etnomüzikolojide çalışma konusu genellikle çok biçimlidir: ses, jest, dans ve görsel bileşenler, çoğu müzik-sanat kültüründe anlam üretmek ve canlandırmak için bir araya gelir. Etnomüzikoloji,

\* *RNCS’nin tüm öğrenme alanı ifadeleri, sosyal adalet, insan hakları, sağlıklı bir çevre ve kapsayıcılık arasındaki ilişkiye dair bir farkındalık yaratmaya çalışır. Öğrenciler ayrıca bu çeşitliliğin kültürel, dini ve etnik bileşenleri de dabil olmak üzere bu ülkenin zengin çeşitliliği hakkında bilgi ve anlayış geliştirmeye teşvik edilir (RNCS 2002, 10).*

müziği bir kültür içinde ve bir anlayış, varlık ve davranış biçimi olarak anlamak ve ona yaklaşmak için eğitim araçları sunar. Etnomüzikoloji çalışması öğretmenlerin dört hattı -müzik, görsel sanatlar, dans ve drama- paralel bir şekilde öğretilmelerinin beklendiği sanat ve kültür müfredatının çok biçimli yaklaşımını öğretici bir şekilde birbirine bağlar. Bu ihtiyacı karşılamayı amaçlayan eğitim kaynakları Etnomüzikolojinin konularından ve metodlarından faydalanabilir. Dahası, çoklu modlarda temsil ve iletişimin çoklu formlarının varlığını kabul eden yeni Çoklu Okuryazarlık Pedagojisine\* bakılırsa, Etnomüzikoloji eğitimle iyi bir ara yüz oluşturur çünkü çalışma konusu *zaten* çok modludur: performans genellikle görsel, ses ve hareket modlarını içerir. Güney Afrika bağlamında çoklu okuryazar pedagojik sistem, “Güney Afrika’daki okullarda ve kalkınma ajanslarında şu anda hâkim olan önceki yekpare, özerk okuryazarlık modeline” (Newfield and Stein 2000, 293) meydan okuduğu için özellikle ilgilidir. Çoklu okuryazarlığın iletişim ve anlam yaratma modlarını meşrulaştırdığı kadar, çok modluluğa odaklanan eğitim materyalleri de üstü kapalı şekilde kapsayıcılığı cesaretlendirmektedir çünkü dünyayı anlayabilmenin çok farklı yollarını kabul ederler. Çok modluluğu ve çoklu okuryazarlık kavramını anlamak Güney Afrika’daki öğrencilerin çeşitliliği ve öğrenme bağlamları ile ifade etmenin önemli yolları olarak ortaya çıkar.\*\*

Macmillan’ın *Arts and Culture For All* serisinin (4-6 sınıflar seviyesi burada incelenmiştir; 7-9. Sınıflar daha sonra incelenecektir) güçlü yanlarından biri, aslında çok modlu ve kapsayıcı yaklaşımıdır. Özellikle yeni müfredat çerçevesinde sanat ve kültür materyali olarak hazırlanan seri, sınıf içinde kullanımını pratikleştirecek şekilde öğrenciler için kitap ve öğretmenler için kılavuzları içeriyor. Kılavuzlar, sanat üzerine resmi eğitimi olmayan öğretmenler için yazılmıştır ve müfredat öğrenme çıktıları ile değerlendirme standartları arasında nasıl denge kurulacağına dair adım adım yönergeler verir.\*\*\* “*Arts and Culture for All*” çok yazarlı metin olması özelliğiyle bu çalışmada incelenen diğer metinlerden ayrılmaktadır ve ayrıca müfredata daha ayrıcalıklı bir “içeriden” bakış açısıyla yazıldığı tartışılabilir.\*\*\*\* RNCS’nin benimsediği

\* *Multiliteracies Pedagogy*, New London Group tarafından *Harvard Educational Review* dergisinin 1996 baskısında yayınlanan ‘*A Pedagogy of Multiliteracies: Designing Social Futures*’ başlıklı makalelerinde geliştirildi ve *Multiliteracies Literacy Learning and the Design of Social Futures*’ta daha da geliştirildi (2000). ‘Çoklu okuryazarlık’ terimi, ‘iletişim kanallarının ve medyanın çokluğu ile ilgilenir’ ve ‘kültürel ve dilsel çeşitliliğin artan belirginliğini’ vurgular (Cope ve Kalantzis 2000, 5).

\*\* Çok modluluk, ‘semiyotik modlar arasında temsil’ anlamına gelir (Stein 1999:64). *Multiliteracies* pedagojik çerçevesi ve teorisi (Cope ve Kalantzis, 2000) büyük ölçüde farklı modlar tarafından sağlanan farklı anlam yaratma potansiyellerine dayanmaktadır: işitsel, sonik, jestsel, uzamsal, kinestetik ve görsel.

\*\*\* Değerlendirme standartları (AS), öğrencilerin her sınıfta Öğrenme Çıktılarına ulaşmak için göstermeleri gereken bilgi, beceri ve değerlerdir.

\*\*\*\* Burada incelenen 4. ve 5. Sınıf metinlerinin ortak yazarlarından biriyim. O zaman onları gözden geçirirken, ‘içeriden bir bakış’ hem müfredata hem de bu metinlerin bir araya getirilme şekline,



farklı sanat formları arasındaki karşılıklı ilişki fikrine dayanmaktadır. Her ne kadar teorik kavram olarak çok modluluk tarafından bilinçli bir şekilde yönlendirilmese de *Arts and Culture for All* her bir modda (dans, drama, müzik ve görsel sanatlar) birleşik projelerdeki gibi aktiviteler sunar. Örneğin, 4. Sınıf kitapları aydınlık ve karanlık temasını, dramada fiziksel, dansa kinestetik yorumda, müzikte işitsel ve görsel olarak sanatta dokunsal şekilde keşfediyor. Her bir bileşen bu dört modu kullanan bir hikâyede birleşiyor. Bu da sesi bir hareket ya da resim, görseli müzik ve el hareketlerini anlatı şeklinde yorumlayarak aktiviteleri geliştiriyor.\* Seri, katılımcı, anlam oluşturma çalışmalarına, bulunan kaynakların yaratıcı kullanımı ile yansıtıcı görevler eşliğinde odaklanıyor. Bu materyaller yaratıcı problem çözme ile sorumluluk ve hayal gücünü geliştirmeyi içeren kritik ve gelişime açık sonuçları karşılamaktadırlar. Bir bütün olarak seri, RNCS'nin 'çeşitli modlarda görsel, sembolik ve/veya dil becerilerini kullanarak etkili bir şekilde iletişim kurabilen' öğrencileri öngören kritik çıktısı tarafından desteklenmektedir (RNCS 2002, 9).

*Arts and Culture for All* serisi *kwaito*, hip-hop, *pantsula*, batı, Hint ve Afrika gibi farklı kültür, dil, din ve türde müziklerle anlatı tarzında formları, görsel sanatları ve dansı barındırıyor. Aktiviteler çok dilli, çok kültürlü ve çok dinli toplumları doğrularken Güney Afrika'nın kültürel çeşitliliğini de kabul etmektedir. Fakat, açıkça *Arts and Culture for All* serisi tam olarak müfredatı uyguladığı ve her aktivite detaylı öğrenme çıktıları veya değerlendirme standartları dikkate alınarak tasarlandığı için müfredatın görünen değerini kabul eder ve bu nedenle Sanat ve Kültür ile sorgulayıcı ve eleştirel bağlamda bir ilişki kurmakta yetersiz kalır. Her ne kadar deneyimsiz öğretmenler bu tarz adım adım ilerleyen pratik kitapları beğense de muhtemelen çok sayıda materyal çok az derinlik (bir müzik eğitimi metni için en temel zorluklardan biri) barındırdığı için *Arts and Culture for All* serisi kültür öğretimini aşırı basit şekilde sunmaya meyillidir. Etnomüzikoloji çalışmanın (2005'te) önemini bana yardımcı yazar olarak bu materyalleri (2003 ve 2004'te yazıldı) incelediğimde ve şimdi neyi farklı yapabildiğimi anladığımda fark ettim. Bazı materyallerin kültür ve sanatın "sabit" olduğu eleştirisinden ne kadar yoksun olduğunu anlayabiliyorum. *Arts and Culture for All* serisi öğrenci ve öğretmenleri farklı bakış açılarından kültürel pratiklere ve formlara yaklaşma konusunda cesaretlendirme, çoklu anlamı ve bağlamsal olumsuzluğu tanıma yönünden daha iyi bir şekilde yazılabilirdi.

---

incelenen diğer kitaplara dikkat etmediğim bir bakıştır.

\* Gunther Kress, bir modun yorumunu başka bir "sinestezi" olarak adlandırır: "Anlamın bir semiyotik tarzdan, süreç ve ürünün diğer modlarla tamamlandığı başka bir semiyotik tarza dönüştürülmesidir" (2000:159).

### Buradan Nereye?

Şu ana kadarki tartışmayı özetlemek gerekirse: Buradaki zorluk, *Traditional Music of South Africa* gibi bir kitabı üretken, eleştirel bir şekilde kullanmaktır; *Musical Arts in Africa*'dan teorik bir temel olarak daha ileri gitmek ve *Arts and Culture for All*'da olduğundan daha sorgulayıcı bir tarz benimseyen müzik eğitimi materyalleri geliştirmektir. Hem Etnomüzikoloji hem de müzik eğitimi içindeki araştırmacılar kendimiz ve başkaları için kendimizin ve başkalarının daha karmaşık bir resmini çeken bir temsili nasıl geliştirebilirler? Kolektif ve bireysel kimlik ile çeşitlilik ve kapsayıcılığın tanınmasındaki zorlukları nasıl uzlaştırabilir ve erişilebilirliği eleştirel bir yaklaşımla nasıl bağdaştırabiliriz?

Bu soruları Etnomüzikolojinin ve müzik eğitiminin daha etkili bir şekilde kesişip ve diyalog kuracağı yolları keşfetmek için soruyorum. Benzer zorluklar görsel sanatlardaki çalışma arkadaşlarımız tarafından dikkate alınarak başarılı bir şekilde uzlaşa sağlandı. Görsel sanatlar temelli *Africa meets Africa* ve *Threads of Knowing*, ve *Taxi Art Book* gibi kitap serileri ve *Imbali Visual Art Literacy Project* tarafından üretilenler, uzman bilgisinin eleştirel odaklı eğitim materyalleri üretmek konusunda eğitsel pratik ile nasıl kesişeceğini gösteriyor. Yukarıda tartıştığımız bazı metinlerin yaptığı gibi Güney Afrika müziğinin kültürel karmaşıklığının kenarından geçerek değil, bu karmaşıklıkları birbirine bağlayan materyalleri içeren yaklaşımda bir müzik eğitim modeli öneriyorlar. Bu kaynaklar gösteriyor ki cevaplarımız Sanat ve Kültür ürünlerine yaklaşımımızda yatıyor ve süreç; sorgulama metodu, diyalog kurma, keşfetme ve öğrencilerin kendi eleştirel yetilerini yaratıcı etkinliklerle geliştirme yoluyla dönüşlü olarak işliyor. Görsel sanatlar kaynaklarındaki materyaller eğitimcileri “öğrenme arabulucuları, öğrenme programları ve materyallerinin tasarım ve yorumcuları, araştırmacı ve hayat boyu öğrencileri” olmaya teşvik ediyor (RNCS, 2002:11); ve Güney Afrika’da eleştirel, yansıtıcı öğretimin ele alınmasının eğitim programlarımızda bir zorluk olmaya devam ettiği kabul edilmekle birlikte\*, müzik öğretim materyalleri yine de bu tür uygulamaları teşvik etmeye çalışmalıdır. Şimdi görsel sanatlarda bunu gerçekleştirmeye çalışan modellerden birini inceliyor ve burada üzerinde daha fazla duruyorum çünkü materyallerin neyi başarmayı amaçladığını göstermek önemlidir.

\* Bkz. Reed, Davis ve Nyabanyaba, 2002. Reed, Davis ve Nyabanyaba, *Wits Advanced Diploma in Education programında ‘öğretmenlerin yansıtıcı uygulamayı ele almaları’ üzerine araştırmalarında, yansıtıcı uygulamaya yönelik önemli kısıtlamaları tanımlarlar: kişinin kendi öğretimi; kişinin kendi varsayımları hakkında sorular sorması veya aktif olarak müfredat geliştirmeye katılması. O halde, eleştirel uygulamayı, makalemin önerdiği şekilde geliştirmek, ‘bazı öğretmenler (öğretilmiş) bir konudan ve pedagojik bilgi tabanından o kadar sınırlıydı ki, uygulamaları üzerinde yansıtma yeteneklerini olumsuz etkiledi’ (2002, 130).*

### Africa meets Africa: The Power to Speak, Helene Smuts

Şimdiye kadar tartışılan müzik eğitimi kaynaklarıyla karşılaştırıldığında, *The Power to Speak* çalışmasının modern Güney Afrika kültüründeki karmaşıklığa odaklanmış olduğunu söyleyebiliriz. Çalışma, “geleneksel” ve “yerli” gibi tartışmalı kavramlardan kaçınmak yerine onlarla yüzleşerek güç, kimlik ve Sanat ve Kültür pratiklerinin (eski) tarihi temsiline karmaşıklığını ve politikasını ortaya çıkarıyor. Çalışmanın yaptığı bu tarz bir meydan okumanın Sanat ve Kültür’ü daha derinden anlayabilmeye olanak verdiğini düşünüyorum. Dahası, bunun gibi görsel sanatlar kaynakları müfredatın benimsediği hoşgörü ve hassasiyeti verme konusunda daha yatkındır.\* “*Africa meets Africa*” yerel sanatçıların katkılarının yanında eğitimcilerle kullanışlı bir eğitim materyali sunuyor.\*\* 4 üniteden oluşan çalışmada birinci ünite video ve video için interaktif bir rehberden oluşurken; ikinci ünite Sanat ve Kültür eğitimi için fikirler sunuyor; üçüncü ünite sanat eğitimcilerinden katkılar içerirken; dördüncü ünite sözel geleneklere ve hikâye anlatıcılığı sanatına odaklanıyor. 90 dakikalık video Güney Afrika’ya özgü kültürel anlatımı, diyaloga yönelik sorularla bezenmiş kitap eşliğinde inceleyen temel bir kaynak niteliğinde. Eğitimcilerle “sorular sorma ve cevaplara ulaşma yolundaki kendi yolculuğumuzu (onların yolculuğunu)” göstermeyi amaçlıyor. (Smuts, 2001:3). Kitap, tarihi San kaya resimleri (San rock paintings), Afrika maskesi ve el yapımı eserleri ile çağdaş Afrika sanatı ve heykeltıraşlığı aralığındaki geniş bir yelpazedeki güzel bir şekilde kopyası oluşturulmuş fotoğrafları ve çizimleri içeriyor. Bu makalede incelenen bazı diğer materyaller gibi buradaki amaç öğrencileri Afrika’nın kültürel anlatımının zenginliğine ve “tarihi dengesizlikleri telafi etmenin bir parçası olarak tüm öğrencilerin Sanat ve Kültür eğitimine katılımını sağlama” amacı taşıyan materyallere maruz bırakmaktır. (RNCS, 2002:12). Fakat bu yayın Afrika kültürel ifadesinin ne olduğunu ve öğrencilere ne anlama geldiğine dair interaktif ve eleştirel yaklaşımlarıyla diğerlerinden ayrılıyor. Telafi açısından, bu kaynak yalnızca eğitim politikasıyla değil, aynı zamanda miras alanında, miras alanları ve müzelerin kurulmasıyla Afrika kültürel mirasımıza erişim sağlayan hükümet girişimleriyle daha geniş bir şekilde eklemlenir. Bunları öğrenme alanı olarak kullanırken, *The Power of Speak* “böylesine bir telafi sürecinin merkezinde sadece nesnelerin kendisine

\* Diğer kaynaklar arasında *Taxi Art Books* serisine yönelik eğitim ekleri, *Imbali* görsel okuryazarlık projesi için üretilen görsel sanatlar materyali ve *Güney Afrika Rock Art Müzesi* tarafından üretilen eğitimcinin kaynak kitabı yer almaktadır: *Threads of Knowing*.

\*\* Bu materyaller sanat eğitimi almamış eğitimciler düşünülmüş üretilmiştir. Serinin ikinci kaynağı *Africa Meets Africa Making a living through the Mathematics of Zulu Design* 2006 yılında yayımlanacak. *Africa Meets Africa* Projesi hem uzun vadeli bir kaynak serisi hem de atölye eğitimi geliştirmeyi hedefliyor. Gelecek web sitesi, akademik ve okul eğitimci düzeyi arasındaki kaynaklar ve bunların tanıttığı kavramlar etrafında tartışmayı kolaylaştırmaya yardımcı olacaktır. VbaVenda geleneğine ilişkin serideki bir sonraki kaynak, müzik ve müzik aletleri hakkında kapsamlı materyal içeriyor. [www.africameetsafrica.co.za](http://www.africameetsafrica.co.za) adresine bakın.

ulaşılabilirlik değil ayrıca bizim onlarla etkileşimimiz ve onlara dair algımızda yer almaktadır” (iç kapak) düşüncesini kabul ediyor. Kültürel nesnelerin anlamlarını sorgulayarak öğrenme sürecine aracılık etmede, örneğin *Musical Arts in Africa*’dan çok daha ileri gider.

Birinci ünite öğretmen ve öğrencilere farklı kültürlerde görsel yöntemin karmaşıklığının sorgulanması konusunda yardımcı olur. Aktiviteler, başlangıç noktası olarak bir sergiyi kullanırken, öğretmen ve öğrencilerin görsel sanatlar ile aralarındaki ilişkiyi, bağlamlarını, görsel sanatlar algısını, tarihçesini ve anlatılarını düşünmelerini isteyerek kültür hakkında sorgulamalar yapmayı sağlar. Materyaller bu sebeple açık bir şekilde: “öğrenci, geçmiş ve şu anki bağlamlarında kültürel ve sanatsal süreçleri, üretimleri ve tarzları eleştirel ve yaratıcı olarak yansıtabilir” öğrenme kazanımı ile ifade ediliyor (RNCS, 2002:18). “Kültür nedir?” sorusuna farklı zamanlar, görsel şekiller, sanatçılar ve sanat tarihleri konularında sıklıkla durup geri dönmek, öğrencinin materyalle birleştikçe kültüre ait tanımın değiştiği etkili bir öğrenme stratejisidir. Strateji bu durumda bilginin olumsuzluğuna ve kültürün/kültürlerin birden fazla anlam ve yorumuna dair bir deneyim sağlıyor.

Öğretmenlerin “müzedeki bir nesne ile sohbet” (7) aktivitesi örneğin görsel objelerde pasif ilişki kurmaktansa daha iç içe bir etkileşimi teşvik ediyor. Temel oluşturan kavramsal sorularla aktivite, öğretmenin müze objeleriyle ilişki kurmanın yaratıcı yollarını düşünmesini sağlayarak bireysel cevapları destekliyor. Öğretmenler, öğrencilerin objelere ve hikayelere farklı yollarla bakmasını isteyerek, öğrencilerin farklı bakış açısı ile bakabilmelerine imkân sağlayan metotları (diyalog kurmaya yönelik sorgulama gibi) öğreniyorlar – böylece hepimizin farklı şekilde gördüğünü de kabul ediyor. Burada görsel objeler “Afrikalı yaşamına ve geçmişi öğrenme şekillerini keşfetmemize” rehberlik eden hikayeler anlatırlar (5). Kaynağın interaktif ve sorgulayıcı yaklaşımı, öğrencilerin: keşfeden, araştıran, kanıt toplayan, görsel objelerin, metinlerin ve hikayelerin farklı yorumlarıyla ilgili bulduğu şeyleri sunan sanat tarihçileri olmalarını sağlar ki bu da müfredattaki, öğrencilerin “eleştirel ve yaratıcı düşünme, karar verme ve problem çözme stratejilerini yaratırken, sunarken ve sanat üretimine yansıtarken kullanma” (RNCS, 2002:13) kazanımı ile ilgili boşluğunu hayal gücüne dayalı bir şekilde tamamlar.

Giriş bölümünde Helene Smuts bilinen bir eğitsel araç olan hikâye anlatıcılığını kültürel ifadenin objelerini keşfetme düşüncesi ile ilişkilendiriyor:” Kişisel hikayelerimiz, parçası olduğumuz kültürel gelenekte yerimizi bulsak da veya dönüştüğü yolda kendimizi ifade etmeye ihtiyaç duysak da kültürel bağlarımızızca kalıplaştırılmıştır. Sanat eğitimi bize anlamlı bulduğumuz şeyi keşfetme ve ifade etme fırsatını sunar.” (iç kapak). Yazar, hikayeleri ve yolculukları, öğretmenin tarihi yolculukları nasıl bilebileceğimizi ve kendi kültürel yolculuklarımızın neler olduğunu araştırdığı ikinci ünite de kavram-

sal olarak birbirine bağlıyor. Hikâye anlatıcılığı öğrenciye hem bilgi sağlama hem de kendi bilgi birikimini inşa etmede yardımcı olur. Metodolojik olarak materyaller öğrencilere başkalarının hikayelerinden kendi hikayelerini oluşturmada rehberlik ederler. Kültürel ifadenin kendi hikayelerini anlatan objelerini (Zulu bebeği gibi) keşfederek, öğretmenler ve öğrenciler kendi sembolik formlarını geliştirebilir ve bu objelerin kendileri için meydana geldiği anlamı inşa edebilirler. Aktivite “sembolik bir dil olarak sanatı anlamayı geliştirmenin” (RNCS 2002, 12) kullanışlı yollarını sunar. Müzikte hikâye anlatıcılığı kısmen etkili bir yaklaşımdır çünkü ses ayrıca sembolize edebilir; bir hikâyeyi canlandırabilir veya hayal ettirebilir fakat ayrıca kendi hikayesini de anlatır. Müzikal hikâye anlatıcılığı etkili bir eğitim aracıdır ve Afrikalı kültürel, eğitsel ve sanatsal anlatımının “geleneksel” yöntemlerinin merkezindedir.\* Kaynağın dansı, hareketi, müziği ve dramayı sürdüren aktiviteleri içermesi ve eğitimcilere bu dördü arasında bağlantı kurdurması daha güçlü yönleri olarak karşımıza çıkar. Kaynak bir moddan diğerine geçerek çok modlu ifadeleri önemli yetkinlikler olarak kabul ediyor: “bazı öğrenciler duygularını dışa vuran bazı görseller ve diğer şeylerle iletişim kuruyorlar... bazıları bedenlerini daha içsel duygularını ifade etmek için kullanırken, bazıları şarkı söyleyebiliyor.” (Sue Hall, alıntılaman Smuts 2001, 37). Aktiviteler ayrıca görsel, el hareketleriyle/jestsal ve sözlü yorumlama biçimlerinin birleşimini de teşvik eder.\*\*

*Africa Meets Africa: The Power to Speak* her ne kadar tasarımının ve amacının bazı yönleri bir müzik kaynağına diğerlerinden daha kolayca dahil edilebilir olsa da müzik eğitimi materyalleri için kullanışlı ve meydan okuyan bir model sunuyor. Örneğin şunu sorabiliriz: Başka insanların müzikleri bize onlarla ilgili neler söyler? Bizim müziğimiz başkalarına bizimle ilgili neler anlatır? Yaratığımız müzik yoluyla nasıl bir iletişim kuruyoruz? Ne iletmek istiyoruz? “*Africa Meets Africa*” Sanat ve Kültür eğitiminin karmaşıklıkla nasıl yüzleşeceğini ve kültür eğitimini eski, bilinen ve düzenlenmiş bir şey olarak sorgulayan bir model sağlıyor. Müzik eğitimi materyallerine etnomüzikolojik girdinin, öğrencilerin kültürü yaratan ve içine katılan insanlar için müziğin anlamının ne olduğunu keşfetmelerine yardım eden yüzleşme yöntemlerini geliştirebileceğini düşünüyorum. Fakat müzik eğitimi materyalinin içine bir görsel sanatlar yaklaşımını aktarma görevinin zorluğu, *Africa meets Africa* çalışmasının müziğin kullanan bölümleri içinde görülmektedir. Bun-

\* *Performans sanatçısı ve müzik eğitimcisi Pedro Espi-Sanchez, çalışmalarında hikâye anlatıcılığından geniş ölçüde yararlanıyor. Yakında çıkacak olan yayını Teaching Music to Young Learners (The Curriculum Development Project 2006), uzman olmayan öğretmenlerin sınıfta müziği kullanmalarına yardımcı olmak için hikayeler kullanır. Bu kaynak bir CD, enstrüman yapımı ve hikâye-kaynak bölümleri içerecektir.*

\*\* RNCS, Orta Aşama düzenleme ilkelere birinde çoklu okuryazarlığı kabul etmenin önemini vurgular: “duyusal algı ve okuryazarlıklar (kültürel, görsel, mekansal, işitsel, sözlü ve kinestetik)” (2002, 16).

lar, müzik uygulamalarını sorgulama açısından görsel sanatlardan daha az hayati olma eğilimindedir. Örneğin “Tshikona Düdük Dansı” aktivitesi (35-36) kitabın geri kalanındaki belli olan eleştirel yansıma derinliğini azaltıyor: görsel objelerin, hikayelerin ve bilgi aktarımına dair sorular müzikal gelenek ile ilgili olarak sorulmamıştır. Öğrencilerden, ‘tek kişi tek nota’ çalma deneyimlerine, Venda müzik geleneklerini neyle ilişkilendirdiklerine ve müziği canlandırmalarının bağlam içinde ‘geleneksel’ bir performanstan nasıl farklı veya benzer olduğuna (ve ‘geleneksel’ bir performansın ne anlama geldiğine) yanıt vermeleri istenebilirdi.

Eğitimci ve etno/müzikologlar olarak sıklıkla müzikal dili görsel olarak yorumlama problemine dönüyoruz: müziği nota haricinde “göremeyiz” ve notadaki müzikal semboller ile anlamları birbirine doğrudan benzemez. Müzik eğitimi materyalleri ve sınıftaki uygulaması bu sebeple diğer sanatların yapmadığı farklı bir arabuluculuk görevine ihtiyaç duyar. Müzik eğitimcilerinin, öğrenmenin merkezinde öğrencilerin *kendi* deneyiminin olacağı bir yola odaklanarak başlamasının müzikal yorumlamanın diğer problemlerinin üstesinden geleceğini düşünüyorum. Helene Smuts’un *Africa meets Africa*’nın girişinde ifade ettiği gibi, “sanat eğitimi öğrencilere çevrelerindeki dünyayı araştırma, kendi algılarını ifade etme ve yaratıcı hayal güçlerini keşfetmenin eşsiz bir yolunu sunmaktadır. Bir anlamda Sanat eğitiminin tüm öğrenmenin merkezinde yer alır” (2001, 1). Müzik öğrencileri aynı şekilde deneyimledikleri ve yarattıkları kültür hakkında bilinçli olabilir ve “kültürün pasif mirasçılarından aktif katılımcılarına dönüşebilirler” (RNCS 2002, 12).

Metodolojik olarak *Africa meets Africa*, öğrencinin değerlendirmeye yönelik performansı üretiminden ziyade öğrenme sürecini ve sanat yapma süreciyle öğrendiklerinin farklı bağlamlara aktarıldığını vurgular. Etnomüzikoloji de benzer şekilde: insanların kendi belirli sosyal ve tarihi çevrelerinde kültür yaratımındaki uygulayıcılar olduğu anlayışını benimser. Öğretmenler ve öğrenciler kendi kültürel miraslarını -ailelerde, okulda ve topluluklarda- araştıran projeler, entografik alan araştırması ve katılımcı gözlem gibi yöntemleri barındıran Etnomüzikolojinin karakteristik metodolojisine bu sebeple uyum sağlayabilirler. Eğitimde, öğrenciler “katılımcılar”dır; bu sebeple müzik eğitimi projesinin öğrencilerce deneyimlenen müziği ve karşılığında başkalarının müzikal deneyimlerini anlamayı sağlayabileceği düşüncesini ortaya çıkar.

### **The World of South African Music: A Reader, (Christine Lucia düzenlemesi)**

Tartışmamı toparlamak için çok farklı türde bir metne dönüyorum. *The World of South African Music* çalışması Christine Lucia tarafından derlenmiş ve yayınlanmış yeni bir antoloji. 1806’dan 2003’e kadar geniş bir aralıkta, çeşitli yazarların Güney Afrika’da müzik ile ilgili yazılarının kısa özetlerini

karşılaştırıyor. Lucia bu metinleri hem saha ve hem de temsil edildikleri şekle dair bir sorgulama ile tanıtıyor. Bu kitap okul seviyesinden ziyade temelde üniversite amacıyla yazılmışken, *The World of South African Music* eleştirel bir etno/müzikolojinin müzik eğitimcisine önerebileceği bir dizi varsayım ve fikirlerden oluşuyor. Güney Afrika müziğine geniş bir yelpazedeki ideolojileri temsil eden birçok görüş ve temadan oluşmuş çoklu anlatı ve hikayeler dizisi olarak yaklaşıyor. Bu, “her biri kendi hikayesini anlatan, çevredeki hikayeler anlatıldıktan sonra kulağa biraz farklı gelen seslerin heterofonisidir” (xiv). Burada tekrar müzik eğitiminin değerlendirme listesi olarak hikâye anlatıcılığı prensibi, anlatılacak çok fazla hikâyenin ve bu hikayeleri anlatacak insanların olduğu Güney Afrika ile özellikle alakalı şekilde ortaya çıkıyor. Smuts’un görsel sanatlar kaynakları gibi, Lucia’nın antolojisi de hikâyelerin bize içerik kadar yazar hakkında neler anlatabileceğini gösteriyor. Hikâye anlatıcılığının doğasında var olan demokratik türdeki bu işleyiş, Sanat ve Kültür eğitiminde çeşitli bakış açılarının ve farklı anlatıların doğrulanabilmesi ihtimaline dair hissi ima etmede faydalıdır – öğrenciler dahil herkesin anlatacak bir hikayesinin olduğuna dair his.

“*The World of South African Music*” çalışmasındaki ‘seslerin anlatımı’, ‘birbirlerini sürekli olarak oyalamalar ve çelişkilerle kesen, kendini uzak veya yakın bir geçmişin kalıntularından inşa etmek için yarışan’ (xxi), bizi müzik tarihine karşı bir gerçekler bütünü yerine bir dizi yan yana gelen anlatılar olarak uyarır. Bu yaklaşım, hakikatlerin olumsal olduğunu kabul ettiği ve “anlatı seslendirmeleri” ile ilgilenen okuyucuda eleştirel bir duruşu teşvik ettiği için bir sanat eğitimi metodolojisi açısından kavramsal olarak faydalıdır. Bu “seslendirmeyi” mümkün kılan şey Lucia’nın farklı müzik disiplinleri ve kaynaklarından seçtiği çeşitli yazarlardır. Ses genişliği, müziğin bize -birçok şekilde- kim olduğumuzu ve nereden geldiğimizi anlattığını gösteriyor. Enteresan bir şekilde, “*The World of South African Music*” ayrıca kendini “kim olduğumuz; nereden geldiğimiz ve buradan nereye ulaşacağımızla ilgili konulara” işaret eden bir metin olarak tanıtıyor (Pops Mohamed, arka kapak). Fakat Lucia’nın antolojisindeki sahneleme metodu metinler arasındaki keskin farklılıkların altını çiziyor: “*The World of South African Music*” bu sebeple incelenen diğer yayınların herhangi birinden çok daha karmaşık, enteresan bir resim ortaya koyuyor. Eğitimciler olarak Lucia’nın metodundan çok şey öğrenebiliriz çünkü yazılı, işitsel, görsel veya jestsel olsun, metinleri pasifçe kabul eden eleştiriden uzak bir anlayıştan ziyade aktif katılımı gerektiriyor. Metinsel yaklaşımı, kültürü yüzeysel olarak gören ve dolaylı olarak yüzeysel, basit tepkiler üretecek olan Sanat ve Kültür materyaline karşı koymaya yardımcı olur (maalesef Güney Afrika’nın Geleneksel Müziğinin yaptığı gibi).\*

\* Lucia’nın müzik tarihine bir dizi yan yana ve birbirine bağlı metinler olarak yaklaşımının, en büyük savunucusu Stephen Greenblatt (1989) olan yeni tarihselciliğe çok şey borçlu olduğumu iddia ediyorum.

Son olarak, “*The World of South African Music*” çalışmasının güçlü yönleri: bilinçli bir şekilde siyahi ve kadın yazarlarla akademik olan ve olmayan (şiiir ve inceleme) yazıları barındırması gibi farklı sesleri içine almasında yatıyor. Politik katılımı olduğu kadar müzikal bağdaştırıcılık ve hibritlikle ilgili yazıları da kapsıyor. Lucia, yazıları dikkatle seçerek dengesizlikleri düzeltme ve kayıp (ırksal ve cinsiyet eşitliğine dayalı ve çok çeşitli yazarlara odaklanan) hikayeleri kurtarmaya da çalışıyor. Antoloji böylece önemli derecede baskın (örneğin klasik batı müziği) veya şu “saf” Afrika (Hint, Cape Malay ve Afrikaan Halk Müziği) olarak görülen kültürel uygulamaları dışlamamak için değil fakat geçmişteki mirası düzeltmenin siyasi zorunluluğu ile yankılanıyor. Kültürü dinamik olarak benimser: Güney Afrika müziği (tarihi) mitlerin ya da kökenin değil, kültürel etkileşim, dönüşüm ve tekrar dönüşümden etkilenen bir müziğin hikâyesidir (xxi-xxiii). Antoloji, birçok müzikal söylevi kucaklayarak; Sanat ve Kültür eğitimi alanının” geleneksel” ve “klasik” ve belirgin Sanat ve Kültür uygulamalarını kapsama amacını ifade etmesine yardımcı olur (RNCS 2002, 13). “Çoklu sesler ve söylemler” yaklaşımını müzik eğitimine uygulamak öğrencilerimizin söylemlerini geliştirmeleri için kendi müziklerini keşfetmelerini, araştırmalarını ve kazandıkları yeni becerileri tanıdık olmadıkları müziklere uygulamalarını sağladığımızı gösterir. Çok sayıda müzikal öyküye, metne, sese ve muhtemel anlamlarına maruz bırakarak “öğrencilerin kapsamlı, orijinal, çağdaş, Güney Afrika kültürel anlatımlarını geliştirmeleri ve dünyanın geri kalanı birleşmeleri için tüm yolları açabiliriz” (a.g.e). Bu bakımdan “*The World of South African Music*”, “*Musical Arts in Africa*” çalışmasında bulunan yaklaşım türünün bir eleştirisidir.

“*The World of South African Music*” okuyucuyu açıkça zorluyor çünkü çok farklı -sıklıkla çatışan- anlatıları sunuyor. Güney Afrika eğitimindeki belli eleştirel, yansıtıcı uygulama eksikliği göz önüne alındığında metni doğrudan müzik eğitimi kaynağı olarak kullanmak zor olurdu. Lucia’nın antolojisinin eğitim sektöründe etkili bir şekilde kullanılması için bir arabulucuya ihtiyaç olacaktır: özellikle sınıf içi uygulamaları için tasarlanmamıştır ve karmaşık konusu sebebiyle öğretmenlerin materyalleri okuyabilmesi ve işleyebilmeleri için uzman desteği gereklidir. “*The World of South African Music*” çalışması öğretmen eğitimi bağlamında kullanılabilmesi gibi eğitimcilerin Güney Afrika müziğiyle ilgili verilen eğitimi ve tarihini anlama şeklini sorgulamalarına da yardımcı olur. Bu nedenle, eleştirel bir etno/müzikolojinin merkezinde yer alan teorik ve metodolojik yaklaşımların derin bir katılımını ve anlaşılmasını üstlendiği için bunun birincil bir müzik eğitimi kaynağı olmadığını düşünüyorum.



## Sonuç

Lucia'nın antolojisi müzik eğitimcileri ile müzik eğitimi materyallerinin gelişmesine önemli derecede katkı sağlayabilecek etnomüzikologlar arasında iş birliğine yönelik çalışmanın altını çiziyor. Bildiğim kadarıyla, Güney Afrika müfredatıyla bağlantılı eleştirel ancak pratik müzik eğitimi kaynakları henüz geliştirilmedi. Etnomüzikolojik ve müzik eğitimsel uzmanlığı birleştirmek her iki girişiminin çalışmasını ve etkisini yükseltecektir: uzun süreli iş birliği sadece Etnomüzikolojinin gelişme süreçlerini genişletmek için daha geniş etki ve katkısını değil, Güney Afrika'nın sosyo-politik bağlamında müzik eğitiminin Sanat ve Kültür ile derin bağlılığını da sağlama alacaktır. Daha geniş anlamda, etnomüzikoloji ve müzik eğitimi arasındaki kesişimi ortaya çıkarmak, Etnomüzikolojinin erişilebilirliğini disiplinin teorik ve metodolojik titizliği ile uzlaştırmanın bir yolunu sunar. Afro-Amerikan kuramcı bell hooks (bu şekilde) daha geniş bir kitle ve halk için yazmanın gücünü ve değerini savunarak benzer bir meydan okumayı ifade eder ve yanıtlar: "Daha ileri gitmeli ve politik gerçekliğe eleştirel girişimden ayrı değil, onun bir parçası olarak bir yanıt vermeliyiz. Bilgiyi erişilebilir kılacak şekilde aktarmamız, ancak insanları günlük yaşam hakkında eleştirel kılacak şekilde yazmamız ve araştırmamız gerekiyor (1990, 129-30). "Teorik fikir ve eleştirel düşüncenin sadece yazılı çalışmada ya da sadece akademide iletilmesine ihtiyaç olmadığını" da ayrıca belirtiyor. Etno/müzikolojideki eleştirel düşüncenin Güney Afrika eğitiminde iletilebileceğini ve akademik ile eğitim arasında bir kesişme yaratmak için bir yol sunacağını iddia ediyorum. Hooks'un belirttiği gibi, etnomüzikolojinin topluluklarla artan katılımı bilimin aptallaştırılması değil, öğretmenleri ve öğrencileri etkileyebilecek eleştirel yaklaşımının bir devamıdır.

Bu makale kültürün doğasıyla ilgili sorularla eleştirel olarak birleştiği zaman etnomüzikolojinin Sanat ve Kültür eğitim kaynağı olarak değerli olduğunu gösterme amacını taşır. Etnomüzikolojik metotlar ve teori ile oluşturulmuş Sanat ve Kültür materyalleri "apartheid" eğitiminin bilginin ne olduğunun sorgusuzca kabulündeki problemi ve bu metodolojiye eşlik eden bozuklukları, yanlışlıkları ve bölücü ideolojiyi düzeltmede yardımcı olabilir. Veit Erlmann'ın bakış açısıyla açıklamak gerekirse, Güney Afrika potansiyel etnomüzikolojik araştırmalar açısından bir "Eldorado" dur (1991, Lucia alıntısı 2005, xxi): müzik araştırması ve Sanat ve Kültür eğitimi için ortak araştırma, uzmanlık ve bilgi paylaşımını kapsayan ve karşılıklı yararlı diyalogun gelişimi bakımından çok fazla olasılık mevcuttur. Etno/müzikolojik çabanın daha geniş okuyucu kitlesine ulaşma ve eleştirel yaklaşımından taviz vermeden anlamlı bir etki yaratma ihtiyacına yanıt vermek Güney Afrika'da bu disipline özel zorluklar getiriyor. Eğitim ile daha yakın bir iş birliğini derinlere işlemek etno/müzikolojinin erişimini ve etkisini genişletecek, girişimin Güney Afrika'daki sosyal kalkınma ve dönüşümün kalbinde yatan insani gelişimle birleşebilmesi için de bir fırsat olacaktır.

### Kaynakça

- Bhabha, Hani K. 1994[1987]. Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse. In *The Location of Culture*.
- Bleek, William and Lucy Lloyd. 1911. *Specimens of Bushmen Folklore*. London: George Allen.
- Cazden, Courtney. 2000. Taking Cultural Differences Into Account. In *Multiliteracies: Literacy Learning and the Design of Social Futures*, 249-67. Australia: Macmillan.
- Cope, Bill and Mary Kalantzis, eds. 2000. *Multiliteracies: Literacy Learning and the Design of Social Futures*. South Yarra, Australia: Macmillan.
- Espi-Sanchez, Pedro. 2006. *Teaching Music to Young Learners*. Johannesburg: The Curriculum Development Project.
- Gates, Henry Louis. 1988. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press.
- Greenblatt, Stephen. 1989. Shakespeare and the Exorcists. In *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*, eds. Robert Con David and Ronald
- Schleifer. 2nd ed., 428-48. New York and London: Longman. hooks, bell. 1990. Culture to Culture: Ethnography and Cultural Studies as Critical Intervention. In *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*, 123-33. Boston: South End Press.
- \_\_\_\_\_, eds. Phillip Rice and Patricia Waugh 2001[1991]. Postmodern Blackness. In *Modern Literary Theory: A Reader*, 4th ed., 362-68. London: Arnold.
- Kirby, Percival. 1934. *The Musical Instruments of the Native Races of South Africa*. London: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_. 1936. The Musical Practices of the /?auni and ≠khomani Bushmen. *Bantu Studies* 10, 373-432.
- Kress, Gunther. 2000. Multimodality: Challenges to Thinking about Language. *TESOL Quarterly* 34 (2), 337-40.
- Lucia, Christine. 1988. The Ethnomusicologist and the Educator. In *Papers Presented at the Sixth Symposium on Ethnomusicology, 1987*, ed. Andrew Tracey, 36-39. Grahamstown: International Library of African Music.
- \_\_\_\_\_. 2002. Review of *Musical Arts in Africa: Theory, Practice and Education*, eds. Anri Herbst, Meki Nzewi, and Kofi Agawu. *SAMUS: South African Journal of Musicology* 22, 70-72.
- Newfield, Denise and Pippa Stein. 2000. The Multiliteracies Project. In *Multiliteracies: Literacy Learning and the Design of Social Futures* eds. Bill Cope and Mary Kalantzis, 292-310. South Yarra, Australia: Macmillan.
- Oehrle, Elizabeth. 1987. *A New Direction for South African Music Education*. Pietermaritzburg: Shuter and Shooter.

- Olwage, Grant. 2002. *Scriptions of the Choral: The Historiography of Black South African Choralism*. SAMUS: South African Journal of Musicology 22, 29-37.
- Reed, Yvonne, Harriet Davis and Thabiso Nyabanyaba. 2002. *Teachers' Take-up of Reflective Practice in Under-resourced Multilingual Contexts*. In *Challenges of Teacher Development: An Investigation of Take-up in South Africa*, eds. Jill Adler and Yvonne Reed, 118-33. Pretoria: Van Schaik.
- Revised National Curriculum Statement Grades R-9: Arts and Culture. 2002. Pretoria: Department of Education.
- Said, Edward. 2001[1993]. *From Culture and Imperialism*. In *Modern Literary Theory: A Reader*, 4th ed., ed. Philip Rice and Patricia Waugh, 369-79. London: Arnold.
- Smuts, Helene [n.d.]. *Threads of Knowing: Tracing the Meaning of Southern African Rock Art*. Johannesburg: The Origins Centre (Museum of Rock Art).
- \_\_\_\_\_. 1988. *Can the Subaltern Speak? In Marxism and the Interpretation of Culture*, eds. Cary Nelson and Lawrence Grossberg, 271-316. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Spivak, Gayatri 2001 [1990]. *From 'The Post-Colonial Critic'*. In *Modern Literary Theory: A Reader*, 4th ed., ed. Philip Rice and Patricia Waugh, 387-93. London: Arnold.
- Stein, Pippa 1999. *Drawing the Unsayable: Cannibals, Sexuality and Multimodality in a Johannesburg Classroom*. *Perspectives in Education* 18 (2), 61-82.
- Tracey, Hugh. 1948. *Zulu Paradox*. Johannesburg: Silver Leaf Books.
- Tracey, H. 1950. *Recording Tour 1949*. *African Music Society Newsletter* 1(3), 33-37.
- Tracey, H. 1951. *Recording Tour, May to November 1950*. *African Music Society Newsletter* 1(4), 38-51.
- Tracey, H. 1957. *Recording in the Lost Valley*. *African Music: Journal of the International Library of African Music* 1(4), 45-47.
- Williams, Alistair. 2001. *Orientalism*. In *Constructing Musicology*, 98-102. Aldershot: Ashgate.

**SUMMARY**

This review article investigates the potential in selected recent South African publications for developing the interface between ethnomusicology and music education, in a relationship that encourages a critical edge. It engages the challenge posed by such texts for reconciling accessibility in the classroom with theoretical rigour in ethnomusicological research, and suggests that the point of accessibility and relevance in ethnomusicology is in informing teaching (methodologically) and developing materials (conceptually and theoretically). The article explores the extent to which the texts constitute a dialogue between ethnomusicological and educational enterprises, and articulate – implicitly or explicitly – with the present Arts and Culture curriculum. It argues that music educators and researchers should engage more deeply with the complexity of Arts and Culture in the context of educational transformation in South Africa, and concludes that not all the texts engage equally or consistently with such complexity.