

YEGAH

Musicology Journal

e-ISSN: 2792-0178

DOI: 10.51576

Founder and Chief Editor
Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA



Issue Editor
Assoc. Prof. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ

Volume VI - Issue 3

December / 2023

Tokat / Turkey

Yegah M¼zikoloji Dergisi

Uluslararası Hakemli Dergi

Kurucu ve Baş Editör
Doç. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Sayı Editör¼
Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ
Ankara M¼zik ve G¼zel Sanatlar niversitesi



e-ISSN:2792-0178

Cilt VI. Sayı 3
31 Aralık 2023

Tokat / T¼rkiye

Yegah Musicology Journal

International Refereed Journal

Editor-In-Chief and Founder
Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University

Issue Editor
Assoc. Prof. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ
Ankara Music and Fine Art University



e-ISSN:2792-0178

Volume VI. Issue 3
31 December 2023

Tokat / Turkey

Sevgili Yegah Müzikoloji Dergisi Okurlarımız!

Ülkemizde müzik ve müzikoloji alanında bulunan önemli dergilerden birisi olma iddiasında olan Yegah dergisinin bu sayısında sayı editörü olarak bulunmaktan büyük mutluluk duymaktayım. Müzik ve Müzikoloji alanının akademik yazım alanında genç dergilerinden Yegah 'ın bu sayısında da alana katkısı bakımından önemli yazılar yer almaktadır. İlk teşekkürümü nitelik bakımından titizlikle incelenmiş bu yazıları bizlere sunan yazarlarımıza ve hakemlerimize sunarken, gerek yayım aşamasında gerekse de yazıların oluşmasında emeği geçen herkese şükranlarımı sunarak bu sayıların yazıları hakkında sizlere kısa bilgiler vermek istiyorum.



İlk makalemiz, Emre PINARBAŞI tarafından hazırlanmış olan “Niyazi Sayın'ın Uşşak Makamındaki Taksimleri Ekseninde Segâh Perdesi Ve Uşşak Makamı Seyir Anlayışı” isimli makaledir. Bu makalede Türk Müziğinin önemli hocalarından Neyzen Niyazi Sayın'ın Uşşak makamındaki taksimlerini içeren ses kayıtlarının müzikal analizi ile gerçekleştirilmiş ve Sayın'ın taksimleri, müzik teorisi ve analitik yöntemler kullanılarak incelenerek segâh perdesi ile Uşşak makamının özellikleri üzerine tespitler yapılmıştır.

Bu sayının ikinci makalesi ise, Nurullah KANIK tarafından hazırlanmış Olan “Türk Musikisinde “Sabâ” Perdesinin Nazariye Ve İcra Analizi: Tanburi Cemil Bey Örneği” isimli makaledir. Türk Müziğinin en önemli isimlerinden birisi olan büyük müzisyen Tanburi Cemil Bey'in perde analizine dayanan bu yazı sabâ perdesinin nazari ve icra analizi yapılarak tarihsel kaynaklarda yer alan tariflerle Tanburi Cemil Bey'in icrası arasındaki ilişkiyi değerlendirmeyi amaçlayan bir yazı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu sayının üçüncü yazısı ise, Halide KARABİBER tarafından hazırlanmış olan “Nazi Almanyası'nda Bir Propaganda Aracı Olarak Keman: Goebbels'in Stradivarius'u” isimli makaledir. Bu çalışmada ikinci dünya savaşı'nda Reich Kültür Odasının lideri ve halkın aydınlatılması ve propaganda bakanı Joseph Goebbels tarafından Japon keman sanatçısı Nejiko Suwa'ya hediye edilen Stradivarius kemanın bir propaganda aracı olarak ne ifade ettiği incelenmiştir. Stadivari'nin İtalyan faşizmi açısından “üstün ırk”ı simgeleyen geleneksel bir değer olması ve bunun siyasi bir şekilde kullanılmasını inceleyen önemli bir yazı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu sayının son yazısı, Sıla GÜLMEZ tarafından hazırlanmış olan “Popüler Müziğin Azımsanmış Müzik Türü Black Metal: Medya Ve Farklı Müzik Türleri Seslendiricilerinin Stereotipleri” isimli makalesidir. Özellikle seksenli yıllarla birlikte parlama yaşamış olan “Black Metal” müziğinin hem geçmişi hem de tınsal ve tını dışı unsurları ile sembolik tarafları bulunan kült müzik türü olarak, popüler olma amacından uzak bir konumda bulunan black metalin sembollerini incelemesini konu alan bir yazı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Birbirinden değerli konular ile dergimize bilimsel yazılarıyla katkı sağlayan tüm yazarlarımıza sonsuz teşekkürlerimi sunar, bir sonraki yayında yeni yazılar, alanında uzman hakemler ve editörler tarafından hazırlanmış olan bir sayıda görüşmek dileğiyle.

Aralık Sayısı Editörü
Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ

Dear Readers of Yegah Musicology Journal!

I am very happy to be a guest editor in this issue of "Yegah", which claims to be one of the important journals in the field of music and musicology in our country. This issue of Yegah, one of the young magazines in the field of academic writing in the field of Music and Musicology, contains important articles in terms of its contribution to the field. While I would like to express my first gratitude to our authors and referees who presented us with these articles that have been meticulously examined in terms of quality, I would like to express my gratitude to everyone who contributed both during the publication phase and in the creation of the articles and to give you brief information about the articles in these issues.



First article is titled " Understanding Of Segâh Pitch And Uşşak Maqam Progression Through The Lens Of Niyazi Sayın's Taksims In Uşşak Maqam" prepared by Emre PINARBAŞI. In this article, a musical analysis of the sound recordings containing the taksims of Niyazi Sayın, one of the important teachers of Turkish Music, in the Uşşak maqam was carried out, and Sayın's taksims were examined using music theory and analytical methods and determinations were made on the segâh pitch and the characteristics of the Uşşak maqam.

The second article of this issue is the article titled " Theoretical And Performance Analysis Of The Perde "Sabâ" In Turkish Music: The Example Of Tanburi Cemil Bey" prepared by Nurullah KANIK. This article, based on the pitch analysis of the great musician Tanburi Cemil Bey, one of the most important names of Turkish Music, appears as an article that aims to evaluate the relationship between the descriptions in historical sources and the performance of Tanburi Cemil Bey by making a theoretical and performance analysis of the saba pitch.

The third article of this issue is the article titled " The Violin As A Propaganda In Nazi Germany: The Example Of Goebbels' Stradivarius" prepared by Halide KARABİBER. In this study, the significance of the Stradivarius violin, which was gifted to the Japanese violinist Nejiko Suwa by Joseph Goebbels, the leader of the Reich Chamber of Culture and the Minister of Public Enlightenment and Propaganda during the Second World War, as a propaganda tool, was examined. It appears as an important article that examines the fact that Stadivari is a traditional value symbolizing the "superior race" in terms of Italian fascism and its political use.

The last article of this issue is the article titled " Black Metal, The Underestimate Music Genre Of Popular Music: Media And Stereotypes Of Voice Performers Of Different Music Genres" prepared by Sıla GÜLMEZ. It appears as an article about examining the symbols of black metal, which is far from its aim of being popular, as a cult music genre that has symbolic aspects with both the history of "Black Metal" music, which experienced a boom especially in the eighties.

I would like to express my endless gratitude to all our authors who contributed to our journal with their scientific articles on valuable topics. We hope to see you in the next publication with new articles and an issue prepared by expert referees and editors.

December Issue Editor
Assoc. Prof. Dr. Mehmet SÖYLÜMEZ

Yegah M¼zikoloji Dergisi Yayın ve Danışma Kurulu

Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR (TR)
Prof. Dr. N. Fikri SOYSAL (TR)
Prof. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ (TR)
Prof. Dr. Nuri GÜÇTEKİN (TR)
Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ (TR)
Doç. Dr. Emrah HATİPOĞLU (TR)
Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ (TR)
Doç. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ (TR)
Doç. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ (TR)
Dr. Öğr. Üyesi Sedat TAMAY (TR)
Dr. Sabiha TUNÇEL GÜÇTEKİN (TR)

Prof. Dr. Walter FELDMAN (USA)
Prof. Dr. George Dimitri SAWA (USA)
Prof. Dr. Remzi Devletov (Kırım)
Prof. Dr. Batır Matyakubov (Özbekistan)
Prof. Dr. Ilgar İMAMVERDİYEY (Azerbaycan)
Doç. Dr. Ranetta Gafarova (Kırım)
Doç. Dr. Arzu Guliyeva KARAMAN (TR)
Dr. Juan CASTRİLLÓN (USA)
Dr. Risto Pekka PENNANEN (Finlandiya)

Kurucu ve Baş Editör

Doç. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Sayı Editörü

Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

e-ISSN:2792-0178

Cilt VI. Sayı 3
31 Aralık 2023

Tokat / Türkiye

Yegah Musicology Journal Editorial and Advisory Board

Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar (TR)
Prof. Dr. N. Fikri SOYSAL (TR)
Prof. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ (TR)
Prof. Dr. Nuri GÜÇTEKİN (TR)
Assoc Prof. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ (TR)
Assoc.. Prof. Dr. Emrah HATİPOĞLU (TR)
Assoc Prof. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ (TR)
Assoc Prof. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ (TR)
Assoc Prof. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ (TR)
Assist. Prof. Dr.Sedat TAMAY (TR)
Dr. Sabiha TUNÇEL GÜÇTEKİN (TR)

Prof. Dr. Walter FELDMAN (USA)
Prof. Dr. George Dimitri SAWA (USA)
Prof. Dr. Remzi DEVLETOV (Kırım)
Prof. Dr. Batır MATYAKUBOV (Özbekistan)
Prof.Dr. Ilgar IMAMVERDİYEV (Azerbaycan)
Assoc. Prof. Dr. Ranetta GAFAROVA (Kırım)
Assoc. Prof. Dr. Arzu Guliyeva KARAMAN (TR)
Dr. Juan CASTRİLLÓN (USA)
Dr. Risto Pekka PENNANEN (Finland)

Editor-In-Chief and Founder

Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University

Issue Editor

Assoc. Prof. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ
Ankara Music and Fine Arts University

e-ISSN:2792-0178

Volume VI. Issue 3
31 Aralık 2023

Tokat / Turkey

SAYIMIZ HAKKINDA

Yayımcı, İmtiyaz Sahibi ve Baş Editör: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Sekreteryaya: Öğr. Gör. Funda KEKLİK KAL.

Yazım Editörü: Doç. Dr. Ahmet Hakan BAŞ.

Dil Editörü: Doç. Dr. Hüseyin MERTOL

Mizanpaj: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Son Okuma: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Sayı Editörü: Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ.

Kapak ve logo tasarımı: Arş. Gör. Bora KANAR.

Web tasarımı, çevrim içi baskı: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Sayı Hakemlerimiz

[Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU](#)

[Doç. Dr. Esra BERKMAN](#)

[Prof. Dr. Hikmet TOKER](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Şakir Orçun AKGÜN](#)

[Doç. Dr. Aytunç AYDIN](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Aslı TUNCAY](#)

[Doç. Dr. Onur NURCAN](#)

[Öğr. Gör. Dr. Cevahir Korhan İŞILDAK](#)

[Doç. Dr. Elif YAVUZ](#)

Website adresleri: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ynd> ve www.yegahmd.com

Yayınlanma Tarihi: 31 Aralık 2023, Tokat / Türkiye.

Yayın Türü: Çevrim içi.

Yayın sayısı: Sayılarımız 2023 yılı itibarı ile yılda dört kez olmak üzere, mart, haziran, eylül ve aralık aylarında yayınlanmaktadır.

Özel Sayı: Dergimiz; mart, haziran, eylül ve aralık aylarının dışında olmak koşuluyla, dergi yönetiminin alacağı karar ile özel sayılara yer verme yetkisine sahiptir.

Makale incelemeleri: Makalelerimiz intihal raporları sonucunda editör onayından geçtikten sonra, en az iki alan uzmanı hakem tarafından incelemeye alınarak tarafımızdan yayına hazır hale getirilmektedir.

Dergimizin tüm telif hakları ve sorumluluğu *Yegah Müzikoloji Dergisine* aittir. Atıf yapılmadan hiçbir makaleden alıntı yapılamaz ve yayımlanamaz.

ABOUT OUR ISSUE

Publisher, Editor-in-Chief, and Chief Editor: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Secretariat: Lect. Funda KEKLİK KAL.

Writing Editor: Assoc. Prof. Dr. Ahmet Hakan BAŞ.

Language Editor: Assoc. Prof. Dr. Hüseyin MERTOL.

Layout: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Final Proofreading: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Issue Editor: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Cover Design: Research Assist. Bora KANAR.

Web Design and Online Publishing: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Issue Reviewers

[Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU](#)

[Assoc. Prof. Dr. Esra BERKMAN](#)

[Prof. Dr. Hikmet TOKER](#)

[Assist. Prof. Dr. Şakir Orçun AKGÜN](#)

[Assoc. Prof. Dr. Aytunç AYDIN](#)

[Assist. Prof. Dr. Aslı TUNCAY](#)

[Assoc. Prof. Dr. Onur NURCAN](#)

[Assist. Prof. Dr. Cevahir Korhan İŞILDAK](#)

[Assoc. Prof. Dr. Elif YAVUZ](#)

Website address: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ynd> and www.yegahmd.com

Publish Date: 31 December 2023, in Tokat / Turkey.

Publication Type: Online.

Number of Issues: As of the year 2023, our publications are scheduled to be released four times a year, in March, June, September, and December.

Special Issues: Our journal has the authority to include special issues, subject to the decision of the journal's management, provided that they are outside the months of March, June, September, and December.

Article reviews: Our articles are prepared for publication by at least two reviewers.

All copyright and responsibility of our journal belongs to *Yegah Musicology Journal*. Citation and publication cannot be made from anywhere without citation and permission.

DİZİNLER / INDEXES



EBSCO (USA)



WorldCat (USA)



RILM Abstracts of Music Literature (USA)



Citefactor (USA)



Crossref



Tufts University (USA)



Google Scholar (USA)



Dimensions (USA)



Rootindexing (USA)



SWTJC Southwest Texas Junior College (USA)



ResearchBib (EU)



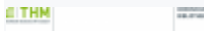
DOUGLAS Douglas College Library and Learning Centre (USA)



OpenAire (EU)



Bibliothekservice Zentrum Baden-Württemberg (Germany)



Technische Hochschule Mittelhessen (Germany)



OpacPlus Bayerische Staatsbibliothek (Germany)



Freie Universität Berlin (Germany)



DOAJ (United Kingdom)



Mendeley (Russia)



ISSN PORTAL (Sweden)



Hong Kong Metropolitan University (China)



Paperity open science aggregated (Poland)



Index Copernicus (Poland)



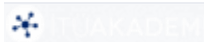
ESJÍ (Kazakhstan)



Türk Eğitim İndeksi (Turkey)



ACARINDEX (Turkey)



İTÜ Akademik (Turkey)



ASOS Index (Turkey)

İÇİNDEKİLER

Araştırma Makaleleri

Niyazi Sayın'ın Uşşak Makamındaki Taksimleri Ekseninde Segâh Perdesi Ve Uşşak Makamı Seyir Anlayışı.....	467-480
<i>Pınarbaşı, E.</i>	
Türk Musikisinde "Sabâ" Perdesinin Nazariye Ve İcra Analizi: Tanburi Cemil Bey Örneği	481-510
<i>Kanık, N., Doğrusöz Dişiaçık, N.</i>	
Nazi Almanyası'nda Bir Propaganda Aracı Olarak Keman Goebbels'in Stradivarius'u	511-528
<i>Karabiber, H., Doğrusöz Dişiaçık, N.</i>	
Popüler Müziğin Azımsanmış Müzik Türü Black Metal Medya Ve Farklı Müzik Türleri Seslendiricilerinin Stereotipleri	529-549
<i>Gülmez, S., De Thorpe Millard, E., Çerezcioglu, A. B.</i>	

TABLE OF CONTENTS

Research Articles

Understanding Of Segâh Pitch And Uşşak Maqam Progression Through The Lens Of Niyazi Sayın's Taksims In Uşşak Maqam.....	467-480
<i>Pınarbaşı, E.</i>	
Theoretical And Performance Analysis Of The Perde "Sabâ" In Turkish Music: The Example Of Tanburi Cemil Bey.....	481-510
<i>Kanık, N., Doğrusöz Dişiaçık, N.</i>	
The Violin As A Propaganda In Nazi Germany: The Example Of Goebbels' Stradivarius.....	511-528
<i>Karabiber, H., Doğrusöz Dişiaçık, N.</i>	
Black Metal, The Underestimate Music Genre Of Popular Music: Media And Stereotypes Of Voice Performers Of Different Music Genres ...	529-549
<i>Gülmez, S., De Thorpe Millard, E., Çerezcioglu, A. B.</i>	



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 19.11.2023
Kabul Tarihi / Date Accepted : 10.12.2023
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2023
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1392887>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

NİYAZİ SAYIN'IN UŞŞAK MAKAMINDAKİ TAKSİMLERİ EKSENİNDE SEGÂH PERDESİ VE UŞŞAK MAKAMI SEYİR ANLAYIŞI

PINARBAŞI, Emre ¹

ÖZ

Bu çalışmanın amacı, ünlü neyzen Niyazi Sayın'ın Uşşak makamındaki taksimlerinin incelenmesi ve segâh perdesi ile Uşşak makamının ilerleyişinin anlaşılmasına ışık tutmaktır. Araştırmanın ana hedefi, Uşşak makamında icra edilen taksimlerin özgün özelliklerini, yapılarını ve segâh perdesinin bu makamdaki kullanımını incelemektir.

Bu makale, Niyazi Sayın'ın Uşşak makamındaki taksimlerini içeren ses kayıtlarının müzikal analizi ile gerçekleştirilecektir. Sayın'ın taksimleri, müzik teorisi ve analitik yöntemler kullanılarak incelenerek segâh perdesi ile Uşşak makamının özellikleri tespit edilecektir. Ayrıca, Türk müziği makamları ve ilerleme kavramıyla ilgili literatür incelemesi de çalışmanın temelini oluşturacaktır. Analizlerin sonuçları, Niyazi Sayın'ın Uşşak makamındaki taksimlerinin segâh perdesi kullanımı ve Uşşak makamının ilerleyiş özelliklerinde dikkate değer benzerlikler ve farklılıklar sergilediğini

¹ Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, Türk Sanat Müziği ASD, emrepinarbasi@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-0939-0087>

göstermektedir. Sayın'ın taksimlerinde segâh perdesi ile Uşşak makamı arasındaki ilişki ve bu ilişkinin ilerleme anlayışına etkisi analizlerde ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır.

Bu çalışma, Niyazi Sayın'ın Uşşak makamındaki taksimlerinin segâh perdesi ve Uşşak makamı ilerleyişine önemli katkılarda bulunduğunu ortaya koymaktadır. Sayın'ın taksimlerinin analizi, Türk müziği alanındaki bilgi birikimine Uşşak makamı ve segâh perdesi kullanımıyla ilgili yeni bakış açıları sunmaktadır.

Ayrıca, bu çalışma, gelecekteki araştırmalar için sağlam bir temel oluşturarak Türk müziği makamlarının ve ilerleme kavramının daha kapsamlı analizlerle incelenmesini teşvik etmektedir. Özellikle Niyazi Sayın gibi ünlü ustaların taksimlerinin incelenmesi, Türk müziği teorisi ve makam anlayışına daha geniş bir perspektif sunacaktır. Ayrıca, bu tür analizlerin Türk müziği eğitiminde kullanılması, öğrencilerin makamları ve ilerleme kavramını daha derinlemesine anlamalarına yardımcı olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ney, Niyazi Sayın, Uşşak, segâh perdesi, seyir.

UNDERSTANDING OF SEGÂH PITCH AND UŞŞAK MAQAM PROGRESSION THROUGH THE LENS OF NİYAZİ SAYIN'S TAKSİMS IN UŞŞAK MAQAM

ABSTRACT

This article aims to explore the improvisational taksims by celebrated Turkish ney virtuoso Niyazi Sayın within the Uşşak mode, highlighting the nuances of the segâh pitch and the Uşşak mode's progression. The primary objective of this study is to scrutinize the distinct characteristics and structures of taksims executed in the Uşşak mode, as well as the utilization of the segâh pitch within this context.

Employing a musical analysis approach, the article dissects audio recordings of Niyazi Sayın's taksims in the Uşşak mode. The attributes of the segâh pitch and the Uşşak mode will be discerned through the application of music theory and analytical methods to Sayın's taksims. Additionally, a comprehensive review of Turkish music modes and progression concepts will serve as the foundational framework for this study.

Analysis results reveal notable similarities and differences in Niyazi Sayın's taksims within the Uşşak mode, particularly in the utilization of the segâh pitch and progression characteristics. These findings will be expounded upon in intricate detail, shedding light on the intricate relationship between the segâh pitch and the Uşşak mode within Sayın's taksims, and their profound impact on the understanding of musical progression.

This research highlights Niyazi Sayın's significant contributions through his taksims in the Uşşak mode, enhancing our understanding of the segâh pitch and Uşşak mode progression. The analysis of Sayın's taksims unveils fresh insights into the utilization of the Uşşak mode and the segâh pitch, thereby enriching our knowledge within the realm of Turkish music.

Moreover, this study establishes a solid groundwork for future investigations, encouraging more comprehensive examinations of Turkish music modes and the concept of progression. Specifically, a deeper exploration of taksims performed by esteemed masters like Niyazi Sayın will provide a broader perspective on Turkish music theory and mode comprehension. Furthermore, the integration of such analyses into Turkish music education will enable students to grasp modes and the intricacies of progression more profoundly.

Keywords: Ney, Niyazi Sayın, Uşşak, segâh pitch, progression.

GİRİŞ

Türk müziğinde önemli bir yere sahip olan makamlar ve seyir anlayışı, bu müzik geleneğinin temel yapı taşlarını oluşturmaktadır. Uşşak makamı, Türk müziğinde sıklıkla kullanılan ve özgün karakteristik özellikleri ile dikkat çeken bir makamdır. Ayrıca, Uşşak makamında önemli bir rol oynayan segâh perdesi, makamın seyir özelliklerinin anlaşılması için kritik bir öneme sahiptir. Bu bağlamda, Türk müziğinin ünlü neyzeni Niyazi Sayın'ın Uşşak makamındaki taksimleri, bu makamın ve segâh perdesinin kullanımı ve seyir anlayışı açısından önemli bir kaynak sunmaktadır. Bu akademik çalışma, Niyazi Sayın'ın Uşşak makamındaki taksimlerinin analiz edilerek, segâh perdesi ve Uşşak makamı seyir anlayışına ışık tutmayı amaçlamaktadır. Bu çalışma kapsamında, Sayın'ın taksimlerinde segâh perdesinin kullanımı, Uşşak makamının seyir özellikleri ve taksimlerin yapısal özellikleri ele alınacaktır.

Çalışmanın ilk bölümünde, Türk müziği makamları, seyir kavramı ve Uşşak makamının özellikleri hakkında genel bir çerçeve sunulacaktır. İkinci bölümde, Niyazi Sayın'ın Uşşak makamındaki

taksimlerinin analizi için kullanılan yöntemler ve süreçler detaylı bir şekilde anlatılacaktır. Üçüncü bölümde ise, Sayın'ın taksimlerinin analizi ve bulguları üzerinden segâh perdesi ve Uşşak makamı seyir anlayışına dair değerlendirmeler yapılacaktır.

Sonuç olarak, bu çalışma, Niyazi Sayın'ın Uşşak makamındaki taksimlerinin incelenmesi yoluyla segâh perdesi ve Uşşak makamı seyir anlayışına katkıda bulunmayı hedeflemekte ve Türk müziği alanında bilgi birikimini artırmayı amaçlamaktadır. Bu çalışma, aynı zamanda gelecekteki araştırmalar için önemli bir temel oluşturarak Türk müziği makamlarının ve seyir kavramının daha kapsamlı analizlerle incelenmesini teşvik etmeyi amaçlamaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışmada, Niyazi Sayın'ın Uşşak makamındaki taksimlerin incelenmesi amacıyla sinyal işleme yazılımlarından faydalanılacak. Özellikle, MakamBox (Atıcı ve diğerleri, 2015) adı verilen program kullanılarak melogram ve histogramlar elde edilecek. Bu yöntem, Uşşak makamının ve segâh perdesinin karakteristik özelliklerini grafiksel olarak ortaya koymakta etkili olacaktır.

Sinyal işleme yazılımlarının kullanımı, ses kayıtlarının otomatik analizini ve taksimlerin temel özelliklerinin hızlı ve doğru bir şekilde tespit edilmesini sağlar. Melogram ve histogramların kullanılması, makamların ve müzikal seyirlerin detaylı incelenmesine önemli katkılar sağlar.

MakamBox, Türk müziği makamlarının analizi için özel olarak geliştirilmiş bir araçtır. Bu program, ses kayıtlarından elde edilen melogramlarla taksimlerin zaman içindeki tonal değişimleri ve yoğunluklarını, histogramlarla ise perdelerin kullanım sıklığını ve dağılımını gösterir. Bu analizler, Uşşak makamının ve segâh perdesinin özelliklerinin daha iyi anlaşılmasına yardımcı olur.

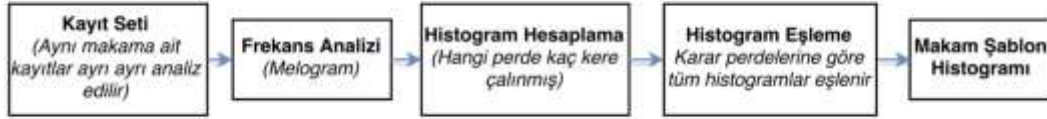
MakamBox'ın kullanımı, Niyazi Sayın'ın Uşşak makamındaki taksimlerin müzikal yapısı ve perde kullanımlarının derinlemesine analiz edilmesine olanak tanır. Bu analizler, Türk müziği alanındaki bilgi birikimini artırarak, makamların ve müzikal seyirlerin daha kapsamlı incelenmesine katkıda bulunur.

Java temelli MakamBox yazılımı, Barış Bozkurt tarafından Matlab için geliştirilen MakamToolBox (Bozkurt, 2008) yazılımından esinlenerek oluşturulmuştur. Geliştirici Bilge Miraç Atıcı, uygulamanın işleyişini şu şekilde açıklar:

Makam Şablon Histogramlarının Çıkartılması: Melodik analiz için ilk adım, zaman-frekans serisi (melogram) verisinin elde edilmesidir. Bu veri, entonasyon, seyir ve süslemeler hakkında bilgi

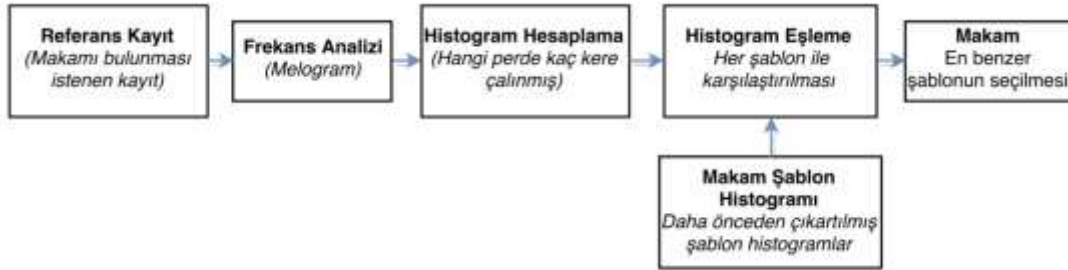
sağlar. Ayrıca, perdelerin kullanım sıklığını gösteren histogramlar da elde edilir. Bunlar, şarkının makamına ilişkin temel bilgiler sunar.

Aynı makama ait eserlerin histogramları, karar perdesi temel alınarak eşleştirilir ve toplanır. Böylece, her makamın şablon histogramları oluşturulur. (Atıcı ve diğerleri, 2015)



Resim 1. MakamBox programının Şablon Histogramı oluşturma prensibi.

Makam Sınıflandırma ve Karar Perdesi Tespiti: Otomatik elde edilen makam şablon histogramları, kaydın makamını ve karar perdesini belirlemede kullanılır. Seçilen kaydın histogramı, bilinen karar perdesiyle şablon histogramlarla karşılaştırılır ve en uygun şablon seçilerek sınıflandırma yapılır. (Atıcı ve diğerleri, 2015)



Resim 2. MakamBox programının makam sınıflandırma ve karar perdesi bulma prensibi.

Niyazi Sayın'ın Uşşak makamındaki taksim kayıtlarının incelenmesinde, istatistiksel yöntemler kullanılmıştır. Seslerin sayısal değerlerle ifade edilebilmesi, bu analizlerde etkili olmuştur.

Değerlendirmeler, uygulamanın işleyişi nedeniyle, karar sürecine göre koma birimleri arasındaki uzaklıklara dayanarak gerçekleştirilmiştir. Elde edilen koma verileri, Microsoft Excel yazılımında düzenlenmiş tablolar şeklinde sunulurken, koma kullanımındaki farkları daha kolay bir şekilde sayısal olarak hesaplamamıza olanak sağlamıştır.

Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evreni, Türk müziği alanında ünlü neyzen Niyazi Sayın'ın Uşşak makamında gerçekleştirdiği taksimler olarak tanımlanmaktadır. Bu evrende, özellikle segâh perdesi ve Uşşak makamı seyir anlayışı üzerine odaklanılmıştır. Niyazi Sayın'ın Uşşak makamındaki taksimleri Türk müziğinde önemli bir yere sahip olduğundan, bu evrenin seçilmesi çalışmanın amacına uygun olacaktır.

Çalışma için örneklem olarak, Niyazi Sayın'ın toplamda üç adet Uşşak makamında taksimi kullanılmıştır. Bu örneklem, evrendeki tüm taksimleri temsil etmese de, Sayın'ın Uşşak makamındaki icra anlayışının ve segâh perdesi kullanımının analizine olanak sağlayacak niteliktedir. Üç taksim seçilmesi, analizlerin derinlemesine ve daha odaklı bir şekilde gerçekleştirilmesine imkân tanımaktadır.

Bu örneklem, Niyazi Sayın'ın icralarının temel özelliklerini, segâh perdesinin ve Uşşak makamının seyir anlayışını ortaya koymak için yeterli kabul edilmektedir. Elde edilen bulgular, Sayın'ın icra tarzına dair önemli ipuçları sağlayarak, Türk müziği alanında daha geniş kapsamlı araştırmalara zemin hazırlamaktadır.

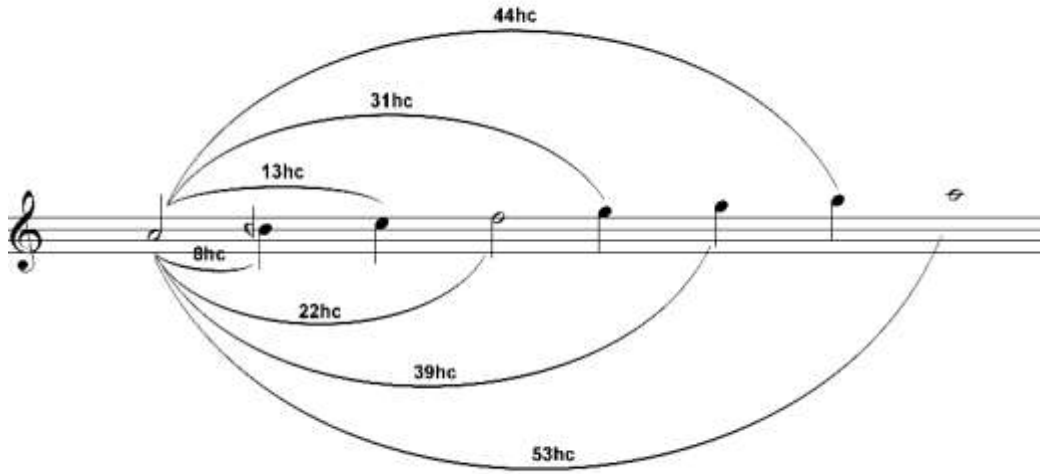
Örneklem ve evren göz önüne alındığında, bu araştırma, Niyazi Sayın'ın Uşşak makamında gerçekleştirdiği taksimlerin incelenmesi üzerinden, segâh perdesi ve Uşşak makamının icrasıyla ilgili önemli katkılar yapmayı hedeflemektedir. Bu örnekleme ve evrene dayalı analizler, Türk müziği teorisi ve makam anlayışının daha geniş bir bakış açısı sunacaktır.

BULGULAR

Bu bölümde gerçekleştirilen analizler, Niyazi Sayın'ın Uşşak makamında yaptığı taksim kayıtlarından elde edilen verileri, sayma, sıralama, ortalama hesaplamaları ve yüzde hesaplamaları gibi istatistiksel tekniklerle değerlendirmektedir. Müziğin içindeki seslerin sayısal ifadesi mümkün olduğundan, müzikal incelemelerde istatistiksel yöntemlere başvurulmuştur.

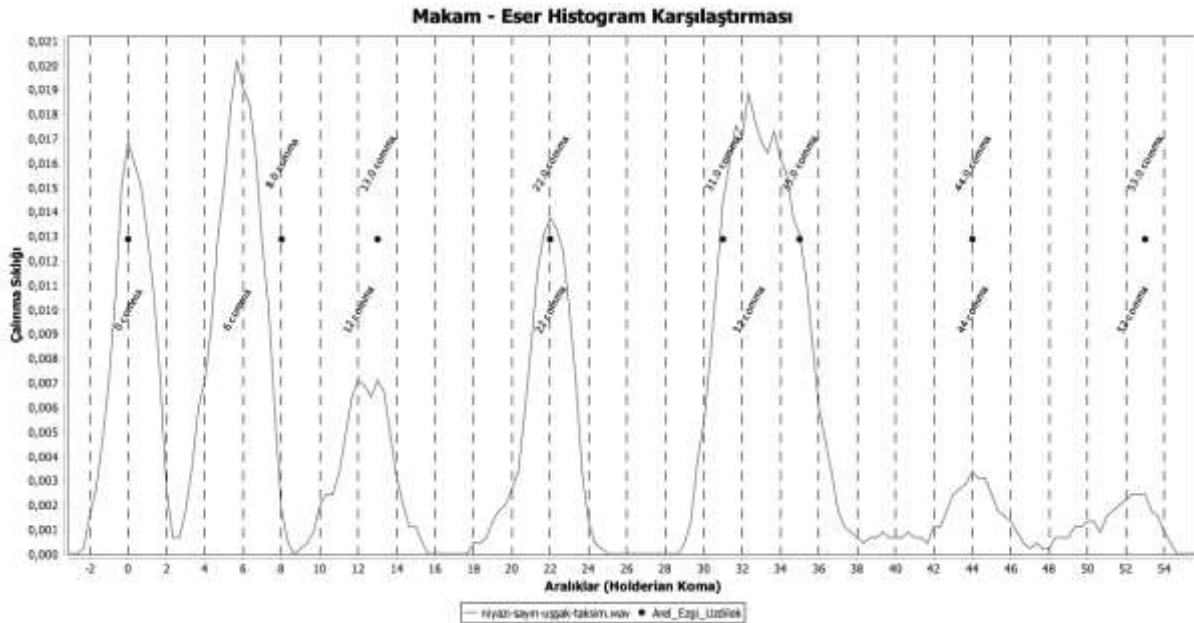
Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemine Göre Uşşak Makamı Aralıkları ve Niyazi Sayın'ın Perde Baskısı Anlayışı

Uşşak makamının referans notası olarak kabul edilen La (Dügah) perdesiyle ilişkilendirilerek, AEU ses sistemi içindeki diğer perdelerin koma cinsinden uzaklıklarını açıklayan dizi şu şekildedir:



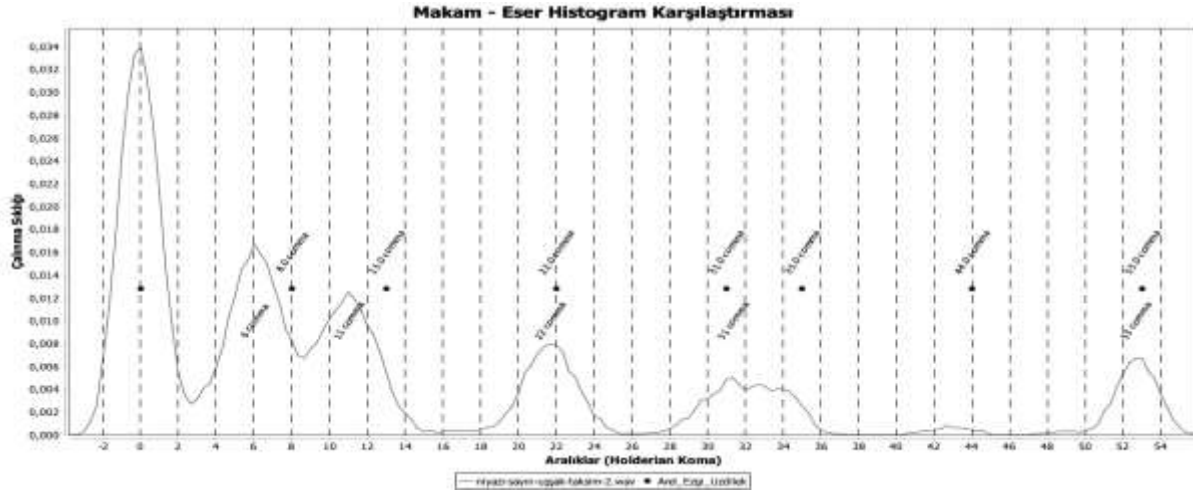
Resim 3. Uşşak Makamı dizisindeki perdelerin karar Dügah (La) perdesine olan koma cinsinden mesafeleri. (Pınarbaşı, 2017)

Niyazi Sayın'ın Uşşak makamındaki taksimlerinin analizi, MakamBox yazılımı kullanılarak gerçekleştirilmiş ve sonuçlar, karar perdesine göre mesafeleri noktalarla işaretleyen ve çalınma sıklığını gösteren histogram verileri olarak elde edilmiştir. Uşşak makamına ait Ney Taksimi ses kaydının histogramı aşağıda sunulmuştur.



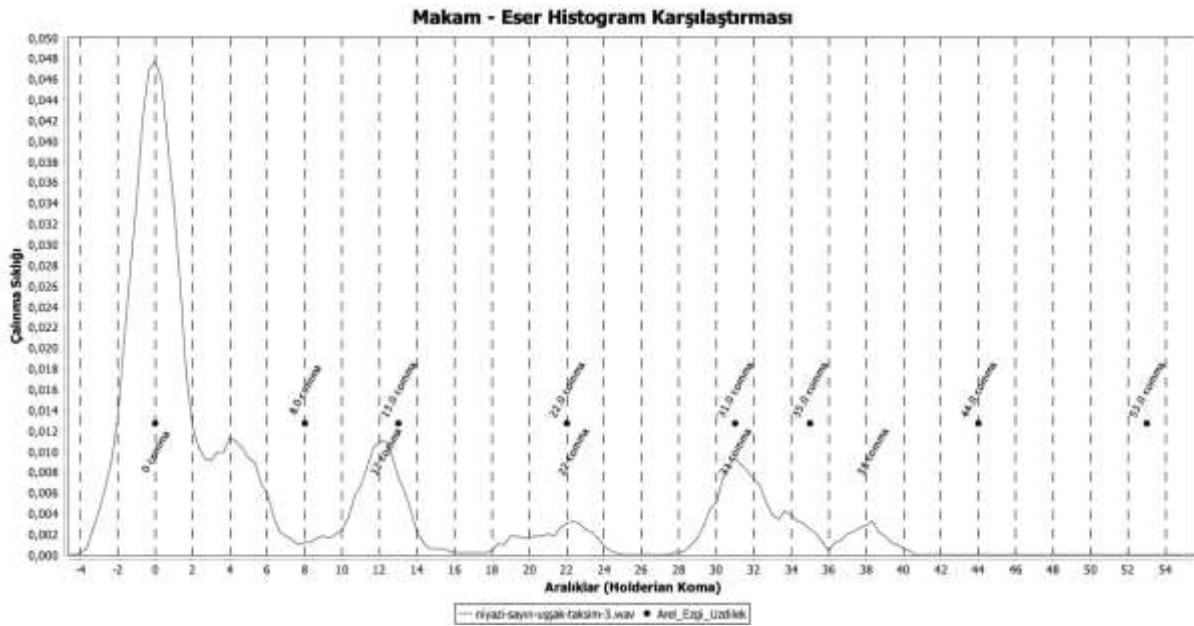
Grafik 1. Niyazi Sayın'ın Uşşak Makamında Ney ile yaptığı "Uşşak Taksim" isimli icranın histogram grafiği.

Niyazi Sayın'ın "Uşşak Taksimi 2" adlı performansının MakamBox programı tarafından işlenmesi sonucunda oluşturulan histogram aşağıdaki şekildedir:



Grafik 2. Niyazi Sayın'ın Uşşak Makamında Ney ile yaptığı "Uşşak Taksim 2" isimli icranın histogram grafiği.

Niyazi Sayın'ın "Uşşak Taksimi 3" adlı performansının MakamBox programı tarafından işlenmesi sonucu elde edilen histogram aşağıdaki şekildedir:



Grafik 3. Niyazi Sayın'ın Uşşak Makamında Ney ile yaptığı "Uşşak Taksim 3" isimli icranın histogram grafiği.

MakamBox yazılımı kullanılarak AEU ses sistemine dayalı olarak elde edilen noktalardan taksimlerin histogram verileri toplandığında ve teorik perde aralıklarıyla karşılaştırıldığında, aşağıdaki tablo şeklinde sonuçlar ortaya çıkmaktadır.

Uşşak Makamı		La	Si b	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La
Arel-Ezgi-Uzdilek Ses Sistemine Göre Koma Aralıkları		0,0	8,0	13,0	22,0	31,0	35,0	44,0	53,0
Niyazi Sayın	Uşşak Taksim	0,0	6,0	12,0	22,0	32,0	34,0	44,0	52,0
Niyazi Sayın	Uşşak Taksim 2	0,0	6,0	11,0	22,0	31,0	34,0	43,0	53,0
Niyazi Sayın	Uşşak Taksim 3	0,0	4,0	12,0	22,0	31,0	34,0	38,0	

Tablo 1. AEU Ses Sistemine Göre Niyazi Sayın'ın Uşşak Makamı Taksimlerindeki Hicaz Perde Baskı Koma Değerleri

Uşşak makamının çıkıcı bir seyir karakterine sahip olması sebebiyle, pestten tize doğru sıralama yapılarak ilk performans olan "Uşşak Taksim" analiz edildiğinde; AEU ses sistemindeki aralıklarla neredeyse tamamen uyumsuz bir şekilde perdelerin icra edildiği gözlemlenmiştir. Özellikle segâh perdesi incelendiğinde, Si bemol notasının 1 koma değiştirme işaretiyle belirtilmesine rağmen, 3 koma bemolün varmış gibi glissando şeklinde icra edildiği görülmüştür.

Aynı şekilde, "Uşşak Makamı 2" adlı performans da incelendiğinde, AEU ses sistemindeki aralıklarla neredeyse hiç uyumsuzluk olmadan icraların gerçekleştirildiği görülmüştür. Segâh perdesi özelinde, Si bemol notasının 1 koma değiştirme işaretiyle belirtilmesine rağmen, 3 koma bemolün varmış gibi glissando şeklinde icra edildiği göze çarpmıştır.

Son olarak, "Uşşak Makamı 3" adlı performans değerlendirildiğinde, AEU ses sistemindeki aralıklarla büyük ölçüde uyumsuz icraların sergilendiği gözlemlenmiştir. Yine de Segâh perdesi özelinde, Si bemol notasının 1 koma değiştirme işaretiyle belirtilmesine rağmen, 5 koma bemolün varmış gibi bol glissando tarzında icra edildiği gözlemlenmiştir.

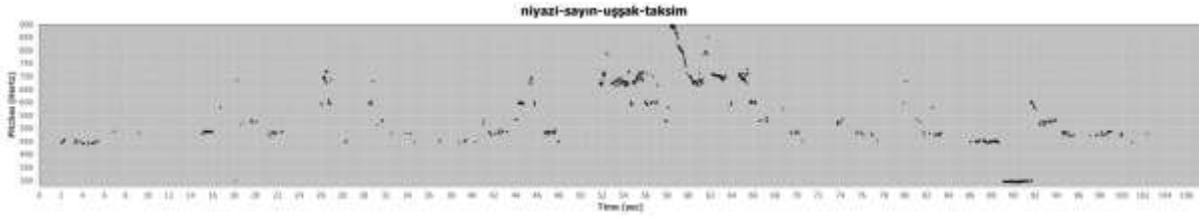
Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemine Göre Uşşak Makamı Seyir Karakteri ve Niyazi Sayın'ın Uşşak Makamı Seyir Anlayışı

MakamBox yazılımı, melogram adlı bir özellik ile zaman düzleminde ardışık olarak icracının gerçekleştirdiği seyir melodisini gösteren bir grafik sunarak, taksimlerin seyirlerini görsel olarak

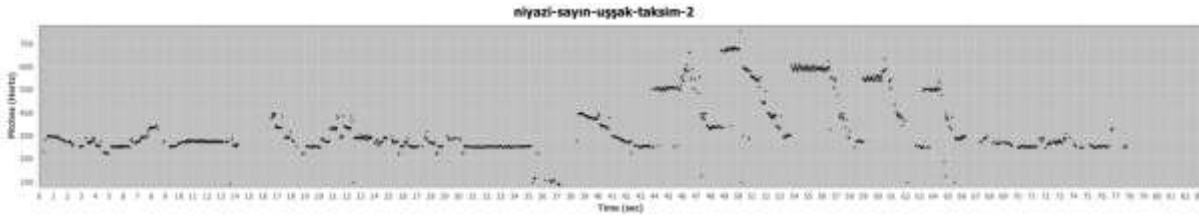
inceleme fırsatı sağlamıştır. Bu sayede seyir karakterinin gözlemlenerek belirlenmesine çalışılmıştır.

Arel'e göre, bu makam çıkıcı bir karaktere sahiptir ve temel dizisi, Uşşak makamının tiz tarafına Bûselik makamının beşlisinin eklenmesiyle oluşturulmuştur (Arel, 1993: 44)

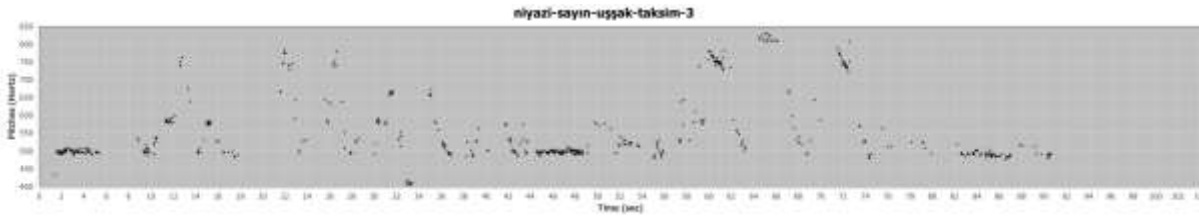
MakamBox yazılımında icracının ses kaydı açıldıktan sonra icralarının isim sırasına göre aşağıdaki gibi melogram grafikleri ortaya çıkmaktadır.



Grafik 4. Niyazi Sayın'ın Uşşak Makamında Ney ile yaptığı "Uşşak Taksim" isimli icranın melogram grafiği.



Grafik 5. Niyazi Sayın'ın Uşşak Makamında Ney ile yaptığı "Uşşak Taksim 2" isimli icranın melogram grafiği.



Grafik 6. Niyazi Sayın'ın Uşşak Makamında Ney ile yaptığı "Uşşak Taksim 2" isimli icranın melogram grafiği.

Melogramlar incelendiğinde, grafiklerin yükselen bir eğilim gösterdiği fark edilmektedir. Arel'in sunduğu tanımlarla bu melogramlar karşılaştırıldığında, seyir başlangıcındaki özelliklerin uyumlu olduğunu söyleyebiliriz. Bu durum, seyirlerin başlangıç niteliklerinin uyumlu bir şekilde analiz edilmesi ve daha detaylı sonuçlar elde etmeye olanak sağlamaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Niyazi Sayın'ın icralarının seyir karakteri açısından AEU sisteminin öngördüğü seyir anlayışıyla örtüşmekle birlikte, AEU ses sistemine göre farklı bir pratik sergilediğini ortaya koymaktadır. Bu

farklılığın temel nedenleri arasında usta-çırak ilişkisi, kişisel beceri ve kişisel makam algısı bulunmaktadır.

Niyazi Sayın'ın icralarının analizi, Türk müziğindeki makamların ve seyir anlayışının öğretimi ve uygulamasında usta-çırak ilişkisinin önemli bir rol oynadığını göstermektedir. Bu ilişki, müzisyenlerin icra ettikleri makamların ve seyirlerin özelliklerini kişisel deneyimlerine ve öğrendikleri tekniklere göre yorumlamalarına olanak tanımaktadır.

Kişisel beceri ve kişisel makam algısı da, Niyazi Sayın'ın icralarında sergilediği farklılıkların önemli faktörleridir. Müzisyenler, kendi yetenekleri ve anlayışları doğrultusunda makamları ve seyirleri şekillendirirler. Bu durum, Niyazi Sayın'ın icralarında AEU ses sisteminden farklı bir yaklaşım sergilemesine yol açmaktadır.

Bu çalışmanın sonuçları, Türk müziği alanında öğretim ve icra metodolojilerine önemli katkılar sağlamaktadır. Usta-çırak ilişkisi, kişisel beceri ve kişisel makam algısı gibi faktörlerin daha detaylı incelenmesi, Türk müziği eğitiminde ve uygulamasında daha etkili yöntemlerin geliştirilmesine yardımcı olabilir.

Ayrıca, bu çalışma, Türk müziği alanında yapılan analizlerde sinyal işleme programlarının kullanımını teşvik etmekte ve bu yöntemlerin elde edilen sonuçlar üzerindeki etkisini vurgulamaktadır. MakamBox gibi araçların kullanılması, makamların ve seyir anlayışının daha kapsamlı ve derinlemesine analizlerine imkân tanıyarak, Türk müziği alanında bilgi birikimini artırmaktadır.

Gelecekteki araştırmalar, farklı müzisyenlerin ve icra stillerinin analizini içerebilir. Bu şekilde, usta-çırak ilişkisinin ve kişisel becerilerin farklı müzisyenler ve makamlar üzerindeki etkisi daha geniş bir perspektiften incelenebilir. Ayrıca, sinyal işleme programları ve MakamBox gibi araçların daha fazla kullanılması, Türk müziğindeki makamların ve seyir anlayışının daha detaylı ve sistemli bir şekilde analiz edilmesine olanak sağlayacaktır.

Sonuç olarak, Niyazi Sayın'ın Uşşak makamındaki taksimlerinin analizi, segâh perdesi ve Uşşak makamı seyir anlayışına önemli katkılarda bulunmaktadır. Bu çalışma, Türk müziği alanındaki bilgi birikimini artırmayı amaçlamakta ve makamlar ile seyir kavramlarının daha derinlemesine incelenmesini teşvik etmektedir.

Özellikle, Türk müziği eğitimi ve icrasında kullanılan AEU sistemi yerine alternatif yaklaşımların araştırılması ve bu alternatiflerin uygulanabilirliğinin değerlendirilmesi önerilmektedir. Bu, Türk

müziği öğretimi ve icrasında daha geniş bir bakış açısı sunarak, öğrenci ve müzisyenlerin farklı makamlar ve seyir anlayışları üzerinde çalışmalarını çeşitlendirmelerine yardımcı olacaktır.

Ayrıca, usta-çırak ilişkisinin ve kişisel becerilerin Türk müziğindeki rolü üzerine yapılan araştırmaların arttırılması, geleneksel müzik eğitiminin önemini ve değerini daha iyi anlamaya ve bu eğitimin modern müzik eğitimiyle nasıl entegre edilebileceğine dair yeni fikirler sunacaktır.

Son olarak, bu çalışmanın önerileri doğrultusunda, Niyazi Sayın gibi ünlü müzisyenlerin icralarının detaylı analizlerinin yanı sıra, genç ve gelecek vaat eden müzisyenlerin icralarının da incelenmesi, Türk müziği alanındaki bilgi birikimine daha geniş bir katkı sağlayarak, gelecek nesil müzisyenlerin yetişmesine katkıda bulunacaktır.

KAYNAKLAR

- Arel, H. S. (1993). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri (Hzl. Onur Akdoğu)*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Atıcı, B. M., Bozkurt, B., & Şentürk, S. (2015). A culture-specific analysis software for makam music traditions. *Proceedings of 5th International Workshop on Folk Music Analysis (FMA 2015)*, (s. 88-92). Paris.
- Bozkurt, B. (2008, Vol. 37 1). An automatic pitch analysis method for Turkish maqam music. *Journal of New Music Research*, s. 1-13.
- Pınarbaşı, E. (2017). *XX. Yüzyıl Türk müziği irticalî icralarında perde ve seyir karakteri anlayışı. (Yayımlanmamış doktora tezi/yüksek lisans tezi)*. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.

EXTENDED ABSTRACT

Known for its profound historical roots and unique modal system, Turkish music is a significant cultural and artistic expression in its region. Among the diverse modes in Turkish music, the Uşşak mode is particularly remarkable for its emotional depth and versatility. Characterized by its evocative nature, often associated with melancholy and introspection, the Uşşak mode is ideal for a wide range of musical compositions.

The Uşşak mode, like other modes in Turkish music, possesses a unique set of intervals and pitches, differentiating it notably from Western musical scales. This distinctive structure provides

composers and performers with a singular sonic palette, enabling them to create music that resonates deeply with the region's cultural heritage. Within the Uşşak mode, the segâh pitch is of paramount importance, introducing an added layer of complexity and nuanced richness that defines the mode's character.

Celebrated for his deep understanding and interpretation of the Uşşak mode, Niyazi Sayın, a masterful exponent of Turkish music and the ney (a traditional Turkish flute). His improvisations are not only technically precise but are also imbued with a profound emotional depth, offering listeners a rich auditory experience. Sayın's treatment of the Uşşak mode, especially his use of the segâh pitch, has significantly influenced contemporary approaches to this traditional music form. Sayın's contributions go beyond technical mastery. His music reflects the cultural and historical contexts of Turkish music, serving as a conduit between the traditional past and the evolving present. His improvisations transcend mere musical performance, representing a form of cultural narrative that keeps the tradition vibrant while infusing it with personal expression and creative innovation.

This study aims to undertake a thorough analysis of the Uşşak mode, particularly focusing on Niyazi Sayın's improvisations. The research delves into the detailed usage of the Uşşak mode and the segâh pitch, examining how these musical elements are utilized in Sayın's performances to create a rich and emotive soundscape.

Advanced signal processing techniques form the core of the methodology. Tools like MakamBox are employed to analyze the audio recordings of Sayın's improvisations. These tools are capable of detecting subtle nuances in pitch, rhythm, and musical progression, offering a detailed visual representation of the music's structure.

The resulting melograms and histograms are central to this analysis, providing insights into pitch variations, rhythmic patterns, and the overall structure of the improvisations. These visual representations enable researchers to gain a deeper understanding of the intricacies of the Uşşak mode and how the segâh pitch is highlighted in Sayın's performances.

The use of signal processing in music analysis represents a significant advancement in ethnomusicology. It allows researchers to uncover musical details that may be imperceptible to the human ear. In this study, signal processing is crucial for a detailed examination of the intervals and progression patterns within the Uşşak mode, offering a new level of precision in musical analysis.

MakamBox, designed specifically for analyzing Turkish music, is adept at extracting intricate information from audio signals. This tool bridges traditional musicology with modern scientific methods, enabling a more objective and comprehensive understanding of musical structures.

The study's findings provide key insights into the Uşşak mode and the segâh pitch as interpreted by Niyazi Sayın. It reveals how Sayın's improvisations both adhere to and diverge from traditional structures, shedding light on his unique style of interpretation. This is particularly evident in his innovative use of the segâh pitch, which he employs to add a distinctive color and emotion to the Uşşak mode.

Furthermore, the research emphasizes the importance of individual expression in Turkish music. Sayın's performances demonstrate his personal artistic vision, while remaining grounded in traditional modal structures. This observation is crucial as it underscores the dynamic nature of Turkish music, where personal creativity and interpretation play a vital role alongside time-honored norms.

The study also has significant implications for the teaching and transmission of Turkish music. Insights into how master musicians like Niyazi Sayın interpret and adapt traditional modes can inform teaching methodologies, aiding in the preservation and evolution of this rich musical heritage.

In conclusion, this comprehensive study provides an in-depth analysis of the Uşşak mode and the segâh pitch through Niyazi Sayın's improvisations and opens avenues for future research in Turkish music. It suggests the potential for similar studies on other modes and musicians, thereby enhancing the overall understanding of the complexities and nuances of Turkish music. The integration of signal processing tools in musical analysis represents a promising direction in the field of ethnomusicology. This approach, applicable to various musical traditions worldwide, offers a deeper understanding of the interplay between tradition, individual expression, and musical structure. This research contributes significantly to the ongoing discourse on preserving and evolving musical traditions, blending traditional musicology with contemporary technology to offer a more nuanced appreciation of the rich tapestry of world music, particularly those traditions with a deep and storied history like Turkish music.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 16.10.2023
Kabul Tarihi / Date Accepted : 07.12.2023
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2023
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1377063>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

TÜRK MUSİKİSİNDE "SABÂ" PERDESİNİN NAZARİYE VE İCRA ANALİZİ: TANBURİ CEMİL BEY ÖRNEĞİ

KANIK, Nurullah¹

DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK, Nilgün²

ÖZ

Bu araştırma, sabâ perdesinin nazari ve icra analizi yapılarak tarihsel kaynaklarda yer alan tariflerle Tanburi Cemil Bey'in icrası arasındaki ilişkiyi değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Türk musikisi nazari eserleri incelendiğinde, XV. yüzyıldan (yy.) itibaren perdeler, derece gösteren isimler yerine kullanıldığı makama göre, makamı hatırlatan özel isimlerle anılmaya başlamaktadır. Bu araştırmanın konusu olan "sabâ" perdesi de Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) ses sistemine kadar birçok nazari eserde makam ile aynı şekilde anılmaktadır.

Tarihsel ve hesaplamalı müzikoloji yöntemlerinin beraber kullanıldığı bu çalışmada, öncelikle, "sabâ" perdesinin AEU nazariyatına kadar olan tarihsel süreci incelenmektedir. Daha sonra,

¹ Dr. Öğrencisi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı, kanik@itu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-0565-0347>

² Prof. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Müzik Teorisi Bölümü, dogrusozn@itu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-4818-4075>

Tanburi Cemil Bey'in kemençe ile icra ettiği sabâ taksiminde kullanılan sabâ perdesi mercek altına alınarak frekans analizlerine yer verilmektedir. Hertz cinsinden tespit edilen frekans değerleri, önce cent cinsine ve daha sonra AEU'daki değerlerle karşılaştırılabilmesi için Holder komasına çevrilmektedir. Nağme hareketine göre yapılan bu perde analizleriyle perdenin kullanım bölgesi tespit edilmektedir. Böylece, nazariyat ile icra arasındaki farklılıklar ortaya konularak perde kavramının tanımı tartışmaya açılmaktadır.

Araştırmada incelenen eserlerin tamamında sabâ perdesinin, çargâh ile nevâ perdeleri arasında yer aldığı ve XX. yy.a yaklaşıldıkça nevâ perdesine daha yakın şekilde konumlandırıldığı görülmektedir. Benzer şekilde, Tanburi Cemil Bey'in icrasında sabâ perdesi, nevâ perdesine yakın olarak icra edilmekte ve nağme hareketine göre aralık değerlerinde değişkenlik gözlemlenmektedir.

Bu araştırmayla beraber, "sabâ" perdesinin tekrar alanyazına kazandırılması hedeflenmektedir. Bunun, Türk musikisi eğitimi, araştırmaları ve icra alanlarına makam ve perde ilişkisi bakımından katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk musikisi, ses sistemi, sabâ perdesi, frekans analizi, Tanburi Cemil Bey.

THEORETICAL AND PERFORMANCE ANALYSIS OF THE PERDE "SABÂ" IN TURKISH MUSIC: THE EXAMPLE OF TANBURİ CEMİL BEY

ABSTRACT

This research aims to analyze the theoretical and performance analysis of the perde (pitch) sabâ and to evaluate the relationship between the descriptions in historical sources and Tanburi Cemil Bey's performance. When the theoretical works of Turkish music are analyzed, it is seen that from the 15th century onwards, the perdes started to be referred to with special names that remind the makam according to the makam in which they are used, instead of names indicating degrees. The perde "sabâ", which is the subject of this study, was referred to in the same way as the makam in many theoretical works until the introduction of the Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) sound system.

In this study, in which historical and computational musicology methods are used together, firstly, the historical process of the perde "sabâ" until the AEU theory is examined. Then, the perde sabâ

used in Tanburi Cemil Bey's sabâ taksim performed on the kemençe is examined and frequency analyzed. The values of the frequencies determined in hertz are first converted to cents and then to Holder's coma in order to compare them with the values in AEU. With these perde analyzes made according to the movement of the melody, the region of use of the perde is determined. Thus, the differences between theory and performance are revealed and the definition of the concept of perde is opened to discussion.

In all of the works analyzed in the study, it is seen that the perde sabâ is located between the perde çargâh and nevâ, and as the 20th century approaches, it is positioned closer to the perde nevâ. Similarly, in Tanburi Cemil Bey's performance, the perde sabâ is performed close to the perde nevâ and variations are observed in the interval values according to the melodic movement.

With this research, it is aimed to bring the perde "sabâ" back into the literature. It is thought that this will contribute to the fields of Turkish music education, research and performance.

Keywords: Turkish music, sound system, perde sabâ, frequency analysis, Tanburi Cemil Bey.

GİRİŞ

Türk musikisi nazari eserleri incelendiğinde, XV. yüzyıldan (yy.) itibaren perdelerin, derece gösteren isimler yerine ayrı ayrı adlandırılmaya başlandığı görülmektedir. Makam ismiyle aynı şekilde anılan perdeler, genellikle, makama dair belirleyici bir nitelik taşımaktadır. Bunlar, makamın kararı, güçlüsü, başlangıcı gibi perdelerin yanında, makamın belirleyicisi olma niteliğini taşıyan diğer perdeler olarak gösterilebilir³.

Segâh makamının karar sesinin "segâh", nevâ makamı seyrinin başlangıç sesinin "nevâ", şehnaz makamın belirleyici sesinin "şehnaz" şeklinde isimlendirilmesi, bu duruma örnek niteliğindedir. Aynı durum, rast, dügâh, bûselik, hisar, eviç, gerdaniye, muhayyer gibi birçok perde ismi için de geçerlidir. Araştırmanın konusunu teşkil eden "sabâ" perdesi, sabâ makamının belirleyicisi olması nedeniyle Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) nazariyatına kadar makamın ismiyle anılmaktadır.

Perde isimlerinin, -AEU'dan önce olduğu gibi- makamın karakteristiğini temsil edecek şekilde düzenlenmesi özellikle eğitim hususunda önemlidir. Örneğin, AEU'da hicâz makamının üçüncü

³ Detaylı bilgi için, Okan Murat Öztürk'ün 2014 yılında hazırlamış olduğu *Makam Müziğinde Ezgi Ve Makam İlişkisinin Analizi Ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri Ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri* adlı doktora tezine bakınız.

derecesinin "nim hicâz" ve sabâ makamının dördüncü derecesinin "hicâz" olarak gösterilmesi, talebenin zihninde iki makamın şekillenmesi açısından çelişkilere sebep olmaktadır. Birçok talebenin de, makam tarifi yaparken sürekli olarak bu perde isimlerini -AEU'ya göre- yanlış hatırladığını gözlemlemek mümkündür. Dolayısıyla bu durum talebeyi, perde isimlerini idrâk etmek yerine bir nevi "unutmak üzere ezberlemeye" teşvik etmektedir.

İcrâda kullanılan perdelerin nazariyatta karşılıklarının olmaması ise, -yine özellikle eğitimde- çok daha büyük bir ikileme sebep olmaktadır. Bu durum talebelerin yanında öğreticiler için de ayrı bir zorluğu beraberinde getirmektedir. Nazariyatta gösterilen ile icrada kullanılan perde değerlerinin farklılıkları bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

Modernleşme süreci içerisinde, -AEU özelinde- ses sistemi ve makam tariflerinde standart yakalama amacıyla yapılan bu ve benzeri değişikliklerin günümüzdeki yansımaları ise düşündürücüdür. Şöyle ki, çeşitli icracılar arasında dahi sistemde yer alan perdeler göre icra etme anlayışının benimsendiği/benimsetilmeye çalışıldığını görmek mümkündür.⁴ Sistemde gösterilen değerlerin doğru kabul edilmesi, bunların olduğu gibi aktarılması ve aynı şekilde icra edilmesiyle bir standart yakalama çabasının Türk musikisine geliştirci manada bir katkısının olduğu tartışma konusudur.

Sistem/nota-icra farklılığı konusunda uzun yıllardır tartışmalar sürmekteyken yakın dönemde bu konuya dair araştırmaların yapılmaya başlandığı görülmektedir. Bu araştırmalarda, Türk musiki sistemi içinde yer almayan veyahut farklı aralık değerleriyle gösterilen perdelerin icradan yola çıkarak tespit edilmesi ve böylece, sistemlerdeki açıkların kapatılması hedeflenmektedir. Zaman zaman musikişinaslarla yapılan mülakatlar şeklinde yürütülen çalışmaların da aynı hedefe odaklandığı söylenebilir. Bu bağlamda, aşağıdaki bazı çalışmalar örnek olarak gösterilebilir.

1977'de Karl L. Signell tarafından kaleme alınan *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music* adlı eser, Türk musiki icrasında kullanılan perdelerin ölçümlerine dayalı olarak AEU sistemindeki farklılıkları ifade eden ilk çalışmalardan biri olarak kabul edilebilir. Eserde, AEU sistemindeki perdeler anlatıldıktan sonra, teori ve icra arasındaki farklılıklara değinildiği görülmektedir. Tanburi Necdet Yaşar'ın kullandığı perdelerden yola çıkılarak, uşşak, sabâ, mâhur gibi makamların, AEU sisteminde anlatıldığı gibi olmadığı açıklanmaktadır. Ayrıca Yaşar'ın, ses

⁴ Gürbüz'ün (1983: 3-14) uşşak makamında kullanılan 2. derece üzerine yaptığı araştırmasında, isimleri belirtilmeyen bazı musikişinasların kullandıkları ifadeler bu konuya örnek olarak gösterilebilir.

sistemine ilave ettiği beş perdeden (dikçe zirgüle, hüzzam, uşşak, nim eviç ve sabâ perdesinden) bahsedilmektedir.

1983'te Özgen Gürbüz'ün kaleme aldığı *Uşşâk Makamı Dizisinde Kullanılan "2. Derece" Üzerine Bir Araştırma* adlı eserinde hem musikişinaslarla yapılan mülakatlara hem de aralık hesaplamalarına yer verilerek perdenin konumu tespit edilmeye çalışılmaktadır.

2000 yılında, M. Kemal Karaosmanoğlu ve Can Akkoç'un sunduğu *Türk Mûsikîsinde İcra-Teori Birliğini Sağlama Yolunda Bir Girişim* adlı bildiride, Neyzen Niyazi Sayın'a ait uşşak taksim frekans analizlerine yer verilmektedir. Ayrıca, bir sekizlide (oktavda) 17 aralık bulunduğu ve perdelerin sabit birer nokta olmayıp "belli bir frekans bandındaki değişken değerler" e sahip olduğu ileri sürülmektedir.

2002 yılında, Can Akkoç tarafından hazırlanan *Non-Deterministic Scales Used in Traditional Turkish Music* adlı makalede, matematiksel bir temel oluşturmak amacıyla Niyazi Sayın ve İhsan Özgen'e ait taksim kayıtları analiz edilmektedir. Taksimlerden elde edilen makama özgü ses kümeleri gösterilerek, sabit gösterimli sistemler tartışmaya açılmaktadır.

2005 yılında, Gülçin Yahya Kaçar'ın hazırladığı *Arel-Ezgi-Uzdilek Kuramında Artık İkili Aralığı ve Çeşitli Makamlara Göre Uygulamadaki Yansımaları* adlı makalede, Yorgo Bacanos'a ait ses kayıtları *Wave Lab* programına aktarılarak elde edilen grafiklerden frekans ölçümleri yapılmaktadır. Bu sonuçlar, Signell'in (1977) çalışmasında bulunan Necdet Yaşar'a ait ölçümler ve AEU sistemi ile karşılaştırılmaktadır. Araştırmanın sonucunda, AEU sisteminde çoğunlukla aynı işaretlerle gösterilen "artık ikili" aralığının, makamlara göre farklılık gösterdiği ifade edilmektedir.

2008 yılında, Ozan Yarman tarafından hazırlanan *79-Tone Tuning & Theory For Turkish Maqam Music As A Solution To The Non-Conformance Between Current Model And Practice* adlı doktora tezinde, Yekta-AEU sistemi ile icra arasındaki problemlerin mevzu edilmesinin yanında, tarihsel açıdan Türk musikisi ses sistemlerinin incelenmesine/karşılaştırılmasına ve 79'lu yeni bir sistem önerisine yer verilmektedir.

2011 yılında, Eren Özek tarafından Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde hazırlanan *Türk Müziği'nde Çeşni Kavramı ve İcra Teori Farklılıklarının Bilgisayar Ortamında İncelenmesi* adlı sanatta yeterlilik tez çalışmasında, AEU'da kullanılan çeşniler gruplandırılarak, icraların frekans analizleri yapılmaktadır. İcra analizlerinde çıkan sonuçlar, 53TET, Yekta-AEU ve Töre

sistemleriyle karşılaştırılmaktadır. Ayrıca, elde edilen sonuçlara göre mevcut sisteme (AEU) 6 ve 7 komalık aralıkların eklenmesi gerektiği vurgulanmaktadır.

2014 yılında, Serdar Çelik, Arda Eden, Gülay Karışıcı ve Oya Levendoğlu Öner tarafından hazırlanan *Türk Makam Müziği için MAX/MSP Tabanlı Mikrotonal MIDI Arayüz Tasarımı* adlı makalede, Türk musikisi perdelerinin MIDI ile seslendirilmesine yarayan arayüz programlanması konu edilmektedir. Aynı zamanda, bazı klavyelerde bulunan “pitch bend” eklentisiyle kayıt yapılarak mikrotonal perdelerin MIDI ile seslendirilebileceği anlatılmaktadır.

2014 yılında, Barış Bozkurt tarafından hazırlanan *Pitch Histogram Based Analysis of Makam Music in Turkey* adlı çalışmada, Türk musikisi icra örneklerinin otomatik karar perdesi tespiti yapıldıktan sonra, karar perdeleri sıfır noktası kabul edilerek makam histogramı oluşturulmasına yer verilmektedir.

Eren Özek'in, *20. Yüzyıl Türk Müziği İcrasında Perde Anlayışı* (2014a) ve *21. Yüzyıl Türk Müziği İcrasında Perde Anlayışı* (2014b) adlı hazırlanmış olduğu kitaplarda, belirtilen yüzyıllarda yaşamış/yaşayan beşer icracıya ait ses kayıtlarının bilgisayar ortamında frekans analizlerine yer verilmektedir. Elde edilen sonuçlar, Yekta-AEU ve Töre-Karadeniz sistemleri ile karşılaştırılmaktadır.

2015 yılında, M. Kemal Karaosmaoğlu'nun Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsünde hazırladığı *Türk Musikisi Sembolik Verileri Üzerine Hesaplamalı Ezgi Analizi* adlı doktora tezinde, -yazar tarafından oluşturulan- *Mus2-Alfa* bilgisayar programından -yine yazar tarafından oluşturulan- *SymbTr* veri tabanına aktarılan eserler, 53TET ses sistemi kullanılarak analiz edilmektedir. Ayrıca, 12'li, 17'li ve AEU ses sistemleri ile karşılaştırmalar yer almaktadır. Tez çalışmasında, “n-gram” tekniğiyle makam tanıma, istatistik karar yöntemiyle makama özgü motif tanıma ve yapay öğrenme yöntemiyle bölütleme uygulamaları yer almaktadır.

2015 yılında, Recep Yeşilyurt'un Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde hazırladığı *Uzun Sap Bağlama Enstrümanındaki Mevcut Perde Sistemiyle Hüzzam Makamı Dizisinin Seslendirilmesinde Ortaya Çıkan Problemler ve Çözüm Önerileri* adlı yüksek lisans tezinde, hüzzam makamının icrası, uzun sap bağlama ve tanbur perde düzenleri üzerinden teorik olarak ele alınmaktadır.

Türk musikisi perdeleri üzerine yapılan bu ve benzeri çalışmaların yanında, ses kayıtlarının kesitler halinde incelenerek perde tespitinin yapıldığı araştırmalar konumuz açısından ayrı bir öneme sahiptir. 2019 yılında, Serkan Günalçin'in Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde

hazırlamış olduğu *Kanun'un Mandal Düzenine Türk Müsîkîsi Perde Anlayışına Uyarlanabilirliği* adlı doktora tezinde, ses sistemlerinin nazari olarak incelenmesinin yanında Tanburi Cemil Bey'in (1871-1916) icra analizlerine yer verilmektedir. Buradan elde edilen sonuçların kanun mandal düzenine uyarlanmasıyla Türk musikisinde kullanılan farklı düzenlerin icra edilebileceği konu edilmektedir.

Karaosmanoğlu'nun (2021: 149-160) araştırmasında, Tanburi Cemil Bey'in ısfahan, mahur ve yegâh taksimlerinden kesitlerle nota üzerinde 1 Holder koması (Hk) diyez işaretiyle gösterilen si ve mi seslerinin, bûselik ve hüseyni perdelerine göre kaç sent tiz basıldığı tespit edilmektedir. Aynı zamanda, ısfahan taksiminde ilk 5 saniyesini gösteren nota üzerinde (Karaosmanoğlu, 2021: 149), nişabur çeşnisindeki 2. derecenin, nim hicâz yerine hicâz perdesi şeklinde gösteriliyor olması önem arz etmektedir.

Karakaya'nın (2021: 142-143) araştırmasında ise, Tanburi Cemil Bey'in yegâh taksimindeki nişabur nağmelerinde kullandığı bûselik perdesinden daha dik bir perdenin kullanıldığı anlatılmakta ve nota üzerinde bu perde si 1 Hk diyez işareti ile gösterilmektedir.

Yakın dönemde, Türk musikisi perdelerinin frekanslarını tespit maksadıyla çeşitli araştırmalar yapılmasına karşın, sabâ perdesinin nağme hareketine göre değişkenliğini gösteren detaylı bir çalışma bulunmamaktadır. Dolayısıyla, araştırmamızda bu eksikliği gidermek adına tarihsel kaynaklar ve kesitler halindeki icra örnekleri bir arada değerlendirilmektedir.

Araştırmamızın odağı olan sabâ perdesi, birçok eski nazariyat eserinde yer almasına rağmen, özellikle Rauf Yekta Bey (1871-1935) ve AEU'nun nazari çalışmalarında "hicâz" olarak adlandırılmaktadır. Bu araştırmada, mevcut sistemdeki (AEU) perde isimlendirme yöntemiyle beraber bu sistemde gösterilen değerlerin icrada kullanılan değerden farklı oluşu konu edilmektedir. Bu amaç doğrultusunda, Türk musikisine dair elimizdeki en eski ses kayıtlarının sahibi olması ve musikişinaslar arasında üstat olarak kabul edilmesi nedeniyle Tanburi Cemil Bey'in kemençe ile icra ettiği sabâ taksimi⁵ incelemeye alınmaktadır.

Böylece, sabâ perdesinin literatüre tekrar kazandırılmasının yanında, frekans analizleriyle beraber perdenin bölgesi belirlenerek doğru değerlerle aktarımının sağlanması hedeflenmektedir. Aynı zamanda, Türk musikisi perdelerinin sabit birer noktadan ziyade bir bölgeyi ne şekilde temsil ettikleri bilimsel yöntemlerle ifade edilmeye çalışılmaktadır.

⁵ Bu taksim analizinde, 2016 yılında Kalan Müzik tarafından yayımlanan *Tanburi Cemil Bey Külliyyatı / Collection* adlı eserdeki (CD7/05) kayıttan yararlanılmıştır.

Sabâ perdesine dair detaylı bir çalışmanın bulunmamasının yanında, perdenin hem tarihsel hem de hesaplamalı müzikoloji yöntemleriyle ele alınarak iki disiplini birleştirici bir yaklaşımın benimsenmesi, bu araştırmanın önemini oluşturmaktadır. Bununla beraber, ileride Türk musikisinde frekans analizleri üzerine yapılacak olan çalışmalarda, "perdelerin nağme hareketine göre incelenmesi" yaklaşımının yaygınlaşması açısından araştırmanın ayrı bir yere sahip olduğu düşünülmektedir.

Araştırmanın literatüre katkılarının yansıra, çeşitli sınırlılıkları da söz konusudur. Tarihsel açıdan bakıldığında, bu çalışmada, AEU'dan önce sabâ perdesinin yer aldığı yazılı eserlere yer verilmekteyken ileride yapılacak yeni araştırmalarla beraber bu eserlere yenilerinin eklenmesi olasıdır. Bununla beraber, araştırmanın Tanburi Cemil Bey'in sabâ taksimi odağında yürütülmesi sabâ perdesinin mutlak değerini belirlemek için tek başına yeterli değildir. Bu açıdan, diğer - özellikle eski- icracıların bireysel kayıtlarının da incelenmesiyle bu perdenin değeri hakkında daha net bir sonuca ulaşılabilir. Bunun yanında, frekans analizleri esnasında bazı perdelerin ölçümlerinin çeşitli sebeplerle (parazit sesler, oktav hataları vb.) tespit edilememesi araştırmayı kısıtlamaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışmada, tarihsel ve hesaplamalı müzikoloji yöntemleri bir arada kullanılmaktadır. Tarihsel kaynaklarda, sabâ perdesinin yer aldığı/almadığı eserler kronolojik olarak incelenmektedir. Böylece, bu eserlerde sabâ perdesinin hangi aralıkta ve ne şekilde konumlandırıldığı tespit edilmektedir.

Ses kaydının frekans analizinde ise, *Cubase LE Al Elements 11* (11.0.40), *Praat* (6.2.08) ve *Microsoft Excel* (16.30) programları kullanılmaktadır. Öncelikle, "wav." formatına dönüştürülmüş ses dosyalarının analiz edilecek bölümlerinin belirlenerek yeni wav. dosyası haline getirilmesi gibi düzenlemeler *Cubase* programında yapılmaktadır. Kesilmiş dosyalar, *Praat* programına aktarılarak frekans analizleri gerçekleştirilmektedir. Burada, perdelerin Hertz (Hz) cinsinden en yüksek, en düşük ve ortalama değerleri tespit edilmektedir. Daha sonra, bu veriler *Excel* programına aktarılarak, burada değerler Hz cinsinden cent (sent) cinsine çevrilmektedir⁶. Böylece, perdelerin arasındaki uzaklık ya da perdenin kendi hareketi içindeki değişimi yine sent (s) cinsinden

⁶ Bu hesaplamalar, Doç. Dr. M. Kemal Karaosmanoğlu'nun *Excel* programında hazırlamış olduğu dosya üzerinden " $1200 \cdot \log_2 \left(\frac{b}{a} \right)$ " formülüne göre yapılmaktadır.

hesaplanarak, perdelerin birbirlerine olan oranları ortaya koyulmaktadır. Son olarak, analizler sonucunda elde edilen değerler, s cinsinden Hk cinsine çevrilerek AEU'daki değerlerle karşılaştırılması sağlanmaktadır.

Araştırmamızdaki tablolarda, öncelikle icrada kullanılan perdeler AEU'ya göre işaretlenmiş olarak porte üzerinde yer almaktadır. Daha sonra, AEU'ya göre sabâ makamında kullanılan perdelerin isimleri -rast (Ra), dügâh (Dü), segâh (Se), çargâh (Ça), hicâz (Hi), dik hisar (dH), acem (Ac), gerdaniye (Ge)- ve aralıklar tablolarda gösterilmektedir. Bu tablolarda aralıkların, Hk ve altında parantez içinde s cinsinden karşılıkları yer almaktadır (1 Hk=22,64 s). Tablolarda, aynı perdenin - ardışık olmayacak şekilde- birden fazla yer alması durumunda, bu perdeler arasındaki farklılıklar ilgili perdenin altında belirtilmektedir. Ayrıca, yan yana aynı perdeden birden fazla icra edilmişse perdeler "P1, P2" şeklinde gösterilmekte ve aralarındaki farklılıklar "+/-" şeklinde ifade edilmektedir. Kaydırmalar (K) ilgili perdenin altında, ortalama değerler ise perdelerin aralarına yazılmaktadır.

Analizlerde kullanılan Tanburi Cemil Bey'in (TCB) sabâ taksimi, en fazla 10 saniye olacak şekilde uygun yerlerden kesilerek "wav." dosyası haline getirildiğinden dolayı, tablolarda gösterilen süreler nağmenin süresini değil içinde yer aldığı kesiti ifade etmektedir. Ayrıca, taksimlerin başında yer alan anons veya boşluklar kesilerek, taksim başladığı ilk perdeye göre diğer süreler belirlenmektedir.

BULGULAR VE DEĞERLENDİRME

Tarihsel Süreç İçerisinde "Sabâ" Perdesi

Araştırmamızda, 21 müellife ait 23 adet eser incelenmektedir. AEU öncesinde kaleme alınmış eserlerin 17 tanesinde “sabâ”, perde ismi olarak yer almaktadır. Seydi'nin (ö. 1512) *El-Matla* (1504), Makami'nin (ö. 1535) *Kitâb-ı Edvâr* (1517-1520), Nayi Osman Dede'nin (1642/47-1729) *Rabt-ı Ta'bîrât-ı Mûsikî* (1718-1729) ve -Rauf Yekta Bey'in adlandırdığı şekilde- *Nota-yı Türkî*, Kantemiroğlu'nun (1673-1723) *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî'alâ vechi'l-Hurûfât* (1703-1730), Panayiotes Chalathzoglou'nun (ö. 1748) musiki nazariyatı eseri (1728), Kyrillos Marmarinos'un (ö. 1760) musiki risalesi (1749), Tanburi Küçük Artin'in (XVIII. yy.) musiki nazariyatı (XVIII. yy.ın ilk yarısı), Kevseri'nin (XVIII. yy.) *Kevserî Mecmûası* (1725-1760), Kemani Hızır Ağa'nın (XVIII. yy.) *Tefhîmü'l-Makâmât fî Tevlîdi'n-Nagamât* (1761-1777), Mehmed Said'in (XVIII. yy.) *Zeyl-i Risale-i Edvar-ı Kadızade* (1775), Derviş Halil'in *Risâle-i Mûsikî* (1789), Nasır Dede'nin (1765-

1821) *Tedkîk ü Tahkîk* (1796) ve *Tahririye* (1796), Haşim Bey'in (1815-1868) *Haşim Bey Mecmûası* (1864), Hasan Tahsin'in (XIX.-XX. yy.) *Gülzâr-ı Mûsikî* (1904), Muallim İsmail Hakkı Bey'in (1865/66-1927) *Usulât, Solfej, Makamât ve İlaveli Nota Dersleri* (1925) adlı eserler, AEU'ya kadar sabâ perdesinin yer aldığı nazari eserler arasındadır.

Yukarıda bahsi geçen eserlerin dışında, XV. yy. nazari eserlerinde "sabâ", perde ismi olarak yer almamakla beraber, kullanıldığı makama göre perdenin farklı şekillerde isimlendirildiği görülmektedir. Bunlara, aşağıdaki eserler örnek olarak gösterilebilir:

Kırşehir'in (XIV-XV. yy.) musiki nazariyatında (1411/ç. 1469)⁷ çargâh ile ısfahân/pençgâh perdeleri arasında hicâz, uzzâl, ve kûçek (Doğrusöz, 2012: 191-226) perdeleri yer almaktadır. Buradaki kûçek perdesi, sabâ perdesine karşılık gelmektedir.

Hızır bin Abdullah'ın (XV. yy.) *Kitâbü'l-Edvâr*'ında (XV. yy.'ın ilk yarısı), girift tekniğiyle göçürmeler/transpozisyonlar anlatılırken;

"Ve çargâh sigâh ola ve pençgâh çargâh ola. Ve üzerinde girift dutsın kim kûçek sigâh olur. Ve hüseyinî ısfahan olur (...) Ve hüseyinî yarım perde nerm eyleyelim sigâh olur. Ve hisar perdesin yarım perde nerm ide kim çargâh ola. Ve gerdaniyyeyi yarım perde nerm ide kim kûçek sigâh olur. Ve muhayyer gerdaniyyeye beraber ideler kim ısfahan perdesi ola" (Özçimi, 1989: 176-181).

şeklindeki ifadeler yer verilmektedir. Burada, çargâh ile ısfahan/pençgâh perdelerinin arasında yer alan kûçek⁸/kûçek sigâh perdesi, sabâ perdesi yerine kullanılmaktadır.

Kadıze Tirevi'nin (ö. 1494) *Mûsikî Risalesi*'ndeki (XV. yy.) zirgüle tarifinde;

"Zirgüle öldür ki ağâzî ve karârgâhî çargâh hânesîdir (...) ağâze hânesinden yûkarû pençgâh hânesine garîb ölüb (...) bilgıl eğer sazende işen ya'nî çenk yâ kânun çâlârsan pençgâh hânesinin kılların bir mikdâr gevşeldesin şöyle ki çargâh hânesi kıllarını beraber ölmâlû ola eger tanbûr çâlârsan pençgâh hânesiyle çargâh hânesinin mabeynine bir perde bâğla pençgâh hânesine uğrâmayub denilenki seyr ile eğer miskâl çâlârsan pençgâh hânesinin mûmunû bir mikdar çıkârasın sahîh zirgüle olûr îtmezsen dahî ölüb ammâ rengin ölmâz eğer ehl-i nefes işen ehline mürâcâat eyle tâki ma'lûmun ola" (Uygun, 1990: 34-41).

Rehâvî tarifinde; "*Rehâvî öldür ki ibtidâ ağâz hânesin zengüle içün çargâha garîb olan pençgâh hânesinden ağâze idûb*" ve çargâh tarifinde de "*kendû hânesinden yûkarû zengüle içün pençgâh hânesi çargâh hânesine karîb olmuşdî ol perdeye uğrâyûb*" şeklindeki ifadeler yer verilmektedir.

Burada, perdeye herhangi bir özel isim verilmemekle beraber, perde "çargâh hânesine karîb olan pençgâh hânesi" olarak anılmaktadır. Eserin, 1775-76 yıllarında Mehmed Said tarafından istinsah

⁷ Kırşehir'in 1411 yılında Farsça kaleme aldığı eseri, Hariri bin Muhammed tarafından 1469 yılında Türkçeye çevrilmiştir. Araştırmamızda, bu çeviri kullanılmaktadır.

⁸ Detaylı bilgi için, Berkman ve Taşdelen'in (2023), Makamların dönüşümünün tarihsel ve kuramsal izleri: Zirefkend'in Kûçek'e dönüşümü adlı makaleye bakınız.

edilen "D" nüshasında (Uygun, 1990: 74-92), zîrefkendkûçek ve müberkâ makam tariflerinde sabâ/nim sabâ perdeleri yer alsa da bu nüshadaki perdelerin XVIII. yy. perdeleri arasında değerlendirilmelerinin daha uygun olduğu düşünülebilir.

Sabâ perdesinin yer aldığı eserler ise şunlardır:

Seydi'nin *El-Matla* adlı eserinde, düzenlerin anlatıldığı bölümde;

"İrâk evin biraz koyuvirsen Nevâ olur Çargâh evin 'afk itsen Hicâz olur Pençgâh evin 'afk itsen 'Acem olur Pençgâh ı bir pâre nerm idersen Nevruz olur Dahî nerm rek edersen Zîrefkend olur Dahî nerm rek edersen Rekb olur Hüseyini'nün üstündeki evi kim Hisâr evidür bir pâre nerm edersen Nevruz-i 'Acem olur." (Arısoy, 1998: 93).

ifadelerine yer verilmektedir. Burada, pençgâh perdesinin kademeli olarak pesleştirilmesiyle nevrûz, zîrefkend ve rekb perdelerinin elde edildiği anlatılırken sabâ perdesine yer verilmemektedir. Fakat, "Hâzâ işâret ulâ suver-i eb'ad-ı evtâr ve de kayık-ı rûmûzât-ı kenz-ül esrâr" isimli perde tablosunda (Arısoy, 1998: 74, 193) çargâh ile pençgâh perdeleri arasında yukarıda zikredilmeyen "rıdvan, bûzûrk, kûçek, hicâz" perdelerinin yanında "sabâ" perdesi de yer almaktadır.

Makami'nin *Kitâb-ı Edvâr* adlı eseri incelendiğinde, Seydi'nin *El-Matla*'sı ile büyük ölçüde benzerlik taşıdığı görülmekte, özellikle makam tariflerinin, bazı ifade farklılıkları dışında aynı olduğu göze çarpmaktadır. Yine *El-Matla*'da olduğu gibi sabâ perdesi, "Hâzâ işâret ilâ sûreti eb'âdi'l-evtâr ve dekâyik-i tabakâti merzûmâti kenzü'l-esrâr" adlı tabloda (Tekin, 2003:102, 138) yer almaktadır.

Nayi Osman Dede'nin *Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî* adlı eserinde sabâ perdesi, perdeler tablosunda (Erguner, 1991:124, 125) çargâh ve nevâ perdeleri arasında yer almaktadır. Aynı zamanda, Rauf Yekta Bey'in Nayi Osman Dede'nin perde düzenini gösterdiği tabloda (Doğrusöz, 2006: 60) sabâ perdesi, "sad-elif" harfleriyle gösterilmektedir.

Kantemiroğlu'nun *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî'alâ Vechi'l-Hurûfât* adlı eserinde sabâ perdesi, "çargâh, sabâ, uzzâl, nevâ" ve "tîz çargâh, tîz sabâ, tîz uzzâl, tîz nevâ" sıralamasıyla çargâh perdesine daha yakın bir şekilde konumlandırılmaktadır (Tura, 2001: 2-3).

Panayiotis Chalathzoglou'nun musiki nazariyatı eserinde;

"To this point [we know that] there is only one note (perdes) produced between the succeeding tones (ek ton eiremenon) which they call nim (...) between çargâh and neva, there are produced two notes (perdeses) or halftones (nimia) which have the same place on the tanbur, and they call them saba and uzzal; saba is situated near neva, while uzzal is close to çargâh" (Popescu-Judetz ve Ababi Sırlı, 2000: 39-42).

şeklindeki ifadelerle uzzâl ve sabâ perdeleri çargâh ile nevâ perdeleri arasında ve sabâ perdesi nevâ perdesine yakın şekilde konumlandırılmaktadır.

Kyriilos Marmarinos'un musiki nazariyatı eserinde sabâ perdesi, "çargâh, sabâ, hicâz, nevâ" sıralamasıyla verilmekte ve tiz bölgede de aynı sıralamaya uyulmaktadır. Sabâ perdesi, düğâh, karcığâr, müstear, bayzan kürdi ve vech-i hüseyini makam tariflerinde (Popescu-Judetz ve Ababi Sırlı, 2000: 92) yer almaktadır.

Tanburi Küçük Artin'in musiki nazariyatı eserinde, sabâ perdesi ilk olarak nihavend-i sagir makam tarifinde (Popescu-Judetz, 2002: 28) yer almaktadır. Tiz sabâ perdesi ise, makam tariflerinde olmamasına rağmen, şedd bölümünde (Popescu-Judetz, 2002: 67) yer almaktadır.

Kevserî Mecmûası'nda, sabâ perdesi Ekinci'nin (2016: 83-84) tespitine göre, çargâh ile nevâ arasında, uzzâl perdesi ile birlikte yer almaktadır. Çargâha yakın olan sabâ, nevâyaya yakın olan ise uzzâl perdesidir. Yalçın'ın (2020) eserinde yer alan saz çizimlerinde de sabâ perdesi, çargâh ile nevâ perdeleri arasındadır. Mecmûadaki dört perdeli ney çiziminde (Yalçın, 2020: 25), nevâ ve çargâh perdelerinin arasında, nevâ perdesi üzerinden sabâ ve tiz sabâ perdelerinin çıkartıldığı görülmektedir. Hicâz perdesinin pes ve tiz olacak şekilde aynı perde üzerinden gösterilmesine rağmen, sabâ perdesinin pes hali bu çizimde bulunmamaktadır. Dokuz perdeli ney çiziminde de (Yalçın, 2020: 25) sabâ perdesi yine çargâh ve nevâ perdeleri arasında üst taraftan 3. perdeden elde edilmektedir. Burada sadece sabâ perdesi yazmakta, perdenin pes ve tiz oktavları yer almamaktadır. Yedi perdeli ney çiziminde (Yalçın, 2020: 26) ise 4 perdeli ney çiziminde olduğu gibi sabâ ve tiz sabâ perde isimleri yer almaktadır. Suret-i keman-ı sine çiziminde (Yalçın, 2020: 27) tiz sabâ ve tanbur çiziminde (Yalçın, 2020: 27) sabâ ve tiz sabâ perdeleri yer almaktadır. Mecmûanın "Edvar-ı Hızır" adlı bölümünde (Yalçın, 2020: 103-104), nim sabâ/sabâ/sabâ nimi ve "Der Beyân-ı Edvâr-ı Kantemiroğlu" adlı bölümde (Yalçın, 2020: 106-107) sabâ perdesi bulunmaktadır. Mecmûada yer alan eserlerde ise sabâ perdesinin harf karşılığı "sad" harfidir (Yalçın, 2020: 69).

Kemani Hızır Ağa, *Tefhîmü'l-Makâmât fî Tevlîdi'n-Nagamât* adlı eserinde, perdelerle alakalı olarak;

"Ümmehât-ı mûsikî dahi on beş perdedir ki yegâhtan tîznevâyaya varınca guyâ esas deyu terkîb ve ümmehât-ı mûsikî ismiyle i'tibâr ve tertîp olunmuştur. Mezkur on beş ümmehât perdelerinin her iki perde beynine dü nîm itibar olunub lakin tiz perdeler mâ-beyni teng olmağın nîmü'n-nîm perdesi bağlanmayıp yek nîm ile şehnâz ve mâhur ve mâ-eşbehe icra ve imtizâc ve nim'ün-nîm ibareti yani hicaz nîmi ile çargâh mâ-beyninde ve buselik nîmi ile segâh perdesinin beynindeki nîmdir ki sazkar ve mâye ve rekbe ve mâ eşbehe zâlîke mücerred nîmü'n-nîmin seyr ve istimzâcına merhûndur." (Uslu, 2009: 99).

şeklinde bir açıklamada bulunmaktadır. Burada ara perdelerin isimlerine yer verilmezken makam tarifleri içerisinde bu perdeleri görmek mümkündür. Zirefkend-i kûçek ve bestenigâr makam tariflerinde "sabâ/nîm⁹ sabâ" perdesi, çargâh ve nevâ perdeleri arasında konumlandırılmaktadır.

Uslu'nun (2018) *Zeyl-i Risale-i Edvar-ı Kadızade* şeklinde isimlendirdiği Mehmed Said'in bu eseri, Uygun'un (1990) tez çalışmasında "D" nüshası olarak yer almaktadır. Eser, Tirevi'nin eserine yapılan ilavelerle birlikte XVIII. yy. perdelerine dair bilgileri de içerisinde barındırması açısından önem arz etmektedir. Yukarıda bahsedildiği gibi, zîrefkendkûçek ve müberkâ makam tariflerinde, sabâ/nim sabâ perdesine yer verilmektedir.

Derviş Halil'in *Risâle-i Mûsikî* adlı eserinde sabâ perdesi, "*Nermden tize varınca nim perdelerin makamları dörttür: kürdi, saba, bayati, acem.*" (Uslu, 2004: 231) ifadeleriyle "nim perdeler" arasında sayılmaktadır. Ayrıca, muhayyer ve sabâ makam tariflerinde sabâ perdesi, "*çargâh ile nevânın arasında olan nim perde*" (Uslu, 2004: 236) şeklinde tanımlanmaktadır. Çargâh ile nevâ perdeleri arasında, sabâ perdesinin haricinde uzzâl perdesi yer almaktaysa da konumları hakkında net bir bilgi bulunmamaktadır. Bu konuyla alakalı olarak, "Hüsn-i Ünsiyet ve Zıdd-ı Arbedet-i Mûsikî" adlı bölümde; "*(...) öyle ki uzzâl ile makamı gerçi çargâh ve saba perdesinden gayet ile istikrah ider. Ve lakin yalnız ecza-i terkib-i şfahan oldukda, uzzâl ile iner ve çargâh ve saba ile çıkub burudeti her ve ünsiyeti tagyir olur.*" (Uslu, 2004: 247) ifadelerine yer verilmektedir. Burada, nevâ perdesinden aşağıya inerken uzzâl ve çargâh perdesinden yukarı çıkarken sabâ perdesinin kullanılması hususu, aşağı yöndeki nağme hareketlerinde perdelerin genellikle pesleşmesinden yola çıkılarak uzzâl perdesinin sabâ perdesine oranla daha pes bir perde olduğu yorumu yapılabilir. Bunların dışında, "Edvâr-ı mûsikî ala vechi kadîm" adlı bölümde (Uslu, 2004: 251), "*neva perdesinden çargâh perdesine karib idiüb (...)*" ifadesi yer almaktadır.

Nasır Dede'nin *Tedkîk ü Tahkîk* adlı eserinde, "çargâh, sabâ, hicâz ve nevâ" şeklinde bir perde sıralaması verilmektedir (Tura, 2006: 32). Tiz bölgede de perdelerin önüne "tiz" kelimesi getirilerek bu sıralama aynı şekilde verilirken pes bölgede ise bu isimler yer almamaktadır. Nasır Dede bu konuyla ilgili olarak;

"Alt tarafta ise, sine kemanı'nda olduğu gibi, pesin pesi bazı perdeler bulursa da, bunlar ancak süs içindir ve hemen hemen hiç gerekmezler. Eğer, iç açıcı neyde bunlar gerçekleştirilmek istenirse, yukarıda söylendiği gibi, Yegâh ile Nevâ bir sayılabildiğinden, onlar da, Nevâ'nın altındaki perdeler

⁹ Buradaki "nîm" kelimesi, perdenin yarım/ara perde olduğunu hatırlatmak maksadıyla kullanılmaktadır. AEU'da yer alan "nim hicâz, hicâz, dik hicâz" şeklinde, birbirinden farklı perdeleri ifade etmek için kullanılan "nim" ya da "dik" kelimesi gibi değerlendirilmemelidir.

gibi düşünülebilir; ama, aralarında başka perdeler yerleştirmek doğru değildir ve bunların nasıl seslendirileceği kurala bağlı olmayıp kural dışıdır. Ancak çeyrek seslik aralıklar, oynamalar için düşünülebilir" (Tura, 2006: 33-34).

şeklindeki açıklamalara yer vermektedir. *Tahririye* adlı eserde de sabâ perdesi "ye-vav noktasız", tiz sabâ perdesi "lam-noktasız be" harfleriyle yazılmaktadır (Uslu ve Doğrusöz Dişiaçık, 2009: 38-41). Ayrıca, yegâh perdesinin altında kalan ve süs olarak kullanılan hicâz, sabâ, çargâh, bûselik ve segâh perdelerinin pesleri için 2 rakamının ilave edildiği belirtilmektedir (Uslu ve Doğrusöz Dişiaçık, 2009: 42).

Haşim Bey Mecmûası'nda sabâ perdesi ilk olarak sabâ-bûselik makamında (Yalçın, 2016: 169) kullanılmakta ve tanbûr perdeleri (Yalçın, 2016: 244-247) üzerinde sabâ ve tiz sabâ perdeleri yer almaktadır.

Hasan Tahsin'in *Gülzâr-ı Mûsikî* adlı eserinde, sabâ perdesi "re bemol" olarak tanımlanmakta ve çargâh ve nevâ perdeleri arasında yer almaktadır. Perde sıralaması ise; "çargâh, hicâz (do diyez), uzzal (vasat perde), sabâ (re bemol), neva" (Ayan, 2001: 82) şeklinde gösterilmektedir.

Muallim İsmail Hakkı Bey'in *Usulât, Solfej, Makamât ve İlaveli Nota Dersleri* adlı eserinde, sabâ perdesi pes, orta ve tiz olacak şekilde her oktavda çargâh ve nevâ perdeleri arasında yer almaktadır (Konan, 2020: 65). Re bemol olarak gösterilen bu perdenin değeri hususunda ise bir açıklama bulunmamaktadır.

Yukarıdaki eserler incelendiğinde, "sabâ" perde ismi olarak ilk defa XVI. yy. başında Seydi'nin *El-Matla* adlı eserinde karşımıza çıkmaktadır. Sabâ perdesi, XVI. yy.dan XX. yy.a kadar sadece çargâh ile nevâ perdesi arasındaki bir perde olarak tanımlanmaktadır. Perdenin konumu (çargâh ya da nevâ perdesine olan yakınlığı) nazariyatçılara göre farklılık göstermekle beraber XX. yy.a yaklaştıkça nevâ perdesine daha yakın şekilde tanımlanması dikkat çekicidir.

XX. yy.da, -AEU nazariyatına dair eserlerin dışında- "sabâ" perdesinin yer almadığı eserlere ise aşağıdakiler örnek olarak gösterilebilir:

Tanburi Cemil Bey'in *Rehber-i Mûsikî* (1925) adlı eserinde, "sabâ" perde ismi olarak kullanılmamakla beraber makamlarda şu şekilde tarif edilmektedir:

"Bestenigâr makamının şivesi icabında, bazen re bemol biraz daha tizleşerek, uzzâl denilen komaya münkâlib olur. Uzzâl, hicâz ile nevâ arasında ve bu ikincisine daha yakın bir mevkidedir." (Tanburi Cemil Bey, 1925: 32), "Bu re bemol notada şu (♭) işaretiyle gösterildiği uzzâl ile nevâyâ daha karîb diğer bir ses arasında tahavvül eder." (Tanburi Cemil Bey, 1925: 47).

Rauf Yekta Bey tarafından 1913 yılında kaleme alınan, 1922 yılında Fransızca olarak Lavignac Ansiklopedisinde ve 1986 yılında Türkçe çevirisi yayımlanan "Türk Musikisi" adlı eserde, sabâ

perde ismi olarak yer almamaktadır. Bunun yerine, çargâh ile nevâ perdeleri arasında sırasıyla "nim hicâz, hicâz, dik hicâz" ve tizlerde de aynı isimlerin önüne "tiz" kelimesinin ilavesiyle perdeler kullanılmaktadır (Rauf Yekta Bey, 1986: 88-89).

Haşim Bey ile görünür hale gelen ve devamında diğer nazariyatçıları etkisi altına alan Türk musikisini Avrupa musikisi terimleriyle açıklama ve modernleşme sürecinin etkisiyle nazari anlatımlarda "standart" yakalama eğilimi, perde isimlendirmelerinde de kendisini göstermektedir. Dolayısıyla, perdelerin sadece rast, dügâh, segâh, vb. isimlerle değil aynı zamanda, do diyez, re bemol, vb. şeklinde tanımlama eğiliminin XIX. yy. sonu XX. yy. başlarında ortaya çıktığı söylenebilir. Rauf Yekta Bey (1986: 69), "*Rast makamı Avrupa musikisinin sol majör tonundan başka bir şey değildir.*" gibi ifadeleriyle ve iki tam perde arasındaki diğer perdeleri "nim hicâz, hicâz, dik hicâz" şeklindeki standart yakalama eğilimleriyle bu iki konuda da ilk akla gelen isimlerden birisidir. Bu standartlaşma, öğretme/öğrenme açısından bir kolaylık sağlıyormuş gibi gözükse dahi sabâ makamının tarifinde, makamın esas perdesinin "sabâ" yerine "hicâz" olarak tanımlanması makamın nazari olarak kavranmasını güçleştirmektedir. Rauf Yekta Bey'in çalışmalarının devamında, günümüzde yaygın olarak kullanılan AEU nazariyatında da aynı durum söz konusudur.

AEU öncesindeki geleneksel yapıyı güncel normlarla tekrar hayata geçirmeye çalışanlar olmasına rağmen, çeşitli sebeplerden dolayı AEU nazariyatının yerine tercih edilmemektedir. Abdülkadir Töre'nin (1873-1946) notlarından yararlanılarak M. Ekrem Karadeniz (1904-1981) tarafından hazırlanan *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları* (1983) adlı eser buna örnek olarak gösterilebilir. Eserde, üç oktav olacak şekilde, "çargâh, niyaz, dikçe niyaz, nim hicâz, hicâz, dikçe hicâz, sabâ ve nevâ" (Karadeniz, 1983: 12) perdeleri yer almaktadır. Çargâh ve nevâ perdeleri arasında altı farklı perdeden bahsedilmekte ve ara perdeler çargâh perdesine oranla, sırasıyla "1,5-3-4-5,5-7-8" Hk kadar daha tiz hesaplanmaktadır. Karadeniz'de "çargâh-sabâ" perdeleri arası 8 Hk şeklinde tanımlanırken, AEU'da "sabâ" perdesi yerine kullanılan "hicâz" perdesinin çargâh perdesine olan uzaklığı 5 Hk'dır. Bu iki farklı nazariyatta da perde oranlarının ölçümlere dayalı olarak verilmesine rağmen birbiriyle örtüşmediği görülmektedir.

Yapılan incelemeler sonucunda, AEU öncesinde kaleme alınmış eserlerin 17 adetinde "sabâ"nın perde ismi olarak yer aldığı görülmektedir. Perdelerin, XV. yy.dan itibaren kullanıldığı makama göre adlandırılmaya başlanmasıyla beraber, sabâ perdesine ilk olarak XVI. yy.ın başında Seydi'nin *El-Matla* adlı eserinde yer verilmektedir. İncelenen eserlerin tamamında sabâ perdesi, çargâh ile

nevâ perdeleri arasında ve XX. yy.a yaklaşıldıkça nevâ perdesine daha yakın şekilde konumlandırılmaktadır.

"Sabâ" Perdesi Analizleri

Yaygın olarak kullanılan AEU nazariyatında, birçok makamda olduğu gibi sabâ makamının tanımlanmasında da bazı eksiklikler söz konusudur. Bunların başında, makamın belirleyicisi olan 4. derecesinin eski nazariyat eserlerinde olduğu gibi "sabâ" şeklinde değil "hicâz" olarak adlandırılması gelmektedir. Benzer bir durum, AEU'daki sabâ makamı dizisinin diğer bazı perdeleri için de geçerlidir.




Dizi 1. Sabâ makam dizisi.

Perdelerin isimlendirilmesinin yanında, tanımlanma şekli ve aralık değerleri başka bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Özkan (2006: 369), sabâ makamını yerinde bir sabâ 4'lüsü ile çargâh perdesinde zirgüle'li hicâz dizisinin birleşimi şeklinde tanımlamakta (bkz. Dizi-1) ve dizide yer alan bakiye bemollü re "hicâz" perdesinin nota üzerindeki gösterimine rağmen icrada 1-2 koma kadar daha dik basılması gerektiğini ifade etmektedir. Aynı eserde, başka makam tariflerindeki benzer durumlarda da perdenin esas değerini gösteren değiştirme işareti eksikliğinden dolayı, "perdeye en uygun olan işaretin kullanılması" gibi bir uygulama olduğu söz konusudur.¹⁰ Bu ifadelerle, AEU'nun icra edilen perdeleri gerçek anlamda temsil etmediği sonucu bir kez daha ortaya çıkmaktadır.

Sabâ perdesiyle ilgili olarak, aşağıdaki tablolarda kullanılan notalardaki değiştirme işaretleri ve perde isimleri, karşılaştırma yapılabilmesi açısından AEU'daki şekliyle okuyucuya sunulmaktadır. Metnimizin içerisinde ise, AEU'da "hicâz" olarak tanımlanan perde "sabâ" ismiyle yer almaktadır.

¹⁰ Özkan'ın (2006: 143), eserindeki uşak makam tarifinde, benzer ifadelerle yer verilmektedir.




AEU	Perde	Ra	Dü	Se	Ça	Hi	dH	Ac	Ge
	Aralık	9	8	5	5	12	5	9	
TCB	00:00:00- 00:03:14	-	7,1 (163)	4,2 (96)	7,9 (179)		-	-	-
	00:08:08- 00:17:21	-	7,1 (163)	4,6 (105)	8,3 (188)		-	-	-
	01:01:07- 01:10:18	8,4 (192)	8,1 (184)	4,4 (101)	7,3 (167)		-	-	-
	02:07:13- 02:16:15	9,2 (209)	7 (160)	4,7 (107)	7,4 (169)		-	-	-
	02:41:11- 02:44:20	-	6,5 (149)	4,5 (102)	7 (160)		-	-	-
	03:11:22- 03:21:18	-	6,4 (147)	5,4 (124)	7,1 (163)		-	-	-
	00:19:09- 00:22:27	-	-	-	P1: 5,6 (127) P2: +1,7 (40)	11,9 (271)		-	-
	00:35:02- 00:41:16	-	-	-	6 (136)	11,5 (262)		-	-
	01:13:26- 01:18:08	-	-	-	6 (138)	12,8 (292)	4,6 (106)	7,3 (167)	
	01:43:16- 01:45:10	-	-	-	6,7 (153)	12,5 (285)	3,9 (89)		-
	02:30:21- 02:35:11	-	-	-	6,4 (145)	9,2 (209)	4 (91)	10,3 (234)	

Tablo 1. Çıkıcı harekette aralıklar.

Tablo 1'de, çargâh perdesine oranla sabâ perdesinin çıkıcı harekette en düşük 5,6 Hk ve en yüksek 8,3 Hk değerinde kullanıldığı görülmektedir. Tabloda [00:19:09-00:22:27] kesitinde bulunan sabâ perdesi ilk olarak (P1) en düşük değerde olmasına rağmen, ikinci perdenin (P2) 1,7 Hk değerinde tizleştiği ve tablodaki diğer değerlere yaklaştığı gözlemlenmektedir. Bu durum, yan yana kullanılan aynı perdelerin de birbirinden farklı icra edildiğine dair bir örnek olarak gösterilebilir.


Türk Musikisinde "Sabâ" Perdesinin Nazariye Ve İcra Analizi: Tanburi Cemil Bey Örneği



AEU	Perde	Ac	dH	Hi	Ça	Se	Dü		
	Aralık	5	12	5	5	8			
TCB	00:08:08- 00:17:21	-	-	K: 2 (47)	8,9 (203)	K: 4,9 (111)	6,4 (145)	K: 4,9 (113)	5,7 (131)
	02:41:11- 02:44:20	-	-	K: 4 (91)	P1: 8,6 (196)	P2 K: 3 (69)	4,6 (105)	P1 K: 2,5 (58)	P2: 4,8 (110)
	02:45:03- 02:50:01	-	-	K: 1,4 (32)	P1: 6,8 (154)	P2 K: 4,4 (100)	P1 5,9 (135)	K: 0,8 (20)	P2: 5,7 (130)
	02:07:13- 02:16:15	-	13,6 (309)	6,6 (150)					
	02:30:21- 02:35:11	3 (68)	11,1 (253)	6,8 (155)					

Tablo 2. İnici harekette aralıklar.


Tablo 2'de, sabâ perdesinin inici harekette en düşük 6,6 Hk ve en yüksek 8,9 Hk değerinde olduğu görülmektedir. Tabloda [00:08:08-00:17:21] ve [02:41:11-02:44:20] kesitlerinde yer alan sabâ perdelerinin değerleri, nağme içerisindeki en yüksek ses olması nedeniyle nevâ perdesine yakın bir yerden kaydırmaya başlanarak icra edilmesi şeklinde açıklanabilir.



AEU	Perde	Hi	Ça	Se	Ça	Se
	Aralık	5	5	5	5	5
TCB	00:05:00- 00:06:10	K: 1,2 (28)	6,8 (154)	4 (92)	-	-
	00:23:06- 00:31:29	5,1 (116)	+1,5 (+35)	6 (137)	4,5 (102)	4,1 (94)
	00:41:17- 00:46:21	6,6 (150)	+1 (+24)	6,3 (143)	5,2 (119)	-
	01:26:28- 01:30:29	5,5 (126)	6 (136)	6 (136)		-

Tablo 3. İnici harekette segâh perdesinde kalış (I).


Tablo 3'te, [00:23:06-00:31:29] kesitinde yer alan örnekte, sabâ perdesi en düşük 5,1 Hk değerinde ölçülmektedir. Bu aralığın, diğer örneklere göre düşük çıkmasının sebebi, ilk çargâh perdesinin 1,5 Hk tiz basılmış olmasıdır. Dolayısıyla, bu aralık 6,6 Hk olarak değerlendirilebilir. Böylece, tablonun [01:26:28-01:30:29] kesitinde yer alan 5,5 Hk değerindeki aralık en düşük sonucu vermektedir.



AEU	Perde	Hi	Ça	Se	Dü	Se
	Aralık	5	5	8	8	
TCB	02:16:15- 02:24:12	6 (138)	5 (115)	6,3 (143)	6,3 (143)	

Tablo 4. İnici harekette segâh perdesinde kalış (2).


Tablo 4'te, sabâ-çargâh aralığı 1 Hk ve iki segâh arasında kalan dügâh perdesi yeden görevi görerek 2,7 Hk daha tiz kullanılmaktadır.



AEU	Perde	Ça	Hi	Ça	Se	Ça
	Aralık	5	5	5	5	
TCB	00:06:13- 00:08:02	0,1 (+3)	5,1 (117)	5,3 (120)	-	-
	01:56:04- 02:04:01	P1: 6,7 (153) P2: -0,8 (-19)	P1: 6,3 (143) P2: +0,3 (+8)	P1: 4,8 (109) P2: -0,4 (-11)	5,4 (123)	

Tablo 5. Çargâh perdesinde kalış (1).

Tablo 5'te yer alan ilk örnekte, iki çargâh arasında kalan sabâ perdesi sırasıyla 0,1-0,3 Hk dik kullanılmaktadır. Diğer tablolarla ve bu tablodaki ikinci örnekle kıyaslandığında bu nağmedeki aralığın en düşük değerde olduğu söylenebilir.




AEU	Perde	Ça	Hi	Se	Ça
	Aralık	5	10	5	
TCB	00:00:00- 00:03:14	-0,5 (-11)	7,2 (164)	11,6 (264)	4,9 (111)

Tablo 6. Çargâh perdesinde kalış (2).

Tablo 6'da ise, ikinci çargâh perdesinden önce sabâ perdesinden segâh perdesine atlama hareketinin etkisiyle Tablo 5'teki duruma göre yaklaşık 2 Hk daha dik bir perde kullanımı söz konusudur.


Türk Musikisinde "Sabâ" Perdesinin Nazariye Ve İcra Analizi: Tanburi Cemil Bey Örneği



AEU	Perde	Ça	Hi	dH	Hi	Ça	Ça-dH
	Aralık	5	12	12	5	17	
TCB	00:08:08- 00:17:21	0,1 (+3)	P1: 6,8 (155) P2: +1,1 (+26)	P1: 10,6 (240) P2: -0,1 (-3)	11,2 (255)	7,3 (166)	18,7 (424)

Tablo 7. Çıkıcı ve inici hareket.


Tablo 7'de, sabâ perdesi çıkıcı harekette iki defa kullanılmakta ve ikinci perdede (P2) öncekine oranla 1,1 Hk değerinde tizleşme gerçekleşmektedir. Tablo 1'de olduğu gibi, yan yana gelen aynı perdeler, nağmenin hareketine göre birbirinden farklı icra edilmektedir.



AEU	Perde	Hi	Ça	Hi
	Aralık	5	5	
TCB	02:26:10- 02:29:29	6,8 (156)	7,5 (172)	
	02:49:14- 02:54:16	7,5 (171)	6,8 (154)	

Tablo 8. Hicâz perdesinde kalış.


Tablo 8'de yer alan örneklerdeki değerlerin birbirinin tersini gösteriyor olması durumu, nağmenin öncesinde/sonrasında kullanılan diğer nağmelerle ilişkilendirilebilir. Çünkü icracıların, sonradan icra edecekleri nağmeye göre de perde üzerinde tasarrufları söz konusudur.



AEU	Perde	Hi	Ça	Se	Ça	Hi	dH	Ça-dH
	Aralık	5	5	5	5	12	17	
TCB	00:19:09- 00:22:27	K: 4,8 (110)	8,9 (202)	-0,8 (83)	3,6 (103)	4,5 (133)	5,8 (244)	10,7 (377)
	00:48:01- 00:54:13	K: 2 (47)	5,4 (124)	-0,6 (-14)	4,8 (109)	5,4 (123)	5,5 (125)	11,7 (265)
								17,2 (390)

Tablo 9. Dik hisar perdesinde kalış (1).


Tablo 9'daki iki örnekte de, başlangıçta kaydırma yapılmaktadır. Dolayısıyla, sabâ-çargâh arasındaki ortalama değerler yanıltıcı olabilir. Fakat, yine de sabâ perdesinin ortalama değerlere göre dik kullanıldığı görülmektedir. Her iki örnekteki ikinci sabâ perdelerinin, birincilere oranla kısmen pes kullanılmış olması da icracının, nağmenin devamında çargâh üzerinde hicâz çeşni ile seyrine devam etmesi şeklinde açıklanabilir.



AEU	Perde	Ac	dH	Hi	dH
	Aralık	5	12	12	
TCB	01:39:04-	3,4	+0,08	10,2	10,3
	01:42:03	(79)	(+2)	(232)	(234)

Tablo 10. Dik hisar perdesinde kalış (2).

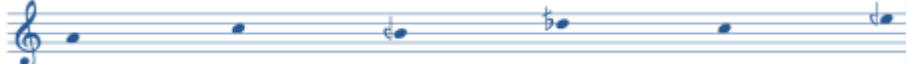
Tablo 10'da, acem perdesine göre düşünüldüğünde, dik hisar perdesinin 1,6 Hk, sabâ perdesinin ise 3,3-3,4 Hk değerinde dik kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla, iki dik hisar perdesi arasında kalan sabâ perdesinin bir nevi yeden görevi görerek nevâ perdesine yaklaştırıldığı söylenebilir.



AEU	Perde	dH	Hi	Ça	dH
	Aralık	12	5	17	
TCB	01:51:18-	K: 1,5	15,3	6,1	19,8
	01:56:03	(35)	(348)	(140)	(449)

Tablo 11. Dik hisar perdesinde kalış (3).

Tablo 11'de, dik hisar perdesindeki kaydırmanın daha tiz bir noktadan başlayarak icra edilmesinden dolayı, sabâ perdesine olan aralığın genişlediği görülmektedir. Fakat, dik hisar perdesindeki kalışları gösteren diğer tablolar da (bkz. Tablo 9, 10), bu perdenin icrada aynı sabâ perdesinde olduğu gibi dik basıldığı yani hüseyni perdesinin kullanıldığı görülmektedir.



AEU	Perde	Dü	Ça	Se	Hi	Ça	dH	Dü-dH
	Aralık	13	5	10	5	17	30	
TCB	00:48:01-	12,3	-0,5	4,1	12,1	7,5	18,9	31,8
	00:54:13	(279)	(-12)	(93)	(276)	(171)	(429)	(720)

Tablo 12. Atlamalı perdeler.

Tablo 12'de, segâh-sabâ ve sabâ-çargâh perdelerinin 2,1-2,5 Hk değerinde daha dik kullanıldığı görülmektedir. Atlamalı seslerde, icracıların -hıza bağlı olarak- perdeleri daha sabit bastığı düşünüldüğünde bu tablodaki veriler perdenin çıkıcı hareketteki ortalamasına dair ayrı bir önem taşımaktadır. Tabidir ki, tek bir örnek üzerinden ortalama sonuç çıkarmak mümkün değildir. Dolayısıyla, benzer örnekler ne kadar çoğaltılırsa sonuçlar o oranda netlik kazanacaktır.

Tanburi Cemil Bey'in sabâ taksimi incelendiğinde, sabâ perdesinin çargâh perdesine olan uzaklığı, kaydırmalı perdeleri hesaba katmayarak en tiz 8,3 Hk ve en pes 5,1 Hk değerinde ölçülmektedir. Tablo 3'te yer alan en düşük değer, çargâh perdesinin aynı cümlede yer alan diğer çargâh perdesinden 1,5 Hk daha tiz kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, buradaki sabâ perdesinin çargâh perdesine olan uzaklığı 6,6 Hk şeklinde düşünülebilir.

Tablo 5'te ise, iki çargâh perdesi arasında kalan sabâ perdesinin yine çargâh perdesine olan uzaklığı en düşük 5,1 Hk olarak ölçülmektedir. Burada da, ilk kullanılan çargâh perdesinin ikincisine göre 0,1 Hk tiz kullanılmasıyla bu değer 5,2 Hk olarak düşünülebilir. Dolayısıyla, sabâ perdesinin, sadece iki çargâh perdesi arasındaki kullanımında AEU'da gösterilen çargâh-sabâ (hicâz) aralık değerine yaklaşıldığı, diğer seyir hareketlerinde ise bu aralığın 5,5-8,3 Hk değerinde kullanıldığı görülmektedir.

Diğer bir husus ise, perdelerdeki bu değişimin sadece "mücenneb bölgesi" olarak adlandırılan aralıklarda, ara perdeler özelinde gerçekleştiği gibi yanlış bir düşüncenin musikişinaslar arasında yaygın oluşudur. Tek bir eserin analizinde bile, ana perdelerdeki değişimi gözlemlemek mümkündür. Araştırmamızdaki 12 adet tablo incelendiğinde hem sabâ perdesinin hem de diğer perdelerin, -tam veya ara perde olması fark etmeksizin- harekete göre tizleştirilerek ya da pesleştirilerek icra edildiği görülmektedir. Yukarıdaki örneklerde yer alan dügâh, çargâh ve acem perdesindeki farklılıklar, bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Aynı zamanda, AEU'dan önceki nazari anlayışa göre tam perde anlayışının farklı olduğu bilinmektedir. AEU öncesinde segâh perdesi ana perde iken, bu anlayışa göre ara perde konumundadır.

Bunların yanında, yukarıda bahsedildiği gibi, sabâ makamının AEU'daki anlatımında sadece sabâ perdesinin problem teşkil ettiği söylenemez. Tablolar incelendiğinde, dizinin 5. derecesi olarak gösterilen dik hisar perdesinin sadece kaydırma mantığıyla kullanıldığı görülmektedir. AEU'ya göre yazılan notalarda ise bu perde donanımda yer almamaktadır. Fakat burada, özellikle musiki eğitimi hususunda bir sıkıntı ortaya çıkmaktadır. Dizide gösterilen perdelerin nota üzerinde yer almamasının -bu perde özelinde- gerekçeli bir açıklaması da yapılamamaktadır. Bu durum,

makamın 8. derecesinde yapılan "perde değişimi" (muhayyer, dik şehnaz, şehnaz) gibi, nota üzerinde ihtiyaç halinde kullanılan değişikliklerle açıklanamaz. Çünkü makamın karakterinde, 5. derecedeki perde bir geçki olmadığı sürece değişkenlik gösteren bir perde değildir (burada perdenin kendi içindeki hareketi kastedilmemektedir). Dolayısıyla, AEU'ya göre, ya bu perdenin donanımlara ilave edilmesi gerekmektedir ya da makam tarifinde/dizide bu perde, icrada da olduğu gibi "hüseyni" perdesi olarak gösterilmelidir. Benzer durumlar, makamın diğer perdeleri ve diğer makamlardaki birçok perde için de geçerlidir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırmada, 21 müellife ait 23 adet eser incelenmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda, AEU öncesinde kaleme alınmış eserlerin 17 adetinde "sabâ"nın perde ismi olarak yer aldığı tespit edilmiştir. Perdelerin, XV. yy.dan itibaren kullanıldığı makama göre adlandırılmaya başlanmasıyla beraber, sabâ perdesine ilk olarak XVI. yy.ın başında Seydi'nin *El-Matla* adlı eserinde yer verilmiştir. İncelenen eserlerin tamamında sabâ perdesinin, çargâh ile nevâ perdeleri arasında yer aldığı ve XX. yy.a yaklaşıldıkça nevâ perdesine daha yakın şekilde konumlandırıldığı görülmüştür. Modernleşme sürecinde, perde isimlerinde standardı yakalama maksadıyla -özellikle- Rauf Yekta Bey ve AEU ile sabâ perdesi literatürden çıkarılmıştır. Benzer şekilde Tanburi Cemil Bey, *Rehberi Mûsikî* adlı eserinde "sabâ" perde ismine yer vermemiş fakat bu perdenin icrada uzzâl ile nevâ perdeleri arasında ve nevâ perdesine daha yakın şekilde kullanıldığını ifade etmiştir. Araştırmamızda yapılan frekans analizleriyle beraber, Tanburi Cemil Bey'in hem kendi eserindeki ifadelerinde hem de son dönem tarihsel kaynaklardaki perde tariflerinde olduğu gibi sabâ perdesini nevâ perdesine daha yakın bir şekilde icra ettiği tespit edilmiştir.

Sabâ taksim incelendiğinde ise, sabâ perdesinin çargâh perdesine olan uzaklığı, kaydırmalı perdeleri hesaba katmayarak en tiz 8,3 Hk ve en pes 5,2 Hk değerinde ölçülmüştür. Sabâ perdesinin, sadece iki çargâh perdesi arasındaki kullanımında AEU'da gösterilen çargâh-sabâ (hicâz) aralık değerine yaklaşıldığı, diğer seyir hareketlerinde ise bu aralığın 5,5-8,3 Hk değerinde kullanıldığı görülmüştür.

Buradan da; perdenin tek bir nokta ile ifade edilemeyeceği, ancak bir bölge olarak tarif edilebileceği gerçeği ortaya çıkarmaktadır. Perdeye ait bölgenin tespiti ile hangi seyir hareketine göre bölgenin neresinin kullanıldığı makam ve perde tarifine ilave edilmelidir.

Araştırmanın konusu olan "sabâ" perdesinin geçmişte olduğu gibi tekrar musiki literatürüne kazandırılması önem arz etmektedir. Özellikle musiki eğitiminde, makam-perde ilişkisi makâmı anlamadaki en önemli rolü oynamaktadır. Sistemde sabâ makamının en önemli perdesi "hicâz" şeklinde tanımlandığında, talebenin zihninde sabâ makamına dair bir çağrışım olması beklenemez. Dolayısıyla, musiki eğitimine "sabâ" perdesinin ve benzeri diğer perdelerin hareket şekline göre doğru aralık değerleriyle tanımlanarak eklenmesi gerekmektedir. Buradaki en önemli husus ise, tüm perdelerin bir noktadan ziyade bir bölgeyi temsil ediyor olduğunun vurgulanmasıdır.

KAYNAKLAR

- Akkoç, C. (2002). Non-Deterministic Scales Used in Traditional Turkish Music. *Journal of New Music Research*, 31(4), 285-293. DOI: 10.1076/jnmr.31.4.285.14169.
- Arısoy, M. (1988). *Seydî'nin, El-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üni., SBE. İslam Medeniyetleri ve Sos. Bil. Bölümü, Türk Din Musikisi Bilim Dalı. İstanbul.
- Ayan, Ö. (2001). *"Gülzâr-ı Mûsikî" Adlı Eserin Transkripsiyonu ve Bilimsel Analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üni., SBE. İstanbul.
- Berkman, E. ve Taşdelen, D. (2023). Makamların dönüşümünün tarihsel ve kuramsal izleri: Zirefkend'in Kûçek'e dönüşümü. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 11 (3), 395-423. DOI: 10.12975/rastmd.20231133.
- Bozkurt, B. (2014). Pitch Histogram based analysis of Makam Music in Turkey. Les Corpus De L'oralité içinde. Sampzon / Fransa. DOI: 10.5281/zenodo.1211458.
- Çelik, S., Eden, A., Karşıcı, G., Levendoğlu Öner, O. (2014). Türk Makam Müziği İçin Max/Msp Tabanlı Mikrotonal Midi Arayüz Tasarımı. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2 (1), 463-472.
- Doğrusöz, N. (2006). Nâyî Osman Dede'nin Müzik Yazısına Dair Birkaç Belge. *Musikişinas Dergisi*, 8, 47-66.
- Doğrusöz, N. (2012). *Yusuf Kırşehirî'nin Müzik Teorisi*. Kırşehir Valiliği Kül. Hiz. Yayın, No: 36. Kırşehir.
- Ekinci, M. U. (2016). *Kevserî Mecmûası: 18. Yüzyıl Saz Müziği Külliyyatı*. Pan Yayıncılık. İstanbul.
- Erguner, S. (1991). *Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, SBE, İslâm Medeniyeti ve Sos. Bil. Böl. İstanbul.

- Günelçin, S. (2019). *Kanun'un Mandal Düzenine Türk Müsîkîsi Perde Anlayışına Uyarlanabilirliği* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üni., GSE, Türk Müziği ABD. Ankara.
- Gürbüz, Ö. (1983). *Uşşak Makamı Dizisinde Kullanılan "2. Derece" Üzerine Bir Araştırma*. TRT Müzik Dairesi Yayınları. Ankara.
- Karadeniz, M. E. (1983). *Türk Müsîkîsinin Nazariye ve Esasları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Ankara.
- Karakaya, F. (2021). *Cemil Bey'in Tanburundaki "Bağlanmamış" Perdeler*. Fikret Karakaya (Ed). Osmanlı-Türk Müziğine Bakışlar: Tarih, Teori ve İcra. Arkeoloji ve Sanat Yayınları. İstanbul.
- Karaosmanoğlu, M. K. ve Akkoç, C. (2000, Mayıs). Türk Müsîkîsinde İcra-Teori Birliğini Sağlama Yolunda Bir Girişim. Müz-Dak 10. Sempozyumu içinde, İstanbul / Türkiye.
- Karaosmanoğlu, M. K. (2015). *Türk Musikisi Sembolik Verileri Üzerine Hesaplamalı Ezgi Analizi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Yıldız Teknik Üni., FBE, Matematik Mühendisliği ABD. İstanbul.
- Karaosmanoğlu, M. K. (2021). *Türk Makam Müziği Frekans Analizi: Yöntemler, Zorluklar*. Fikret Karakaya (Ed). Osmanlı-Türk Müziğine Bakışlar: Tarih, Teori ve İcra. Arkeoloji ve Sanat Yayınları. İstanbul.
- Konan, S. D. (2020). *Muallim İsmail Hakkı Bey; Hayatı ve Dini Musiki Formlarındaki Eserleri Üzerine Bir İnceleme* (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üni., SBE, İslam Tarihi ve Sanatları ABD, İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı. İstanbul.
- Özçimi, S. (1989). *Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üni., SBE, İslâm Medeniyeti ve Sos. Bil. ABD. İstanbul.
- Özek, E. (2011). *Türk Müziği'nde Çeşni Kavramı ve İcra Teori Farklılıklarının Bilgisayar Ortamında İncelenmesi* (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi). Haliç Üni., SBE, Türk Musikisi ASD. İstanbul.
- Özek, E. (2014a). *20. Yüzyıl Türk Müziği İcrasında Perde Anlayışı*. Türk Musikisi Vakfı Yayınları. İstanbul.
- Özek, E. (2014b). *21. Yüzyıl Türk Müziği İcrasında Perde Anlayışı*. Türk Musikisi Vakfı Yayınları. İstanbul.
- Özkan, İ. H. (2006). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. Ötüken Neşriyat. İstanbul.
- Öztürk, O. M. (2014). *Makam Müziğinde Ezgi Ve Makam İlişkisinin Analizi Ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri Ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri*

- (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üni., SBE, Müzikoloji ve Müzik Teorisi ABD. İstanbul.
- Popescu-Judetz, E. ve Sırlı Ababi, A. (2000). *Sources of 18th Century Music: Panayiotos Chalathzoglou and Kyrillos Marmarinos' Comparative Treaties on Secular Music*. Pan Yayıncılık. İstanbul.
- Popescu-Judetz, E. (2002). *Tanbûrî Küçük Artın: A Musical Treatise of the Eighteenth Century*. Pan Yayıncılık. İstanbul.
- Rauf Yekta Bey. (1986). *Türk Musikisi* (O. Nasuhioğlu, Çev.). Pan Yayıncılık. İstanbul.
- Signell, Karl L. (1977). *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*. Asian Music Publications. Seattle.
- Tanburi Cemil Bey. (1925). *Rehber-i Mûsikî*. Kutmânizâde Şamlı İskender Neşriyatı. İstanbul.
- Tekin, A. (2015). *Türk Mûsikîsinde Nağmeler ve Makamlar: Kemânî Hızır Ağa'nın Tefhimü'l Makammât fî Tevlîdi'n Nagamât İsimli Edvâr'ı Örneğinde 18. Yüzyıl Türk Mûsikîsi*. Büyüyenay Yayınları. İstanbul.
- Tekin, D. (2003). *Yavuz Sultan Selim'e Yazılan Bir Kitâb-ı Edvâr* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üni., SBE. İstanbul.
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*. I. Cilt. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Tura, Y. (2006). *Nâsır Abdülbâkî Dede Tedkîk ü Tahkîk İnceleme ve Araştırma*. Pan Yayıncılık. İstanbul.
- Uslu, R. (2004). Derviş Halil'in Bilinmeyen Risâle-i Mûsikî'si. *Journal of Turkish Studies/Türklük Bilgisi Araştırmaları*, 28 (2), 221-257.
- Uslu, R. (2009). *Hızır Ağa ve Müzik Teorisi: Saraydaki Kemancı: A Violonist in the Ottoman Court*. İstanbul.
- Uslu, R. ve Doğrusöz Dişiaçık, N. (2009). *Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Müzik Yazısı "Tahririye"*. İstanbul Teknik Üni. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları. İstanbul.
- Uslu, R. (2018). Mehmed Said'in 1775'te Yazdığı Zeyl-i Risale-i edvar-ı Kadızade Adlı Eserin İncelenmesi. *Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 5, 128-153. ISSN: 2458-8776.
- Uygun, N. (1990). *Kadızâde Tirevî ve Musikî Risalesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üni., SBE., İslâm Medeniyeti ve Sos. Bil. ABD. İstanbul.
- Ünlü, C. ve Filiz, A. Ş. (Haz.). (2016). *Tanburi Cemil Bey Külliyyatı / Collection*. Kalan Müzik. İstanbul.

Yahya Kaçar, G. (2005). Arel-Ezgi-Uzdilek Kuramında Artık İkili Aralığı ve Çeşitli Makamlara Göre Uygulamadaki Yansımaları. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18 (1), 15-21.

Yalçın, G. (2016). *19. Yüzyıl Türk Musikisinde Haşim Bey Mecmuası: Edvar*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. Ankara.

Yalçın, G. (2020). *Nâyî Mustafa Kevserî'nin Kaleminden 18. Yüzyıl Türk Musikisi: Kevserî Mecmuası*. Gece Kitaplığı. Ankara.

Yarman, O. (2008). *79-Tone Tuning & Theory For Turkish Maqam Music As A Solution To The Non-Conformance Between Current Model And Practice* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üni., SBE, Müzikoloji ve Müzik Teorsî Programı. İstanbul.

Yeşilyurt, R. (2015). *Uzun Sap Bağlama Enstrümanındaki Mevcut Perde Sistemiyle Hüzzam Makamı Dizisinin Seslendirilmesinde Ortaya Çıkan Problemler ve Çözüm Önerileri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üni., SBE, Müzik Bilimleri ASD. Erzurum.

EXTENDED ABSTRACT

When analyzing the theoretical works of Turkish music, it can be observed that starting from the 15th century, perdes (musical intervals) began to be individually named instead of using terms indicating degrees. These perdes, which are often referred to in the same manner as the name of the makam (musical mode), typically carry a defining characteristic of the makam. These can be considered as other perdes that have the characteristic of being the determinant of the makam, such as the tonic or dominant of the makam. The naming of the tonic of the makam segâh as "segâh", the dominant of nevâ as "nevâ", and the decisive sound of the makam şehnaz as "şehnaz" are examples of this situation. The same is true for many other perde names such as rast, dügâh, bûselik, hisar, eviç, gerdaniye, muhayyer. It is seen that the perde "sabâ", which constitutes the subject of the research, was referred to by the name of the makam until the Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) theory, since it is the determinant of the sabâ makam.

It is especially important for education that the names of the perdes are arranged in a way that evokes the makam, as they were before the AEU. In the AEU, the third degree of the makam of hicâz is shown as "nim hicâz" and the fourth degree of the makam of sabâ is shown as "hicâz", which causes contradictions in terms of shaping the two makams in the minds of the students. It is possible to observe that many students consistently misremember these perde names -according to the AEU- when describing the makam. Therefore, this situation encourages the student to "memorize to forget" the names of the perdes instead of realizing them.

The fact that the perdes used in performance have no equivalent in theory causes an even greater dilemma, especially in education. This situation brings along another difficulty for the teachers as well as the students. In some makam descriptions of AEU (uşşak, sabâ, etc.), it is mentioned that the perdes are used differently in performance, despite their values in theory. Since there are not enough signs indicating these different values, it is known that the sign closest to the perde value is used. This is a situation that makes both expression and understanding difficult.

The implications of these and similar changes, implemented in the modernization process with the goal of standardizing the sound system and makam descriptions, are thought-provoking. Specifically, one can notice that the concept of performing in accordance with the perdes within the system has been embraced or attempted to be embraced even among different performers. It is not believed that the endeavor to establish a standard by accepting the values presented in the system as correct, transferring them as is, and performing them identically has any developmental impact on Turkish music. In addition, the fact that it is currently in vogue to try to develop Turkish music expression with the infrastructure of polyphonic European music is a separate research topic. In this research, the fact that the perde "sabâ" is not included in the current system (AEU) although it is used in old theoretical works, and the difference in the value of this perde in performance compared to the value shown in the system with the naming of this perde as "hicâz" are discussed. In this research, in which historical and computational musicology methods are used together, firstly, the historical process of the perde "sabâ" until the AEU theory is analyzed. With this chronological examination, it is seen that although many theorists from Seydi to Muallim İsmail Hakkı Bey included the perde sabâ in their works, this perde was removed from the literature first by Rauf Yekta Bey and then by AEU. At the same time, it is determined that the perde sabâ is found between the perdes of çargâh and nevâ in the works in which it is included, but it is positioned differently according to the theoreticians in terms of its proximity to these two perdes.

Then, the perde sabâ used in the sabâ taksim performed by Tanburi Cemil Bey on the kemençe is analyzed. The sabâ taksim is made into sections and the frequencies of the perdes are analyzed. The frequency values determined in hertz are first converted to cents and then to Holder's coma in order to compare them with the values in AEU. With these perde analyzes made according to the melodic patterns, the region of use of the perde between the perdes of çargâh and nevâ is determined. The data obtained are presented to the reader in tables according to the ascending,

descending, etc. movement. Thus, the differences between theory and performance are revealed and the definition of the concept of perde is opened to discussion.

It is known that there is a common misconception in the music community that this change in the perdes that occurs according to the movement of the melody only occurs in the intervals called the "mücenneb region" and in the intermediate perdes. In the analysis of the sabâ taksim, it is also possible to observe the change in the main perdes. Therefore, the issue of the performance of Turkish music perde's frequencies changes according to the melodic patterns -regardless of whether they are full or intermediate perdes- is also included in the research.

In this research, in addition to bringing the perde sabâ back to the literature, it is aimed to determine the region of the perde with frequency analysis and to ensure its transmission with the correct values. At the same time, it is aimed to show with scientific methods that other perdes used in Turkish music represent a region rather than a fixed point.

Although various studies have been conducted recently to determine the frequencies of Turkish music perdes, there is no detailed study showing the variability of the perde sabâ according to the tune movement. For this reason, the importance of this study lies in the fact that it deals with the perde sabâ with both historical and computational musicology methods and adopts an approach that combines the two disciplines. In addition to this, it is thought that this research has a special importance in terms of popularizing the method of "examining the perdes according to the melodic patterns" in future studies on frequency analysis in Turkish music.

In addition to its contributions to the literature, the study also has various limitations. It is not possible to determine the absolute value of this perde based only on the perdes used by Tanburi Cemil Bey in his sabâ taksim. In this respect, a clearer conclusion about the value of this perde can be reached by analyzing the individual recordings of other, especially older, performers. In addition, the fact that the measurements of some perdes could not be determined during the frequency analysis due to various reasons (parasitic sounds, octave errors, etc.) limits the research. It is important to bring the perde sabâ back into the musical literature as it was in the past. Especially in music education, the makam-perde relationship plays the most important role in understanding the makam. Therefore, the perde "sabâ" and other similar perdes should be added to the education by defining them with the correct interval values according to the melodic patterns. The most important point is to emphasize that all perdes represent a region rather than only a point.

It is thought that this research will contribute to the fields of Turkish music education, research and performance.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article

Geliş Tarihi / Date Received : 05.12.2023

Kabul Tarihi / Date Accepted : 30.12.2023

Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2023

DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1400548>

e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

NAZİ ALMANYASI'NDA BİR PROPAGANDA ARACI OLARAK KEMAN: GOEBBELS'İN STRADİVARIUS'U

KARABİBER, Halide¹

DİŞİAÇIK DOĞRUSÖZ Nilgün²

ÖZ

Bir iletişim biçimi olarak XVII. yüzyılda Katolik Kilisesi'nin yürüttüğü karşı reform hareketinin bir parçası olarak yaşamına başlayan propaganda, XVIII. yüzyıl sonundan itibaren özellikle Amerikan ve Fransız Devrimlerinin etkisiyle dindışı ve politik alana transfer edildi. Yine de bugünkü anlamına XX. yüzyılın iki büyük savaşında ihtiyaç duyulan topyekûn kamu desteğini sağlama, cephe ile sivil kesim arasındaki mesafeyi kısaltma yönündeki girişimlerle ulaştı. İsmi artık propaganda ile özdeşleşen Joseph Goebbels (1897-1945) başta olmak üzere Nasyonal Sosyalistler de, propagandanın gücünü ilk kez I. Büyük Savaş sırasında deneyimlemişler (Cull, Culbert ve Welch, 2003: 16-17), hatta yenilgilerini Büyük Britanya'nın propaganda gücüne

¹ Doktora öğrencisi, İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi programı, İstanbul, Türkiye. E-posta: karabiber18@itu.edu.tr, <https://orcid.org/0009-0000-5219-6664>

² Prof. Dr. İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Müzik Teorisi Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-posta: dogrusozn@itu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-4818-4075>

bağlamışlardı. Her ne kadar Pers, Mısır ve Roma imparatorlukları gibi antik rejim ve kültürlerde de kimi zaman gücün, kimi zaman yönetimin göstergesi işlevinde olsa da sanat ürününün sosyal, politik ya da dinî propagandanın bir parçası ve aracı olması da XX. yüzyılda özellikle kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle başka bir aşamaya ulaşır.

Pek çok sanat ürününün “kullanışlı” bir propaganda malzemesine dönüştüğü bu süreçten keman yapımcılığı da etkilenir. Nazi Almanyası'nın Halkın Aydınlatılması ve Propaganda Bakanı Goebbels'in Japon kemancı Nejiko Suwa'ya (1920-2021) Antonio Stradivari (1644-1737) yapımı olduğu iddia edilen bir kemani hediye etmesiyle başlayan süreç (1943), propagandanın keman yapımcılığına sızışının en dikkat çekici örneklerindedir. Bu makalede Goebbels ve Suwa örneğinden yola çıkılarak Stradivarius³ kemanların XX. yüzyılda nasıl propaganda nesnesi hâline geldiği ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: II. Dünya Savaşı, propaganda, keman yapımcılığı, üstün ırk, Stradivarius.

THE VIOLIN AS A PROPAGANDA IN NAZI GERMANY: GOEBBELS' STRADIVARIUS

ABSTRACT

Propaganda, which began its life as a form of communication as a part of the counter-reformation movement carried out by the Catholic Church in the XVIIth century, was transferred to the non-religious and political sphere from the end of the XVIIIth century, especially with the influence of the American and French Revolutions. Nevertheless, it reached its current meaning with the attempts to provide the total public support needed in the two great wars of the twentieth century and to shorten the distance between the front and the civilian sector. The National Socialists, especially Joseph Goebbels (1897-1945), whose name is now synonymous with propaganda, first experienced the power of propaganda during the First Great War (Cull, Culbert and Welch, 2003: 16-17) and even attributed their defeat to the propaganda power of Great Britain. Although in ancient regimes and cultures such as the Persian, Egyptian and Roman empires, the product of art sometimes functioned as an indicator of power and sometimes as an indicator of governance, the

³ Çalışma içerisinde sıkça karşılaşılabilecek olan “Stradivarius”, “Stradivari tarafından yapılmış” anlamı taşır. Aynı zamanda Antonio Stradivari'nin soyadının Latincesidir.

fact that the product of art was a part and tool of social, political or religious propaganda reached another stage in the twentieth century, especially with the development of mass media.

Violin making is also affected by this process in which many artistic products turn into "useful" propaganda materials. The process that began in 1943 when Goebbels, Nazi Germany's Minister of Public Enlightenment and Propaganda, presented Japanese violinist Nejiko Suwa (1920-2021) with a violin allegedly made by Antonio Stradivari (1644-1737) is one of the most striking examples of the infiltration of propaganda into violin making. Based on the example of Goebbels and Suwa, this article examines how Stradivarius⁴ violins became objects of propaganda in the twentieth century.

Keywords: World War II, propaganda, violin making, superior race, Stradivarius.

GİRİŞ

Propaganda üzerine yazan pek çok araştırmacı propagandanın kapsamının, işlevinin ve etkisinin genişlemesinde XX. yüzyıldaki iki büyük savaş sürecinin oynadığı role dikkat çeker. Örneğin Noam Chomsky ilk modern hükümet propagandasının, I. Büyük Savaş'a katılma arzusundaki Woodrow Wilson'ın pasifist Amerikan kamuoyunu ikna etme sürecinde yaşandığını yazar (Chomsky, 1997: 5). Farklı ülkelerin perspektifiyle farklı "ilk" modern propaganda örneklerinden bahsedilebilirse de propagandanın tarihindeki en kritik dönüm noktasına Nasyonal Sosyalistlerin (Nazilerin) Almanya'da iktidarı ele geçirmesiyle varıldığında bir tartışma yoktur. Nitekim 14 Mart 1933'te kurulan Halkın Aydınlatılması ve Propaganda Bakanlığı (Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda), Joseph Goebbels'in yönetiminde hem Almanya çapındaki tüm kitle iletişim araçları üzerinde hem de bakanlığa bağlı Reich Kültür Odası (Reichskulturkammer) aracılığıyla tüm yaratıcı sanatlar üzerinde oluşturduğu keskin kontrol mekanizmasının nasıl çalıştığı ve hangi sonuçları doğurduğu, hâlâ akademik tartışma ve yazım alanının önemli bir kısmını işgal eder. Müzik, bu meşguliyetin önemli bir bileşeni olsa da Nazi propagandasının genelde çalgı yapımı alanına, özelde ise belirli çalgılara atfedilen değer kalıplarına etkisi, nadiren ele alınmış konulardandır.

⁴ "Stradivarius", which will be frequently encountered in the study, means "made by Stradivari". It is also the Latin of Antonio Stradivari's surname.

Nazi Almanyası'nda Bir Propaganda Aracı Olarak Keman: Goebbels'in Stradivarius'u

Bu durum, farklı ideolojik söylemlerin vitrin malzemesi haline gelen kemanın pek çok yönüyle, ideolojik bir söylem aracı olmanın getirilerine göre biçimlenmesine sebep olmuştur. Nazi Almanyası bu durumun çarpıcı bir örneğini barındırır. Nazi Almanyası döneminde Reich Kültür Odası'nın lideri Halkın Aydınlatılması ve Propaganda Bakanı Joseph Goebbels, Antonio Stradivari tarafından yapıldığı iddia edilen bir kemanı, Japon keman sanatçısı Nejiko Suwa'ya hediye eder. Stradivari'nin İtalyan faşizmi açısından “üstün ırk”ı simgeleyen geleneksel bir değer olması, O'nu Almanya-İtalya ve Japonya ittifakını vurgulayacak mükemmel bir propaganda aracı haline getirir. Çalışma bu sürece yoğunlaşır ve “üstün ırk” kavramı aracılığıyla propaganda- keman yapımcılığı ilişkisini bu örnek üzerinden inceler.

Problem Durumu

Nasyonal Sosyalizm, “Antonio Stradivari yapımı” bir kemanı, nasıl ve neden bir “üstün ırk” simgesi haline getirmiş, bir propaganda unsuru olarak nasıl araçsallaştırmıştır?

Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı, II. Dünya Savaşı'nda Nasyonel Sosyalizmin propaganda sürecine dâhil olan Stradivarius kemanın simgesel bağlamlarını ve propaganda-keman yapımcılığı ilişkisini analiz etmektir.

Araştırmanın Önemi

Keman yapımcılığının bir propaganda aracı olması hem alanın kendisini dönüştürmüş hem de kemana farklı simgesel anlamlar kazandırmıştır. Bu bağlamda çalgının II. Dünya Savaşı sürecinde ideolojik açıdan araçsallaştırılmasını incelemek, süreç içerisinde ve sonrasında şekillenen simgesel anlamlarının keşfini sağlayacak, belirli kemanlara atfedilen değer kalıpları arasındaki ilişkilerin ortaya çıkarılmasına olanak tanıyacaktır.

Sınırlılıklar

Keman farklı zamanlarda bir propaganda aracı olarak kullanılmış bir çalgıdır. Bu bağlamda bir Stradivarius kemanın salt çalgısal özellikleri, üstünlüklerinden çok ona atfedilen simgesel değer daha çok ön plana çıkar. Bu nedenle çalışmanın odak noktasında II. Dünya Savaşı döneminde

Goebbels tarafından Japon sanatçı Nejiko Suwa'ya hediye edilen bir "Stradivarius" kemanın, devam eden süreçte bir propaganda aracına dönüşmesi bulunmaktadır.

Metodoloji

Çalışma bir örnek olay araştırmasıdır. Yazılı metin ve medya analizi gibi nitel araştırma yöntemleriyle, müzikoloji disiplinini sosyoloji alanı ile ilişkilendiren disiplinler arası bir çalışmadır.

Veri Toplama Teknikleri

Çalışma sürecinde çevrim içi tarama araçlarından, lisansüstü tez ve makale kaynaklarından ve çeşitli kitap ve dijital gazetelerden faydalanılmıştır. Yararlanılan kaynakların çoğunluğu İngilizcedir. Keman yapımcılığı ile ilişkili kaynakların büyük çoğunluğunu İtalyanca kaynaklar oluştururken, alanın sosyokültürel boyutunu konu edinen kaynakların önemli bir bölümüne İngilizce literatür taraması sonucunda ulaşılmıştır.

İlgili Araştırmalar

Çalışma ile ilgili birebir herhangi bir araştırmaya ulaşılamamıştır. Keman yapımcılığının sosyokültürel boyutu ile ilgili çalışmalar çok kısıtlıdır. Bu konuda herhangi bir Türkçe kaynak olmamakla birlikte Murat Küçükebe'nin "*Geçmişin yeniden inşası: günümüz Cremona yapımcılığında otantisite ve mesleki örgütlenme*" isimli doktora tezi çalışmaya önemli bir katkı sağlamıştır. Japon müziği üzerine araştırmalar yapan akademisyen Margaret Mehl tarafından yazılan blog yazıları da çeşitli yazılı kaynaklara ulaşılmasında fayda sağlamıştır. David Schoenbaum tarafından yazılan "*The violin: a social history of the world's most versatile instrument*" isimli kitap ise çalışmaya rehberlik eden bir diğer kaynaktır.

Kavramsal olarak propaganda

Politik bir egemenliğin sürdürülebilirliğini ya da siyasi bir mücadelenin gücünü belirleyen pek çok etken mevcuttur. Bu sebeple politik sistemlerin kendi mücadelelerini sürdürürken ürettikleri değerleri topluma sunmaları ve toplumsal yapı içerisinde bu değerleri temellendirmeleri önemlidir. Toplum kültürünün iyi tanınarak, ihtiyaçları doğrultusunda fikirler sunulması, toplumun bu yeni değerleri gönüllü olarak benimsemesinde ve desteklemesinde rol oynar.

Papadopoulou ve Veneti her siyasi sistemin, kendi rehberini oluşturan bir ideolojiye dayandığını, ideolojik temellerine göre tüm siyasi sistemlerin, işleyebilmesi ve sürdürülebilmesi için, toplumda kendi yapılarını inşa etmeleri gerektiğini ifade eder. İster demokratik ister totaliter olsun, tüm siyasi sistemler ideolojilerini kolektif bilince aşılacak zorundadır. Bu nedenle yeni değerler ve yeni fikirler toplum yapılarına dahil edilmelidir. Fikir ve değerlerin toplumun büyük bir kesimi tarafından paylaşılması gerekir. Yeni olan her şeyin kabul görmesi için bir toplumun kültürel ve sosyal geleneklerine saygı gösterilmesi gerekir. (Papadopoulou ve Veneti, 2005: 6). Propaganda bu noktada politikanın elindeki en “kullanışlı” araçlardan biridir. Siyasi eylemleri estetize etmek, yeni değerler oluşturmak, inancı güçlendirmek gibi pek çok amaca hizmet eder. Propaganda halka verilen bilgiyi halk tarafından onaylanmaya teşvik edecek şekilde düzenleyerek onu toplumdaki ayrışmayı engelleyecek biçimde konumlandırmayı amaçlar.

TDK'nin çevrim içi güncel Türkçe sözlüğüne göre propaganda “Bir öğreti, düşünce veya inancı başkalarına tanıtmak, benimsetmek ve yaymak amacıyla söz, yazı vb. yollarla gerçekleştirilen çalışma” anlamına gelmektedir. I. Dünya Savaşı itibarıyla ise politik bir anlam kazanmıştır.

Welch, tarihsel olarak propagandanın, öğretiyi üzerindeki şiddetli ihtilafa güç kullanımının eşlik ettiği gerilim ve karmaşa dönemleriyle iç içe geçtiğini ifade eder. İktidar mücadelesinde propaganda, kendilerinin yerlerini almak isteyen insanlar tarafından olduğu kadar, iktidarını güvence altına almak veya sürdürmek isteyenler tarafından da kullanılan bir araçtır. Taylor'ın deyişiyle “Dumanın yükselmesi için, ateşi yakan bir kıvılcımın olması gerekir” (Taylor 2013: 5). Propaganda bu kıvılcımdır (Welch, 2019: 17).

Nazizm ve bir propaganda malzemesi olarak sanat

Sanat, iktidar açısından “doğru” kullanıldığında bu inancın halka iletilmesinde ve benimsetilmesinde önemli bir bileşen, birleştirici bir propaganda unsurudur. Halkın duygularını manipüle etmenin en etkili aracıdır. Çünkü sanatçılar, yüksek entelektüel standartlara sahip kişiler olarak propaganda için faydalıdır. Devlet propagandası, eğitimli sınıflar tarafından desteklendiğinde “kitlese teslimiyetin” en doğru silahlarına dönüşerek çok etkili olabilir (Papadopoulou ve Veneti, 2005: 12). Öte yandan yerleşik düzene doğrudan bir tehdit oluşturmuyor gibi görünmesine rağmen sanatsal kültürün insanların bilincini şekillendirme konusunda olağanüstü bir gücü vardır. Bir yandan değerlerini kitlelere aktararak ideolojisini dayatma gücüne

sahipken diğer yandan düşünce ve davranışlarımızı doğrudan etkileyerek toplumsal yapıyı güçlendirebilir veya zayıflatabilir.

İkinci Dünya Savaşı, propagandanın gücünü bize gösteren en çarpıcı örnekler arasında yer alır. Hitler (1889-1945), I. Dünya Savaşı sonrasında hükümet politikalarının formüle edilmesinde kamuoyunun belirleyici bir faktör olduğunun ve sanatın kullanışlı bir propaganda aracı olduğunun farkındadır. Bu sebeple, Naziler 1933'te iktidara geldiğinde ilk kurulan bakanlığın Halkın Aydınlatılması ve Propaganda Propaganda Bakanlığı olması şaşırtıcı değildir (Welch, 2002: 23). Nazi Almanyası, siyasi ideoloji ve tüm kültürel ifadelerin koordinasyonu için bir zemin hazırlamak amacıyla Nazi kültürünü ve estetiğini politize etmiştir. Hitler ve Nazi Almanyası döneminde faşist siyaset, sanat ve film endüstrisine sızarak kitlelere erişimini sağlamıştır (Petcavage, 2016: 3). 1933 yılında Nazi Partisi'yle uyuşmayan görüşleri ortadan kaldırmak için Reich Kültür Odası kurulur. Oda, sanat, eğlence ve medya için özel, resmî olarak tanınan bir kurum olarak hizmet verir ve Nazi Almanyası ile uyumlu sanatsal düzenlemeler gerçekleştirir. Yahudiler ve çingeneler gibi “ari ırktan aşağı” görülen diğer ırkların odaya üye olmaları mümkün değildir (Steinweis, 2006: 24). Hitler, Yahudi nüfusu, siyasi ve kültürel başarısızlığın nedeni olarak görür ve Yahudi nüfusuna karşı köklü bir nefret üzerine kurulan Nazi ideolojisi, ari ırkın yükselişini sanat yoluyla teşvik eder. Reich Kültür Odasının lideri, Halkın Aydınlatılması ve Propaganda Bakanı Joseph Goebbels sanatın ırksal grupların ve onların siyasi kurumlarının en doğru yansıması olduğu fikrini Hitler ile paylaşmaktadır (Dinsmore, 2011: 14).

İrkçilik ve “üstün ırk”

Kırık ve Arvas'a göre temel olarak soy ve nesil anlamına gelen ırk sözcüğü, başlangıçta hayvanların aynı atadan gelen nesillerini ifade ederken 1600'lü yıllar itibariyle insan türünü de niteler hale gelmiştir. Zaman içerisinde İngiltere'den İtalya'ya çeşitli ideolojik hareketler kavramı eğip bükmüş ve farklı anlamlar kazanmasında etken olmuşlardır. Bu süreçte bazı ırkların fiziki niteliklerinin yanında düşünsel, psikolojik ve kültürel açıdan diğer ırklardan üstün olduğu fikri ortaya çıkmıştır (Kırık ve Arvas, 2014: 53).

Kaya ve Durgun, Gobineau'nun üstün ve aşağı ırkların varlığını öne sürdüğünü, üstün ırklar gelişmeye açıkken aşağı ırklar için aynı durumun söz konusu olamayacağını düşündüğünü ifade eder. Gobineau'ya göre “üstün ırk”, beyaz ırktır ve bir şekilde “aryan” kalmalıdır. Çünkü ırklar karışıkça yozlaşmakta ve bu dejenerasyon toplumların çöküşüne neden olmaktadır. Gobineau'nun,

ırkların eşit olmadığına dair bu görüşleri ve aryan ırkından geldiğini düşündüğü Alman halkını, ırk piramidinin zirvesine yerleştirmesi Nazileri etkilemiş ve onların aryan ırkı oluşturma ve koruma çabalarına katkıda bulunmuştur. Ayrıca fikirleri çoğu kez değiştirilerek, çeşitli çevrelerin siyasi ve ekonomik amaçlarını gerçekleştirmek için araçsallaştırılmıştır (Kaya ve Durgun, 2020: 89).

Hitler, Arthur de Gobineau (1816-1882) yanında Gustaf Kossinna'nın (1858-1931) Germen ırkı kavramını mitleştiren düşüncelerinden de oldukça etkilenmiş ve üstün, ari/saf ırk fikrini halk gözünde de estetize etmenin ve Nazi ideolojisini benimsetmenin yollarını aramıştır.

Goebbels ve bir idealizm imgesi olarak sanat

Nazi Almanyası'nın önemli özelliklerinden birisi modernizm ve Yahudi karşıtı bir politika yürütmesi ve Alman ırk kimliğinin kurtuluşunu Yahudi karşıtı bir kültürel temizliğe dayandırıyor olmasıdır. On dokuzuncu yüzyıl sonu itibarıyla ortaya çıkan "üstün ırk" kavramı, Nazizm'in resmî ideoloji haline geldiği bu süreçte bambaşka bir anlama evrilmiş ve Nazi Almanyası'nın elinde halkı manipüle etmeyi mümkün kılan siyasi bir kavrama dönüşmüştür.

Naziler Alman ırkının diğer ırklardan üstün olduğuna inanır ve bu ırkı saflaştırmayı görev edinir. Bu inanın halk tarafından benimsenmesi ve desteklenmesi şarttır. Sanat bu noktada üstün insanların ve yapıtlarının sergilendiği, ideal dünyanın örneklendiği bir propaganda aracı haline gelir. Dinsmore halkın bu süreçteki psikolojik durumu "kaybolmuşluk" olarak tanımlar. Nasyonal sosyalizmin propagandasının etkili oluşunda Almanya'nın durumunun belirsizliğinin ve insanların kendilerini kopuk ve kaybolmuş hissetmelerinin önemli bir payı olduğunu vurgular. O'na göre Hitler bu ideolojik zayıflık sayesinde "saf" bir Almanya'ya vurgu yapan ideolojisini şekillendirmeyi ve yaymayı başarmış ve sanatı bu inançların iletilmesinde bir bileşen olarak kullanmıştır" (Dinsmore, 2011: 5).

Nazi ideolojisi, başta Kuzey Avrupa halkları dışındaki tüm toplumların insanlarını aşağı insan olarak görmesine rağmen Alman yayılmacılığına meşruiyet kazandırmak için geliştirilmiş olan Lebensraum politikası ve ittifak arayışları, belirli sınırlar içerisinde çoklu bir milliyetçiliği kabul etmeyi zorunlu kılar. Bu sebeple Goebbels müttefik ülkeler ile propaganda amaçlı bir dizi kültürel faaliyet düzenler. Bu kültürel faaliyetler halkın yeni bir kültürel ahlakı benimsemesini amaçlayan teşvik araçlarıdır. Alman ideallerini yansıtmaya, üstün kültürü ve müttefiklerinin ulusal geleneklerini yüceltme amacı taşıyan simgesel gösterilerdir.

“Nazi Almanyası’nın aşırı milliyetçiliği her türlü anlamlı kozmopolitlikle açıkça uyumsuzdu, ancak rejim izolasyonist değildi ve aktif olarak müttefik ve uluslararası etki arayışındaydı. Bu nedenle, aşırı Alman milliyetçiliğinin diğer kültürlerin en azından sınırlı bir şekilde tanınmasıyla birleştirilmesi gerekiyordu. 1918 sonrası Alman milliyetçilerinin, müzik de dahil olmak üzere, ulusötesiliğe (bununla ulusal geleneklerin dışında duran ve hatta onları yücelten bir olgu olarak algılanan bir olguyu kastediyorum) ilişkin genel paranoyası, Alman egemenliği ve üstünlüğüne yönelik güçlü eğilimlerle yumuşatılmış bu çoklu milliyetçiliğin kabulünün ileriye dönük tek anlamlı yol olduğu anlamına geliyordu” (Pace, 2022: 600).

Aynı zamanda Reich Kültür Odası ve onun müzik bölümü olan Reichsmusikkammer aracılığıyla müzik politikasını da Goebbels kontrol etmektedir. Nazi Almanyası’nın ilk müttefiki olan faşist İtalya’dan müzik ve müzisyenlerin yer aldığı konserlerle başlayan programlar, Kasım 1936’da Roma-Berlin Mihveri’nin ilan edilmesinden sonra yoğunlaşmış ve iki ulus arasındaki dostluğu kutlayan çeşitli etkinliklere vesile olmuştur (Pace, 2022: 604). Kasım 1936’da Anti-Komitern paktının imzalanmasının ardından ise Almanya ile Orta Avrupalılar ve Doğu Asyalılar arasındaki bariz etnik mesafeye rağmen, Hitler tarafından “fahri aryanlar” olarak anılan Japonya arasındaki kültürel faaliyetlerde artış yaşanmıştır.

Goebbels’in Stradivarius’u

Savaş sırasında Japon müzisyenlere rağbet artar. Bu süreçte, üç miğfer gücün arasındaki bağı desteklemek ve güçlendirmek amacıyla çeşitli etkinliklerde yer alan bu müzisyenlerden birisi de Japon keman sanatçısı Nejiko Suwa olur.



Fotoğraf 1: Kemançı Nejiko Suwa Alman askerleriyle birlikte. (Kaynak: Cegesoma Bruxelles).

Nazi Almanyası'nda Bir Propaganda Aracı Olarak Keman: Goebbels'in Stradivarius'u

Berlin Filarmoni'nin öne çıkan kemancılarından olan Suwa, Ekim 1944 tarihli Alman bakanlık kararnamesi ile "önde gelen yabancı sanatçılar" olarak adlandırılan üç Japon sanatçıdan birisi olmuştur.⁵ Bu kararname, sanatçıların Reich'ta sürekli sahne aldıklarını ve Savaş Karargâhı tarafından Alman sanatçılarla eşit muamele görmeleri gerektiğinin altını çizer (Lee, 2014: 131). Aralık 1943'te Berlin'de yaralanan Alman askerleri için verdiği bir konserin ardından keman sanatçısı Nejiko Suwa'ya, Goebbels tarafından bir Stradivarius keman hediye edilir, törende yer alan Japon büyükelçisi Hiroshi, bunun iki ülke arasındaki yakın kültürel ilişkiyi simgelediğini ifade eder (Pace, 2022: 607). Suwa o dönemde henüz 23 yaşındadır ve müzik dehası olarak tanıtılan bir sanatçıdır. “*Not by love alone, the violin in Japan 1850-2010*” isimli kitabın yazarı, Prof. Margaret Dorothea Mel'in araştırmalarını yayınladığı violinist.com isimli blog aracılığıyla aktardığına göre, Goebbels'in Suwa'ya bu “sözde” Stradivarius'u vermesinden iki gün sonra bir Japon gazetesi olan Asahi, kemanın 1722 yılına ait olduğunu ve bazı tahminlere göre Stradivari'ye ait 20 keman bulunduğunu yazar.⁶ 24 Şubat 1943 tarihli Japon Asahi gazetesi, Berlin'den gelen bir telgrafa atıfta bulunarak, 22 Şubat'ta Alman propaganda bakanı Joseph Goebbels'in Japon kemancıyı kabul ettiğini ve Alman birlikleri için yaptığı hizmetlerinden dolayı kendisine şahsen bir Stradivarius hediye ettiğini bildirmektedir. Asahi'nin bildirdiğine göre enstrüman 1722 yılında yapılmıştır. Mel, konunun basında yer alışı ile ilgili düşüncesini “Elbette Alman gazeteleri de olayı haber yaptı; Goebbles gizli saklı cömert hediyeler verecek bir adam değildi.” cümlesiyle ifade eder.



Fotoğraf 2: Nazi propaganda bakanı Joseph Goebbels, 1943'te Stradivarius olduğu söylenen bir kemanı Nejiko Suwa'ya sunarken. (Kaynak: Cegesoma Bruxelles).

⁵ Diğer iki sanatçı orkestra şefleri Hidemaro Konoye ve Ahn Ekitai'dir. Ahn Ekitai Kore asıllıdır.

⁶ Haberi hazırlayan gazetecinin ismine ulaşılammıştır.

Suwa'ya hediye edilen kemanın kökeni gizemini korumaktadır. Keman, Naziler tarafından yağmalanan binlerce müzik aletinden biri midir, yoksa Nazi döneminde zulüm görenlerden baskı altında mı elde edilmiştir? Orijinal bir Stradivarius mudur, yoksa çok sık karşılaşılan Stradivarius taklitlerinden birisi midir? Carla Shapherau, 2012 yılında New York Times için hazırladığı gazete makalesinde, doksan iki yaşında, birkaç ay önce ölen Nejiko Suwa ve ailesinin konu hakkında konuşmaktan genellikle kaçındığını, kemanın Alman, Polonya ve Çek sınırlarının değiştiği bir bölge olan Silezya'daki bir satıcıdan satın alındığını söylediklerini ifade eder. Nazilerin kayıt tutma konusundaki titizliklerine rağmen, Goebbels'in kemana nasıl edindiği halen belirsizdir; bu da birçok kişinin kemana el konulduğunu varsaymasına yol açmıştır. Bununla birlikte tarihsel araştırmalar Nazi Almanyası'nın keman ailesine ait pek çok çalgıya el koyduğunu göstermektedir.

22 Eylül 1933'te Goebbels tarafından kültürün pek çok yönünü kontrol etmek amacıyla kurulan Reichskulturkammer'i (Reich Kültür Odası), 1 Kasım 1933 itibariyle profesyonel müzisyenlerin Reichsmusikkammer adlı müzik bölümüne kayıt yaptırmasını şart koşar. Ari soydan gelme şartı getirerek Yahudileri Alman kültür hayatından dışlamasının ardından ise Yahudi müzisyenler tarafından Jüdische Kulturbund (Yahudi Kültür Derneği) kurulur (1933) fakat sanatçılar ve izleyiciler de dâhil olmak üzere yaklaşık 180.000 üyesi bulunan dernek 1941 yılında kapatılır. Çok sayıda müzisyen enstrümanlarıyla birlikte güvenli bir şekilde başka ülkelere göç edebilmiş olsa da diğerleri özgürlüğün önündeki önemli idari, yasal ve ekonomik engellerin üstesinden gelemeyen Reich Vatandaşlık Kanunu'nun 25 Kasım 1941 tarihli on birinci kararnamesi ile devlet tarafından taşınır mallara ek el koymalarla birlikte Kulturbund müzisyenlerine enstrümanlarını teslim etmeleri emredilir. 1940'ta Alfred Rosenberg liderliğindeki bir Nazi görev gücü olan Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR), Reich tarafından işgal edilen topraklarda organize ve sistematik bir kültürel yağma gerçekleştirilir. ERR'nin müzik eserlerine el koymakla görevli bölümü Sonderstab Musik keman ailesine ait pek çok enstrümanı yağmalar. Tarihsel araştırmalar II. Dünya Savaşı sırasında kaybolan ve halen kayıp olan birkaç olası Stradivari enstrümanına dair kanıtlar ortaya koymaktadır. Bu enstrümanlardan biri, İkinci Dünya Savaşı sırasında Polonya'nın Varşova kentindeki Ulusal Müze'den çalındığı iddia edilen 1719 yapımı bir Stradivari enstrümanıdır. ABD askeri kayıtları, kayıp Polonya Stradivari'sinin Eylül 1948'de ABD Ordusu'ndan Subay Stefan P. Munsing tarafından eski bir SS üyesi olan Theodor Blank'ın Almanya'nın Heinrichsthal kentindeki evinde bulunduğunu doğrulamaktadır (Shapreau, 2009: 32).



Fotoğraf 3: Yahudilerin el konulan kemanları, Ciesielska Caddesi'ndeki Getto Bankasında saklanıyor ve inceleniyor, Lodz, 1942 (Fotoğraf: Mendel Grossman, YIVO Arşivi, New York).

Çalgıların yağmalanmış olması ya da özellikle satın alınması ise aslında bu noktada aynı şeyi vurgulamaktadır. Kültürel açıdan önemlidirler ve Goebbels'in Avrupa'nın kültürel dokusunu değiştirme çabasına yardımcı olmak için kullanılmışlardır. Çalgı bir Alman lutiye'nin⁷ çalgısı değildir. Antonio Stradivari İtalyan bir lutiye'dir. İtalya'nın Cremona kasabasında yaşamını sürdürmüş, binin üzerinde çalgı yapmış, yaşadığı dönemde de oldukça ünlü bir keman yapımcısıdır.

Çalışmanın sorusu şudur: Almanya, keman yapımcılığı açısından o dönemde de önemli bir konumda olmasına rağmen neden İtalyan yapımı ve neden özellikle Antonio Stradivari'nin yaptığı bir keman tercih edilmiştir? Bu noktada çalgının yapımcısı Antonio Stradivari'nin İtalya'daki tarihsel konumunun kısaca incelenmesi gerekir.

⁷ Lutiye: Çalgı yapımcısı.

1922 yılında Benito Mussolini (1883-1945) liderliğindeki Ulusal Faşist Partinin iktidara gelmesi ile II. Dünya savaşının sonuna kadar İtalya faşist diktatörlük rejimi ile yönetilir. Faşizm, Aydınlanmaya ve onun çizdiği toplum modeline tepki olarak doğmuş bir ideolojidir. Yeniden kurulacak olan toplumun birlikteliği için “geçmiş”i bir dayanak olarak kullanmak niyetindedir (Örs, 2008: 494).

Faşist yönetim iktidara geldikten sonra toplumsal hayatın hemen her alanını kontrol etmek ister. Mussolini sanatın gücünün farkındadır ve özellikle sanatı kontrol altına almak ve bir propaganda aracı olarak kullanmak niyetiyle çeşitli adımlar atar ve projeler yürütür. Sanatçılardan Mussolini’nin düzene dönüş prensibini benimsemesi beklenir. İtalyan sanatının tamamen İtalyan ve ırksal açıdan saf olması gerektiği düşüncesi 1930’lara gelindiğinde giderek yaygınlaşır ve Nazi yanlısı eleştirmenler tarafından tüm İtalyan harici modern etkiler “Yahudi” olarak etiketlenir (Küçükbebe, 2012: 108). Cremona’daki keman yapımcılığı uyanış dönemi, bu düşüncenin ürünü olan bir geleneğin yeniden inşa edilmesi projesi olarak ortaya çıkar. Proje 1937 yılında Antonio Stradivari’yi anma etkinlikleri ile başlar. 1938 yılında Antonio Stradivari keman yapım okulunun kuruluşu ile devam eder. Böylelikle Antonio Stradivari, ölümünden tam iki yüz yıl sonra 2. Dünya Savaşı ile hemen aynı yıllarda Mussolini’nin faşist propagandasının bir aracı olarak Cremona mesleki uyanış projesinin simge ismi haline gelir. Dolayısıyla Stradivari’nin İtalyan faşizmi açısından “üstün ırk”ı simgeleyen geleneksel bir değer olması, onu Almanya-İtalya ittifakını vurgulayacak mükemmel bir tercih haline getirir. Diğer bir ittifak gücü olan Japonya’nın “üstün ırk” simgesi ise Japon sanatçı Nejiko Suwa’dır. Konser “üstün bir kültür” ürünü olarak sunulan Stradivarius keman aracılığıyla halkın desteğini diri tutmanın bir yolu olarak sanatsal bir propaganda gösterisidir. Sadece Stradivarius keman değil, sadece icra edilen müzik değil, icracının kendisi de bir “üstün ırk” modeli olarak bu noktada iş görmektedir. Diğer bir deyişle Almanya’nın üç mihver devletinin her birini “üstün ırk” olarak tanıyan olmasının sanat yolu ile bir ilanıdır. Sanat eseri gibi, sanatı icra eden, ürünü ortaya koyan sanatçının kendisi de bir “üstün ırk” temsilidir. Goebbels’in günlüklerinde çalgının bir Stradivarius olduğunu birkaç kez vurgulamış olmasına rağmen çalgının gerçek bir Stradivarius olup olmadığı halen tartışma konusudur. Çalışma açısından önem arz eden ise kemanın orijinal bir Stradivarius olup olmaması değil, bir Stradivarius olduğuna dair Goebbels tarafından yapılan vurgudur. Stradivari bugün bir “üstün ırk” simgesi olmaktan çıkmıştır fakat yaptığı bu zanaat nesnesi ile hala mitsel bir üne sahiptir. Bu ün bugün II. Dünya savaşında yerleştirildiği konumdan ayrı değerlendirilemez. Stradivari ve kemanları tarihsel

koşulların insan eliyle manipüle edilmesiyle bugün farklı simgesel anlamlar yüklenen bir metafor haline gelmiştir. İtalya'da Yahudi çalgı yapımcılarının dışlandığı, yok sayıldığı, yeni bir gelenek tarihinin yazıldığı süreç Goebbels tarafından propaganda yoluyla desteklenmiş ve Almanya'da da meşru kılınmıştır. Buna bağlı olarak bu süreç itibariyle keman çoklu bir simgesel anlam kazanmıştır. Bugün bir yandan hala “üstün ırk” idealizminin izlerini taşıırken bir yandan da Yahudi ırkı açısından kültür hatırlatıcı bir simgedir.

SONUÇ

Bu çalışmada İkinci Dünya Savaşı'nda Reich Kültür Odasının lideri ve Halkın Aydınlatılması ve Propaganda bakanı Joseph Goebbels tarafından Japon keman sanatçısı Nejiko Suwa'ya hediye edilen Stradivarius kemanın bir propaganda aracı olarak ne ifade ettiği incelenmiştir. Stradivari'nin İtalyan faşizmi açısından “üstün ırk”ı simgeleyen geleneksel bir değer olması, O'nu Almanya-İtalya ve Japonya ittifakını vurgulayacak mükemmel bir propaganda aracı haline getirmiştir. Çalışma bu sürece yoğunlaşır ve “üstün ırk” kavramı aracılığıyla propaganda- keman yapıcılığı ilişkisini bu örnek üzerinden inceler. Alman askerlerine moral vermek amacıyla yapılan konserin ardından düzenlenen ve Japonya'nın Almanya büyükelçisi Hiroshi Oshima'nın da hazır bulunduğu tören sadece Japonya-Almanya ittifakını simgelemez. Aynı zamanda “üstün bir kültür” ürünü olarak sunulan Stradivarius keman aracılığıyla halkın desteğini diri tutmanın bir yolu olarak sanatsal bir propaganda gösterisidir. Sadece Stradivari yapımı keman değil, sadece icra edilen müzik değil, icracının kendisi de bir “üstün ırk” modeli olarak bu noktada iş görmektedir. Diğer bir deyişle Almanya'nın üç mihver devletinin her birini “üstün ırk” olarak tanıyan olmasının sanat yolu ile bir ilanıdır. Sanat eseri gibi, sanatı icra eden, ürünü ortaya koyan sanatçının kendisi de bir “üstün ırk” temsilidir.

Stradivari bugün yaptığı çalgıların “mükemmelliğiyle” mitsel bir üne sahiptir. Bu ün bugün II. Dünya savaşında yerleştirildiği konumdan ayrı değerlendirilemez. İtalya'da Yahudi çalgı yapımcılarının dışlandığı, yok sayıldığı, geleneğe yeniden biçim verildiği Faşist yönetim döneminde ortaya çıkan “üstün ırk” imgesi, Goebbels tarafından propaganda yoluyla desteklenmiş ve Almanya'da da meşru kılınmıştır. Holokost sırasında pek çok kemana Nazi Almanyası'nca el konulmuş, böylelikle çalgılar da aryanlaştırılmış, yeni bir kültür inşa edilirken çalgı ile Yahudi ırkının bağı koparılmaya çalışılmıştır. Yahudi ırkının kültürel kimliğinin önemli bir parçası olan keman bu süreç itibariyle çoklu bir simgesel anlam kazanmıştır. Böylelikle bugün bir yandan hala

“üstün ırk” idealizminin izlerini taşıırken bir yandan da Yahudi ırkı açısından kültür hatırlatıcı bir imge olarak çalgı artık savaş öncesi yaşam ile somut bir bağ kurmanın simgesidir. Öte yandan “üstün ırk” imgesi ve mitleştirilmiş “Stradivarius”, çalgının dünya pazarındaki yerinin şekillenmesinde ve “el yapımı keman”ın değerliliği algısının yerleşiminde başka birçok nedenle birlikte etkili olmuştur.

Sanatın propaganda unsuru olarak kullanılması ile ilgili pek çok akademik kaynak mevcuttur. Kemanın bir propaganda malzemesi olarak kullanılmasına odaklanan bir kaynağa ulaşmak ise mümkün olmamıştır. Oysa keman ve keman yapıcılığının yolu pek çok kez politika yapımcılar kesişmiş ve bu kesişmeler çalgının dünya pazarındaki konumunu, fiziksel özelliklerindeki bazı değişimleri, icracıların psikolojik algılarını doğrudan veya dolaylı olarak etkilemiştir. Bu başlıklarla ilgili yapılacak yeni çalışmalar keman yapıcılığının bugünkü sosyokültürel konumunu anlamlandırmada önemli bir yer tutacaktır.

KAYNAKLAR

- Chomsky, N. (1997). What makes mainstream media mainstream. *Z magazine*, 10(10), 17-23.
- Cull, N. J., Culbert, D. H., & Welch, D. (2003). *Propaganda and mass persuasion: A historical encyclopedia, 1500 to the present*. ABC-clio.
- Dinsmore, B. L. (2011). *Art as Propaganda in Nazi Germany*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). California Polytechnic State University, California.
- Kaya, E. E., & Durgun, Ş. (2020). Irkçılığın dönüşümü: kavramsal ve kuramsal bir analiz. *Akademik Hassasiyetler*, 7 (13), 79-102.
- Kirik, A. M., & Arvas, N. (2014). Sömürgecilik ve ırkçılık olgusu bağlamında piyanist filminin gösterge bilimsel analizi. *Intermedia International E-journal*, 1 (1), 46-65.
- Küçükebe, M. (2012). *Geçmişin Yeniden İnşası: Günümüz Cremona Keman Yapımcılığında Otantisite ve Mesleki Örgütlenme*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Lee, K. (2014). Japanese Musicians Between Music and Politics During WWII: Japanese Propaganda in the Third Reich. *Itinerario*, 38 (2), 121-138. DOI: 10.1017/S0165115314000382.
- Örs, H. B. (2008). 19. yüzyıldan 20. yüzyıla modern siyasal ideolojiler. *Bilgi Üniversitesi Yayınları*, İstanbul.
- Pace, I. A. N. (2022). Music and Internationalism in Nazi Germany: Provenance and Post-War Consequences. *Journal of the Royal Musical Association*, 147 (2), 594-616. DOI: 10.1017/rma.2022.28.

Papadopoulou, I. I., Veneti, A. (2005, April). Committed art and propaganda. In 55th Annual PSA Conference, University of Leeds/ UK.

Shapreau, C. (2009). The Stolen Instruments of the Third Reich. *Strad*, 120(1436), 32-+.

Steinweis, Alan E. Studying the Jew Scholarly Antisemitism in Nazi Germany. Cambridge, MA: Harvard Univ., 2006.

Taylor, P. M. (2013). Munitions of the mind: A history of propaganda from the ancient world to the present era. In *Munitions of the Mind*. Manchester University Press.

Welch, David. *The Third Reich: Politics and Propaganda*. 2nd ed. New York: Routledge, 2002.

<https://www.nytimes.com/2012/09/23/arts/music/nejiko-suwa-and-joseph-goebbels-gift.html>

(erişim tarihi: 25.05.2023)

<https://www.violinist.com/blog/Ku92me/20133/14469/> (erişim tarihi: 20.11.2023)

<https://sozluk.gov.tr/> (erişim tarihi: 20.11.2023)

<http://pallas.cegesoma.be/pls/opac/plsp.getplsdoc?lan=E&htdoc=general/opac.htm> (erişim tarihi: 20.11.2023)

<https://www.thestrad.com/the-stolen-instruments-of-the-third-reich/5470.article> (erişim tarihi: 27.12.2023)

<https://www.geigenbauschule.ch/fr/4-5-april-2022-tagung-provenienzforschung/> (erişim tarihi: 27.12.2023)

EXTENDED ABSTRACT

Just as music is one of the expressive elements of a culture, instruments are an important part of the culture of expression. Instruments, while accompanying music throughout its historical journey, have been shaped by numerous factors. Nature, geography, technology or tradition are some of these factors, and sociopolitical factors are another. Every ideological structure uses various tools to construct itself. Propaganda, which often views art as a unifying element, is one of this tools. Nazi Germany provides a striking example of this situation. One of the most important characteristics of Nazi Germany is that it pursued an anti-modernist and anti-Semitic policy and based the salvation of German racial identity on an anti-Semitic cultural cleansing. The concept of the "superior race", emerging at the end of the nineteenth century, evolved drastically during the period when Nazism became the official ideology. Under Nazi Germany, it transformed into a political concept used to manipulate the public. The Nazis believed that the German race was superior to other races and made it their mission to purify this race. This belief must be embraced and supported by the public. At this point, art becomes a propaganda tool where superior people

and their works are exhibited and the ideal world is exemplified. During the Third Reich (1933-1945), propaganda minister Joseph Goebbels (1897-1945), leader of the Reich Chamber of Culture, presented Japanese violinist Nejiko Suwa (1920-2012) with a violin allegedly made by Antonio Stradivari (1644-1737). The Stradivarius, a traditional symbol of the superior man in Italian fascism, served as the perfect propaganda tool to emphasize the alliance between Germany, Italy, and Japan. The study focuses on this process and examines the relationship between propaganda and violin-making through the concept of "superior race" with an interdisciplinary research on this example. The instrument is not the instrument of a German luthier. Antonio Stradivari is an Italian luthier. In this case, although Germany was in an important position in terms of violin making at that time, why was an Italian-made violin and why was a violin made by Antonio Stradivari preferred? The fact that the Stradivarius is a traditional value symbolizing the superior human being for Italian fascism makes it the perfect choice to emphasize the Germany-Italy alliance. Another alliance power, Japan's superior race symbol is the Japanese artist Nejiko Suwa. The concert is an artistic propaganda show as a way to keep public support alive through the Stradivarius violin, presented as a product of "superior culture". Not only the Strad violin, not only the music performed, but also the performer himself functions at this point as a superior human model. In other words, it is a declaration through art that Germany recognizes each of the three Axis states as a superior race. Like the work of art, the artist who performs the art, who creates the product, is also a representation of a superior race. Although Goebbels emphasized several times in his diaries that the instrument was a Stradivarius, whether it was a real Stradivarius is still a matter of debate. For the study, the focus is not on the actual authenticity of the instrument but on Goebbels' emphasis that it was a Stradivarius. This emphasis influenced the press to pay more attention to the violin than the performer, and "Goebbels' Stradivarius" was born. Today, the Stradivari is no longer a symbol of the Aryan race, but it still enjoys a mythical reputation for the object of its craft. This reputation cannot be separated from the position it occupies today in World War II. Stradivari and his instruments have become a metaphor with different symbolic meanings due to the human manipulation of historical conditions. The process, whereby Jewish instrument makers were excluded and ignored in Italy, leading to the creation of a new traditional narrative, was supported and legitimized by Goebbels' propaganda in Germany. Accordingly, as of this process, the violin has gained a multiple symbolic meaning. Today, while it still bears the traces of "superior race" idealism, it has also become the propaganda object of a new project as a cultural reminder image

for Jewish race. The image of the "superior race being" has been influential, along with many other reasons, in shaping the place of the instrument in the world market and the perception of the preciousness of the "handmade violin". There are many academic sources on the use of art as an element of propaganda. However, it was not possible to find a source on the use of the violin as a propaganda material. However, the violin and violin making is a profession that has crossed paths with policy makers many times, and these intersections have directly or indirectly affected the position of the instrument in the world market, some changes in its physical characteristics, and the psychological perceptions of the performers. Further studies on these topics will have an important place in making sense of the current sociocultural position of violin making.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 06.11.2023
Kabul Tarihi / Date Accepted : 25.11.2023
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2023
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1401421>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

POPÜLER MÜZİĞİN AZIMSANMIŞ MÜZİK TÜRÜ BLACK METAL: MEDYA VE FARKLI MÜZİK TÜRLERİ SESLENDİRİCİLERİNİN STEREOTİPLERİ

GÜLMEZ, Sıla¹

DE THORPE MILLARD, Esin²

ÇEREZCİOĞLU, Aykut Barış³

ÖZ

Popüler müzik içerisindeki *heavy metal* ve *extreme metal* müzik atmosferi ardındaki gizil işleyişin, sürecinin ne olduğu ve nasıl işlediğine yönelik olarak düşünülmüş ve bu minvalde oluşturulmuş bir çalışmadır. *Extreme metal* müzik türlerinin müzikal yapısının incelenmesi ve ideolojisi konu edilir. Metal müzik sahasının odağında bulunan stereotiplerin arka planı, “ne”, “nasıl” ve hatta

¹Ege Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği ABD, Birinci yazarın yüksek lisans tezinden üretilmiştir, slaglmz@hotmail.com, <https://orcid.org/0009-0006-6636-1724>

² Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Devlet Türk Müziği Konservatuvarı, Türk Müziği Ana Bilim Dalı Bölüm Bşk. Yrd., esin.de.thorpe.millard@ege.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-8247-778X>

³ Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, aykut.cerezcioglu@deu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-4558-8154>

“niçin” sorularının perspektifinde anlaşılmaya çalışılmıştır. Buradan hareketle çalışmanın örnek olayını oluşturan *black* metal müzik stereotipleri, metodolojinin temellendirilmesine bir tablo çizmektedir. Çalışmanın beslendiği metal müzik yerel *scene* üyeleri ve farklı müzik türlerinin seslendiricileri tarafından *black* metal dinamiklerinin, türün epistemik değerlerinin disiplinler arası anlayış ile bir araya getirilerek analiz edilmesi amaçlanmaktadır. Metal müziği anlayabilmek, tanımlayabilmek ve derinine inceleyebilmek adına, İzmir *black* metal müzisyenleri ile gerçekleştirilen yüz yüze görüşmeler *heavy* metal ve *extreme* metal müzik temel türlerini oluşturan (*black – death* metal) vb. gibi alt türlerin barındırdığı bir takım müziksel ve görsel unsur farkları bulunmaktadır. Bu ayrımı ortaya çıkarabilmek için öncelikle *heavy* metal müziğin tınıyı (*sound*) meydana getiren bileşenlerini ve “metalci”lerin (metal müzik söyler-izler kitle), tını dışı unsurlarını (görsel tercihleri) aktarmak konuya netlik kazandıracaktır. İzmir yerel *scene* üyelerinin görüşleri ile Türk müziği müzisyenlerinin stereotipleri konu edilir. Metal kolektivitesi, küresel ve yerel *scene* üyeleri ile analiz edilmiştir.

Anahtar kelimeler: *Black* metal, müzik psikolojisi, Stereotip, Paganizm ve satanizm, Etnografi, Grotesk imajı, Etnomüzikoloji.

BLACK METAL, THE UNDERESTIMATE MUSIC GENRE OF POPULAR MUSIC: MEDIA AND STEREOTYPES OF VOICE PERFORMERS OF DIFFERENT MUSIC GENRES

ABSTRACT

This study explores the hidden processes behind the atmosphere of Heavy Metal and Extreme Metal Music in popular music culture, examining how these processes unfold. Examination of the musical structure and ideology of extreme metal music genres. The background of the stereotypes in the focus of the metal music field has been tried to be understood in the perspective of the questions of "what", "how" and even "why". From this point of view, the stereotypes of black metal music, which constitute the case study of the study, draw a picture for the grounding of the methodology. The aim is to analyze the dynamics of black metal and the epistemic values of the genre, combining these with an interdisciplinary approach informed by local scene members and

vocalists from various music genres. In order to understand, define and examine metal music in depth, face-to-face interviews were held with Izmir black metal musicians to discuss the basic genres of heavy metal and extreme metal music (black-death metal), etc. There are some differences in musical and visual elements contained in sub-genres such as. To highlight this distinction, an explanation of the components that constitute heavy metal music, including both sound and non-timbre elements (such as visual preferences of 'metalists' - those who perform and enjoy metal music), will clarify the subject. The opinions of Izmir local scene members and the stereotypes of Turkish musicians are discussed. The metal community was analyzed through interactions with members from both the global and local scenes.

Keywords: Black metal, Psychology of music, Stereotype, Paganism and satanism, Ethnography, The grotesque image, Ethnomusicology

GİRİŞ

1960'lı yılların sonunda distorsiyonlu gitar (*distortion*) ile tarif edilen *heavy* metal müzik, ardından 1980 yılında bu gruh ekseninde gitarda *distortion effect* dozunu artıran ve vokalde *brutal – scream* üslubunu seslendiren *extreme* metal müzik atmosferi var olmuştur. Popüler müzik türlerinin bir üyesi olarak kategorilendirilen *heavy* metal müzik, döneminin ses getiren ancak bu deyim yalnızca “yankılanmak” ya da “kitleleri harekete geçirmek” anlamlarını içermediği bir müzik türüdür. Sosyolojik ve akademik sahada “gürültü” sözcüğü ile ifade edilen farklı müzik türlerinin eleştirmenleri ve yirminci yüzyılın müziği *rock* müzik eleştirmenleri tarafından azımsanmış müzik türleri sınıfında yer almıştır. Melodinin anlamına yönelik “gürültü” ve “müzik” kavramlarını irdeleyen *Attali* için gürültü;

“Bir gürültünün ilk yaptığı, başkalarını susturmaktır. Sansür getirir, anlam boşluğu yaratır. Bu yokluk, hemen ardından mümkün olan tüm anlamları -mutlak belirsizliği, hayal gücünün serbest bırakılmasını, yeni tınısal estetikleri, yeni lisanlara yönelmeyi- var edebilir. Teorinin neticesi budur: Düzen gürültüden doğabilir. Örneğin; bir müzik eseri başkasını bastırıyorsa gürültü olur. Yepyeni bir müzik de bir gürültü” (*Attali*, 2017: 40).

Attali'nin gürültü örneğine “müzik türü” olarak konumlandırılan ve “gürültü” olarak işaretlenen *heavy* metal müzik, popüler müzik türlerinin diğer (öteki) müzik üyesidir. Müzikbilimcilerde merak uyandıran farklı kategorilere dahil edilen müzik türlerinin “farklı” bulunmasına yol açan etmenler müzikolojinin ilgi alanlarından biridir. 1993 yılında *heavy* metal üzerine düşünen

Amerikalı Müzikolog *Robert Walser*, “*Runing With the Devil: Power, Gender and the Madness in Heavy Metal Music*” (Şeytanla Koşu: Heavy Metal Müzikte Güç, Cinsiyet ve Öfke) adlı çalışması ile, türün tarihsel evrimini, gelişme dönemini ele alarak varlığına ve önemine dikkat çekmiştir. *Heavy metal* müziğin tınısal unsurlarını detaylandığı çalışmasında; *Power chords*, *distortion effect*, *harmonic distortion* ve güçlü davullar kavramlarını yazarak, türün müzikal değişkenlerine açıklık getirmiştir. Metal müzik türünün Klasik müzik (batı sanat müziği) ile ilişkisinden söz etmiştir. Türün tınısal unsurlarının yanında *Walser*, *heavy metal* müziğin “son otuz yılın en başarılı müzik türü” olduğunu ifade eder. Ancak bu söyleme farklı müzik eleştirmenleri ve *rock* müzik camiasının “türü yok sayması, aşağılaması” ifadelerini ekler.

“Metal’in tek bir yerde başladığı söylenebilseydi bu, işçi sınıfının 1960’ların sonlarında ve 1970’lerin başlarında, *Ozzy Osbourne*, *Black Sabbath* ve *Judas Priest*’i doğurduğu sanayi şehri olan İngiltere, *Birmingham* olurdu. *Heavy metal* gruplarının artık endüstrinin terk ettiği alanlarda çalışması, Amerika’nın sanayisizleşme döneminde gelişen bir müzik için özellikle uygundur. Ve tıpkı endüstriyel üretimin emeğinin, tüketim ürünlerinin, kitle iletişim araçları temsillerinde görünmez olması gibi, kitle dolayimli popüler müziği ayakta tutan ve yeniden icat eden müzik emeği de genellikle bu tür marjinal yerlerde gerçekleşir. *Heavy metal*, belki de son otuz yılın en başarılı ve kalıcı müzik türüdür; yine de geleceğin yıldızlarının çoğu çıkrıklıklarını böyle rutubetli mahzenlerde yapıyorlar. Bu gürültülü bodrum, *heavy metal*in kültürel prestij yapısında işgal ettiği konum için iyi bir benzetmedir. 1986’da *heavy metal* hakkında yazmaya başladığımda, bırakın bir müzikoloğu, bir kültür eleştirmeni için bile tuhaf bir şeydi bu. Metal, yalnızca her türden akademisyen tarafından değil, çoğu *rock* eleştirmeni tarafından bile görmezden gelindi veya aşağılandı. Yine de Amerika Birleşik Devletleri’nde ve diğer birçok ülkede *heavy metal*, 1980’lerin tartışmasız en önemli ve etkili müzik türüydü; on yıl boyunca, aralarında *Hip hop* ve *Heavy metal*in Amerikan popüler müziğini yeniden tanımladığı giderek daha açık hale geldi” (Walser, 1993:19-20).

Black Metal

Black metal müzik tınısal bileşenleri ile *extreme* türler arasında ayırıcı bir tınısal dokuya sahiptir. *Black metalde* “*distortion effect*” yani distorsiyon; bozulma, çarpıtma, sapma, deformasyon anlamlarına karşılık gelerek duyumda alışılmış tondan farklı olarak kirliliği bir ton ile yüksek ses elde edilerek uygulanır.

Brutal ve *scream* vokal biçimi ile kendisi haricindeki müzik pratiklerinden farklılık gösterir. *Scream* sözcüğü “çığlık” anlamına gelir ve vokal şarkı sözlerinde ya da söz aralarında uzatarak bu seslendirme biçimini uygular. *Brutal* ise “vahşi” “acımasız” anlamlarına gelir ve *brutal* vokal

biçemine alışık olmayan bir dinleyici çoğunlukla sözleri anlayamaz. Çünkü burada vokal haykırış biçiminde ve kimi zaman daha boğuk, homurdanarak, anlaşılması güç sesler çıkararak *unclean* (kirli) vokal üslubunu uygular.

Black Metalde Tımsal Unsurlar

*Black metalin extreme türler arasında diğerlerine kıyasla duyumu karmaşık, düzensiz bir müzikal yapısı vardır. Ancak bu karmaşa, black metalin ana karakteristiğidir. Duyumda melodik bir ilerleyiş söz konusu değildir. Günümüze oranla ilk black metal şarkı kayıtlarının da verimsiz oluşu bu karmaşaya katkıda bulunmaktadır ve aslında bu black metal atmosferinin bir parçasıdır. Müzikal yapıyı oluşturan enstrümanlar, elektro gitar, bas gitar, davul ve vokalde *scream, brutal* vardır. Ana temaya her zaman sadık kalan tür, agresif yapıya, sert ifadeye ve düzen adı altında oluşmuş her yapılanmaya karşı duruş sergilemeye yönelik bir tımsal oluşum izler. Hızlı davul vuruşları ve gitar riffleri birbirini takip eder ancak bu *tremolo picking* (olabildiğince hızlı) ve *alternate picking* (aşağı ve yukarı toplama) çalma biçimi ile elin aşağı ve yukarı titreme hareketi ile oldukça hız içererek uygulanır. Davulda ise *death metal* bölümünde belirttiğimiz *blast beat* tekniği uygulanarak hız ve gürültüye ritimsel faktör dahil edilir. *Blast beat* davul tekniğinin farklı vuruşları vardır. *Hyper blast*, sağ ve sol el davul ve zili aynı anda hızla çalarken sağ ve sol ayaklar da aynı ritme eşlik eder. *Traditional (lazy)*'de ritim ve vuruşlar aynı devam ederken, *traditional one-foot* vuruş tek ayak, sağ ve sol elde hızlı ritmini sürdürür. Ağırıklık olarak minör gamlar üzerinden ilerleyen dizileri vardır ve *black metalde* triton aralığı kullanılır. Müzikte şeytan aralığı olarak bilinen triton artık dörtlü ya da eksik beşli majör, minör gamların dördüncü ve yedinci dereceleri olan fa-si seslerinin aralığıdır. Bu sesler üç tam ses aralığıdır ve duyum açısından eksik kalmışlık hissi yaratır. Dolayısıyla gerilimli bir dokuya sahiptir ve *black metale* olmasını istediği ürpertici ve karanlık bir duyum verir.*

“*Heavy metal*, sık sık iddia edildiği gibi, sadece yüksek sesli, ilkel bir *rock* değil, daha çok, hayranların normal gündelik dünyalarında özledikleri ve metalde nadiren bulabilecekleri değerler için hayata karşı belirli bir tutumu temsil eden bir müzik biçimidir. Faaliyet alanı, sahne (*scene*), burada sadece hayranlar ve müzisyenler tarafından tekrar tekrar kullanılan en önemli sloganları tekrarlıyorum; özgünlük, dürüstlük, dayanışma, uyum, topluluk duygusu, süssüz yalın gerçek, sadakat, tavizsiz, dürüstlük, kışkırtma, farklı olma.. Metal *scene*'in temel kavramlarından biri özgürlüktür. İstedikini söyleme, istediğini düşünme, istediği gibi görünme özgürlüğü, hüküm süren ahlaktan bağımsız olarak. Bu nedenle tüm vücuduna dövme yaptıran, saçlarını kalçalarına kadar

uzatan, her gün aynı kıyafetleri giymeyi tercih eden ve *heavy* metalin derin anlamına kayıtsız şartsız sadık kalan müzisyenler var. Müzik ve şarkı sözleri, yeni trendler veya satış rakamları ne olursa olsun kendi işinizi yapmak ve her türlü eleştirinin üzerinizden kaymasına izin vermek, bu metal sahnesinin idealini temsil eder” (Roccor, 2000: 91).

Roccor'ın da söylediği gibi, *scene* kavramı, sahne- faaliyet alanı anlamlarına karşılık gelerek metal müzik toplulukları için, varlığını ve açık görüşlerini ortaya koyabildiği hür bir alandır. Bu anlamın dışında grup adlarını ve tür adlarını nitelemek için de kullanılır. Örneğin; Temel tür yani alt türleri kapsayan çatı terimleri nitelemek üzere; *Extreme Metal Scene*, *Heavy Metal Scene*, ve alt tür nitelemek için; *Black Metal Scene*, *Thrash Metal Scene* gibi ya da yaşayan bir müzik türünü ülke özelinde ele almak için *Türkiye Heavy Metal Scene*, *Amerika Extreme Metal Scene* ve yerel toplulukları nitelemek için; *Norwegian Black Metal Scene*, *İzmir Black Metal Scene*, *İstanbul Black Metal Scene* şeklinde literatürde yer almaktadır. Bir müzik *scene*'in oluşabilmesinin yolu, toplulukların birtakım ortaklıkları ve tercihlerinden meydana gelerek, süreç içerisinde maddi-manevi dönüşümleri ile oluşturdukları “kültür”den geçer. Müzik grupları benzer beğeni, görüş ve amaç ortaklıklarıyla ve aynı zamanda diğer müzik gruplarıyla aralarında farklılıklar göstererek oluşan beğeni yargılarıyla kendi kolektivitelerini belirler. Kolektif kimlik bir süreci temsilen; inanç, alışkanlıklar, beğeni, değerler ve kalımsal unsurlar ile bu eğilimlere karşıt referans keşfederek oluşur. Bütün bu unsurlar *Pierre Bourdieu* sosyolojisinde “kültürel sermaye” nosyonu ile adlandırılmıştır.

“**Kültürel sermaye** kavramı ile *Bourdieu*, kültürün toplumsal ilişkilerdeki merkezi yerini belirlemektedir. Bu anlamda *Bourdieu*'nün **kültürel sermayeyi** daha geniş bir habitusun bir boyutu ve bu nedenle ona sahip olanların toplumsal konumlarını yansıtan bir olgu olarak gördüğü söylenebilir” (Smith, 2005: 190).

“Bir müzik *scene*'ine dahil olmak, bu *scene*'in kültürel sermayesi yoluyla inşa edilen pratiklerini tekrarlamak ve bu ortak kültürel sermayeyi paylaşmakla güvenceye alınır. *Scene* içerisinde kurulan aidiyete dayalı kimlik, *scene*'i oluşturan üyelerin içselleştirdiği kültürel sermaye dolaşımıyla sağlanır. Bireylerin paylaştığı ortak bilgi, yapıp etme biçimleri, söylemler ve ortak tepkiler, kolektivitenin paylaştığı kültürel sermayenin temel bileşenleridir” (Çerezcioglu, 2011: 163).

Çalışmanın yöntemi gereği farklı müzik türleri seslendiricilerinin görüşleri alınmak üzere, yüz yüze yapılan görüşme öncesi *black* metal grubu *Satyricon* 'Mother North' adlı şarkı dinletilmiştir.

Soru: “Black Metal müzik türünü *sound*, vokal ve üslup açısından nasıl yorumlarsınız ?”

“Sert ve teknik gerektiren bir şey ama dinlenmeyecek bir müzik değil.”

“Vokal çoğunlukla bağırma yönelik gidiyor bilmiyorum bunun bir özelliği mi var hani hep gırtlığı biraz daha zorlayıp o sesi öyle çıkarmak ya da zorunlu mu bilmiyorum metalde. Onu düşündüm o yüzden biraz ölüm aklıma geldi. O duyguya soktu beni.”

“Bir teknik bilmeden bunu yapmak çok zor. Bağırarak söylüyorlar ve uzun yıllar yaptıklarını düşünürsek öğrenmeden yapılamaz.”

“Zaten sözler anlaşılıyor, ne dediğini anlamıyorsun sadece dolu bir ses var kaptırırsan gidersin ama baktığın zaman ne oluyor falan diyorsun.”

“*Sound* böyle gümbür gümbür geliyor ama anlayamıyorsun melodide gidişatı onun duygusu anlaşılıyor yani şahsen, dediğim gibi sözleri de kulağa net gelmiyor. Melodi yürüyüş biçimi de kulağa net gelmiyor. Ayırt edemiyorsun.

Sözleri belli değil, gürültü geliyor sanki içindekini atmaya çalışıyormuş gibi.” (Görüşme, Türk Müziği Müzisyenleri, 2022).

İzmir Türk müziği müzisyenleri ile yapılan görüşmede, *black* metalin tımsal bileşenleri “karmaşık” ve “gürültü” ifadeleri ile değerlendirilmiştir. Dolayısıyla duyumda alışkanlık, müzik tercihi ve beğenisi yani duruma aşına olma(ma) söz konusudur.

“Bir kişi ya da grubun pratikleri ve özelliklerinin bir bütünü olarak görülen beğeniler, ürünler ile bir beğeni kategorisi arasındaki bir karşılaşmanın (önceden mevcut bir harmoninin) ürünüdür. Bu ürünlerin arasına sizi şaşırtabilir ama tüm tercih ve tercihsel yakınlık nesnelere de, örneğin sempati, arkadaşlık ve arzu nesnelere de koymak gerekir. O halde beğeniler, belirli bir kişinin yaptığı seçimler bütünü olarak, sanatçının nesneleştirilmiş beğenisi ile tüketicinin beğenisi arasındaki bir karşılaşmanın ürünüdür. Geriye, zamanın verili bir anında, nasıl her beğeniye uygun ürünlerin bulunduğunu (her ürüne uygun düşen bir beğeni kategorisi her ne kadar olmasa da), en çeşitli müşterilerin nasıl kendi zevklerine uygun nesnelere bulduklarını anlamak kalıyor. Beğenileri anlamak, insanların özellikleri ve pratikleri aracılığıyla sahip olduklarının sosyolojisini yapmaktır; yani bir yandan, sunulan ürünlerin hangi koşullarda ortaya çıktığını, öte yandan da tüketicilerin hangi koşullarda üretildiğini bilmektir. Tüketiciler bakımından, insanlar neye göre tercihte bulunurlar? Beğenilerine bağlı olarak... Ama bu beğeniler en sıkça olumsuz biçimde karşımıza çıkarlar (daha ziyade neyi istemediğimizi söyleyebiliriz, bunlar da genellikle başkalarının beğenileridir). Bir beğeni, daha önce ifade edilmiş beğenilerle karşılaştırma içinde oluşur; nesnelleşmiş beğeniler olan diğer nesnelere kendisini bularak ne olduğu öğrenilir” (Bourdieu, 2019: 192-197).

Bourdieu’nün detaylandığı beğeni kavramı, tam olarak birey ya da grupların kendilerine yakın buldukları, uygun gördükleri, tercih etmek istedikleri, rahat hissettikleri şeyler bütünüdür. Kimliğin oluşum evresi, karşı kimlik değerleri ile tespit edilir. Ne olmadığını keşfederek ne olduğuna karar verme aşamasıdır. Elbette bu süreçte belirgin olan beğeniler (tercihler)’dir. Metal müzikte görsel unsurlar türün belirleyicisi olarak çevreye verilen imaj bakımından müziksel yapısı kadar önem arz eder. *Distortion* efekt ve *brutal* vokal performansının tamamlayıcı niteliğini taşır. Görüşme yapılan metal müzik gruplarının da belirttiği gibi, özellikle sahne ve albüm kapaklarının gereği, görsel imajları yaptıkları müziğin yansıtıcısıdır. Ancak bazı durumlarda giyim, makyaj ve aksesuar ile avangart bir hava yansıtmak istenebilir. Korku imajı vermek, dışarıda farklı görünmek için de tercih edilmektedir.

“Şöyle aslında insanlara karşı ‘Biz normal değiliz, bize yaklaşmayın’ sözlerini söylemeden göstermek... İnsan görünce bir uzak durur ya bir korkar onu vermeye çalışırız *spike*’lar ile. Biz geçen yıl konserimizde *corpse paint* yaptık diye polis bize dışarıya çıkmayın insanlar rahatsız oluyor demişti. Konserde küçük bir şov için intihar halatı kullandık.” (Görüşme, Rantholo, 2022)

Black Metalde Tını Dışı (Görsel) Unsurlar

Black metal kimliğinin net belirleyici unsurlarından biri görsel nitelikleridir. Metal *scene* içerisinde de bu özelliği ile kendini gösterir. Siyah ve deri giyim stili, deri çivili botlar, *spike* (çivili bileklik), uzun saç ve sakal, *corpse paint* (ceset boyası), siyah oje, ters haç kolye, intihar halatı- bıçak gibi sahne aksesuarları, *devil horns* (şeytan boynuzları/ metalci selamı), *headbang* (kafa sallama/ metal dansı), fanzinler (haberleşme ve etkin kalma aracı). *Black* metal *scene* içerisinde *black* metal kimliğini belirleyen görsel aidiyetleri zamanla *extreme* türlerde görülmüştür. Özellikle uzun saç, sakal ve *corpse paint* dikkat çekicidir. Sahnede ve albüm kapak resimlerinde mutlaka tercih edilir. Ceset boyası, yüzün tamamen beyaza boyanması, göz ve dudak çevresinin siyah boyanması ile elde edilir. Bu *black* metal karanlığının kimliklerine yansıma biçimidir ve izler kitle tarafından da uygulanır.

“Her *heavy* metal türü; müzik, sembolizm, giyim ve davranıştan oluşan kendi gösterge sistemini geliştirmiştir” (Roccor, 2000: 87).

Black metal *scene* atmosferinde haberleşme ve etkin kalma aracı olarak yer tutan fanzin (*fanzine*), *FANatic* ve *magazINE* kelimelerinin kısaltılmasıyla oluşturulan finansal kaynaklardan ve hiyerarşik yapılardan uzak alternatif bir basılı materyaldir. Farklı yöntemlerle çoğaltılan örnekleri olmakla beraber genellikle fotokopi aracılığı ile çoğaltılarak, satış amacı güdülmeden

dağıtılan yayınlardır. Dergiden (sürelî yayınlardan) ayrı olarak, süresi belirsiz olarak çıkar ve daha amatörece hazırlanır.

“Türkçede "fanzin" olarak kullanılan "*fanzine*", genelde belirli bir konu üzerine işlenen yapıtlardan (yazı, resim, fotoğraf, karikatür vb.) oluştuğu gibi, değişik ve çeşitli konuların yapıtlarının da bir araya gelmesiyle oluşabilir. Her türlü materyal kullanılarak oluşturulabilen fanzinler tek sayfalık olabileceği gibi birbirine zımbalanmış, iğnelenmiş çok sayıda sayfadan da oluşabilir. Geleneksel olarak el yazısı, daktilo, kolaj, çizim gibi farklı elementlerden oluşur” (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Fanzin:2020>).

Metal *scene* içerisinde basılan ve dağıtılan fanzinler ise müzik fanzinleridir. Burada konu içeriği çoğunlukla *rock*, *punk* ve metal müzik olmaktadır. Tercihe göre gündemin içeriğini belirleyen başlıklar da seçilir. Örneğin, politika konusu seçim süresince sosyal medya hesapları “Metal.tr” gibi ya da fanzinler aracılığıyla da değerlendirilir.

Görsel unsurlar olarak tercih edilen *corpse paint* (ceset boyası) ile türün ayırt ediciliği ön plandadır. Sahnede ve albüm kapak resimlerinde mutlaka tercih edilir. Ceset boyası, yüzün tamamen beyaza boyanması, göz ve dudak çevresinin siyah boyanması ile elde edilir. Bu *black* metal karanlığının kimliklerine yansıma biçimidir ve izler kitle tarafından da uygulanır. Türün sahne ve albüm resimlerinde kullandığı ceset makyajının yanı sıra, siyah giyim stili, uzun saç ve sakal, eski çağ silahlarının kullanılması, deri ve çivili aksesuar (*spike*), siyah oje, ters haç kolye, intihar halatı-bıçak gibi sahne aksesuarları tını dışı (görsel) unsurlarına dahil edilir. *Devil horns* (şeytan boynuzları/ metalci selamı), *headbang* (kafa sallama/ metal dansı), fanzinler (haberleşme ve etkin kalma aracı) görsel unsurlara dahil olan türün belirleyici etmenleri arasındadır.



Resim 1. Mayhem vocalist Per "Dead" Ohlin.

Black Metalde Paganizm

Paganizm etimolojik anlamda Latince *paganus* yani kırsal sözcüğünden türemiştir. Özellikle köylü erken dönemlerden beri Hristiyanlık, kırsal kesimlerden ziyade şehirlerde yayılmıştır. Böylece kısa bir süre içinde Hristiyan olmayan kişi ile köylü neredeyse eş anlamlı hale geldi ve modern anlamına yakın olarak kullanılan *pagan* terimi ortaya çıktı.

“Pagan sözcüğünün kullanımı birçok batı dilinde çok eski zamanlardan beri var olsa da, paganizm sözcüğünün kullanımı daha yenidir. Örneğin, İngilizcede pagan sözcüğüne on dördüncü yüzyılda rastlanırken, paganizm sözcüğüne on yedinci yüzyıldan önce rastlanmamıştır” (Parma, 2012: 44).

Pagan inancına göre doğa, natüralizm ve büyü ön plana çıkar. Ağaç figürü önemli bir etkidir. Tek tanrı inancına yer yoktur çünkü doğa ön plandadır.

“Paganizmde tek Tanrı inancı yoktur. Evrendeki her canlı ve her cisim Tanrının bir yansımasıdır. Dünyanın ve evrenin sonsuz olduğuna inanan paganların çoğu reenkarnasyona inanır. İnsan tekrar tekrar ve her defasında başka bir canlı ya da cisim olarak dünyaya gelir. Bir başka inanışa göre, önceki hayatında kötülük yapanlar, böcek ya da bir taş parçası olarak dünyaya gelir. Paganizm, aynı zamanda bir inançlar bütünüdür ve birden fazla dini kapsar. Bazı kaynaklara göre Şamanizm ve Animizm gibi doğayı merkezine alan dinler de pagan inancının bir parçasıdır. Ağaç dışında en önemli simgelerinden bir diğeri beş köşeli yıldızdır. Her bir köşe yıldızı, suyu, ateşi, toprağı ve havayı simgeler. Cennetin de cehennem de dünyada olduğuna inanan paganlar, kötü ruhları defetmek için çeşitli ayinler ve ritüeller düzenler. Liderleri transa geçerek kötü ruhlarla iletişime geçer ve onları kabilesinden uzaklaştırmaya çalışır. Yüzyıllar boyunca Şamanizm, Animizm ve Panteizm gibi inançlar Paganizmin temelini oluşturmuştur” (<https://www.hurriyet.com.tr/egitim/paganizm-nedir-ve-neye-inanir-pagan-ne-demek-41627918:2020>).

*Black metalin paganizm ile olan ilişkisi İskandinav ülkelerinde yaşanan değişim ve gelişime karşı duruş ile ortaya çıkmıştır. Kapitalizmin baskın ilerleyişi ile hızla büyüyen yiyecek restoranları (Mc Donalds, Pizza Hut gibi), eski düzeni özleyen birilerini rahatsız etmiştir. Pagan ritüellerinde uygulanan yüz boyamanın *black metalin sahne konsepti olan corpse paint ile ilişkili olduğu düşünülür. Paganlar için önem arz eden ağaca ve doğaya zarar vermek, değişime uğratmak gibi girişimler bir takım dizi olayları beraberinde getirmiştir. Hristiyanlar ve Pagan black metalciler bu hususta karşı karşıya gelmiştir. Pagan olduklarını ilan etmişler ve onlara göre atalarının mezarları üzerine kurulan kiliseler büyük bir sorun yaratmıştır. Norveç black metal grubu Mayhem üyeleri, başta Burzum adlı tek kişilik grubun kurucusu olan Varg Vikernes, Faust, Øystein Aarseth (Euronymous), Samoth, Jørn Inge Tunsberg tarafından kiliseler kundaklanmıştır. Şehrin önem arz**

eden kiliselerinin yakılması ve küle dönmesi elbette büyük ses getirmiştir. Kundaklama suç örgütü listesindeki grup üyelerinin kendi aralarında çözümlenemez fikir ayrılıkları bulunuyordu. Bu sebeple kiliselerin bazılarında tek grup üyesi adı geçmektedir. Kilise kundaklamanın altında yatan sebep ise Hristiyanlık dinine karşı çıkmak ve atalarına yapılan saygısızlığın dersini vermektir. Ancak başka bir sebep de *Mayhem* grup üyelerinin ölümle sonuçlanacak olan derin anlaşmazlığıydı. Yeni albüm hazırlığı içinde olan grubun bir yandan albümün ve grubun ses getirmesini istemeleri ve bu yüzden kilise kundaklamalarının albüm tarihine denk getirilmesi söz konusuydu. Öte yandan *black* metal kimliğinin karanlığı ve kötülüğünün herkes tarafından duyulması, bilinmesi isteniyordu. Ancak özellikle *Varg Vikernes* ve *Øystein Aarseth* arasındaki anlaşmazlık yaşanacak tüm olayların fitilini ateşlemiştir.

“Norveç’in en büyük gazetelerinden biri olan *Bergens Tidende*’de Ocak 1993’te yayımlanan bir köşe yazısı, *black* metali bir anda halkın ilgi odağı haline getirdi. *Vikernes* ile röportaj yapan iki arkadaşı bu yazıyı gazeteye gönderdi. Röportajda *Vikernes*’in ismi *Count Grishnackh* olarak gizlenmişti” (<https://www.youtube.com/watch?v=otiBNxbXFww>, Lord of Chaos Varg Vikernes attacks the movie #2 - YouTubewww.youtube.com > watch2020).

Kiliselerin yakılması ve cinayet olaylarının ardından *Varg Vikernes* iki gazeteci ile görüşme talep ederek durumu kendi lehine çevirmek için açıklama yapar. Kiliseleri yakan kişilerin kendileri olduğunu, saldırıların devam edeceğini, bir adam öldürdüklerini ve şeytana inandıklarını ifade eder. Yüzünün bir kısmını gizleyerek poz verir ve çekilen fotoğrafların ardından yayımlanmadan polis onu tutuklar. Ancak diğer grup üyeleri olayların bu noktaya gelmesinden rahatsız olur ve grubun kurucusu *Øystein Aarseth* Norveç’te tanınmak, plak ve fanzinleri satmak amacıyla açmış olduğu *Helvete* (cehennem) adlı plak dükkânını kapatır. Geline bu nokta ikilinin grubu dağıtmasındaki ve ciddi bir çekişmenin başlangıcındaki etken olmuştur.

Extreme metal müzik çatısına dahil olan *black* metal müzik, 1960’lı yılların sonunda adını duyurmasından günümüze kadar geçen süreçte müzik dışı kavramlarla sıklıkla bir arada anılmıştır. Örnek olarak satanizm kavramı ile ilişkilendirilmesi *black* metali müzikal çerçevenin uzağında konumlandırmıştır.

Black Metal ve Satanizm İlişkisi

Metal müzik ve satanizm geçmişten bu yana bir arada çokça anılan, birinin diğerinin uzantısı olduğu düşünülen argümanlar olmuştur. Yani ‘Tüm metalciler satanisttir!’ ‘Satanistler metal müzik

dinler!’ ‘Öyleyse metal müziği satanistler üretir’. Böylelikle gelinen noktada satanizm bu edimi desteklemektedir. İzlenen bir takım toplumsal stereotiplere açıklık getirebilmek adına öncelikle bu nosyonlar üzerinde durulmalıdır. Konunun başrolü Satanizm nedir sorusu, üzerinde durulacak öncelikli kavramdır. Satanizm bir din midir, yaşam biçimi midir? Satanizmin dinamikleri nelerdir ve *heavy metal scene- extreme metal scene* üyeleri arasında buna adapte olan müzik grubu var mıdır sorularının yanıtları bu konunun odağını oluşturmaktadır.

“Satanistlerin Tanrı’ya inanmadığı yaygın bir yanlış anlaşılmalıdır. “Tanrı” kavramı, insanlar tarafından yorumlandığı gibi, yıllar boyunca o kadar çok değişti ki Satanistler sadece onlara en çok uyan tanımı kabul etmektedir. Her zaman insanoğlu tanrılarını yaratmıştır, tanrılarının onu yaratmasından ziyade. Tanrı, bazılarına göre merhametlidir – başkalarına göre korkutucudur. Satanistlere göre “Tanrı” – adı her neyse ya da hiç adı olmadan – doğadaki dengeleyici bir faktör ve acıyla alakasız olarak görülür. Evreni dengeleyen ve onun içine işleyen bu etkili güç, üzerinde yaşadığımız bu pislik topundaki mutluluğu ya da ızdırabı ya da etten kemikten yaratıkları umursamayacak kadar gayri şahsidir” (Lavey, 2021: 15).

Satanizm, şeytanı çağıran, şeytanın isimlerini anarak yapılan satanik ayinlerde her istekten sonra “Şeytana selam olsun” diyerek yönelimlerini belirleyen bir inanış biçimidir. Laveyan Satanizm duygu ve davranışların net taraflarının olmasını, hislerin, fikirlerin ve isteklerin tereddütsüz dile getirilmesini savunan bir inançtır. Hristiyan dininin günah olarak nitelendirdiği her şeye karşı duruş sergiler. Nefret, kibir, kıskançlık, açgözlülük gibi Hristiyanlık ilkelerine göre olumsuz ve yapılmaması gereken davranışlar olarak altı çizilen her maddenin bireylerin yaşamında olması gerektiğini iddia eder. Çünkü bu özgür bir iradeyi (Satanizme göre) ifade eder. İnsan yaşamında bastırılmış ve yasaklanmış ya da günah ve haram olarak adlandırılmış her kavramın kişilere yapılan bir kötülük olduğunu ve onların yaşantılarını kısıtladığını savunur. Satanik ayin törenleri (arzulara, merhamete ve felakete dair) yapılır. Bu ayinlerin birtakım araçları ve anahtarları vardır. Genellikle gruplar tarafından uygulanması tercih edilir. Ayin sırasında şeytanın isimleri okunur, istekler yazılır ve rahip tarafından söylenir. Sonra tekrar katılımcılar istekleri rahibe söyler ve o dile getirir her istekten sonra “Shemhamforash!” yani “Şeytana selam olsun!” diyerek tamamlar.

Extreme metal scene içerisinde satanist olarak anılan *Deicide, Carpathian Forest, Mercyful Fate, Mayhem, Venom, Behemoth, Watain, Gorgoroth, Dark Funeral, Bathory* vardır. Ancak bu grupların bazıları *black metalde* paganizm bölümünde ele aldığımız gibi, ülkelerinde yaşanan birtakım değişikliklere dini ve politik anlamda karşı çıkabilmek adına cinayet ve kundaklama

olaylarına sebep olmuştur. Pagan kültüründen geldiklerini, ateist olduklarını, kapitalizme ve Hristiyanlığa (özellikle kiliselere) karşı olduklarını belirtmişlerdir.

Norveç'in bir başka *black metal* grubu *Satyricon* bateristi *Frost* (*Kjetil-Vidar Haraldstad*), sahne performanslarında kendini seyircinin önünde kesmesi ile bilinir. Aynı şekilde *Mayhem* grubunun eski vokali *Dead* (*Per Yngve Ohlin*) de sahnede hayranlarının gözü önünde kendini büyük bıçaklarla kesmesi ile tanınır. Öte yandan *black metal* müziğin 1990'larda Türkiye'de adını duyurması da bir cinayet haberi ile olmuştur.

“1999 yılında Şehriban Coşkunfirat'ın Ortaköy mezarlığında 'Satanist' gençler tarafından vahşice öldürülmesiyle, ülkenin aylar sürecek gündemi belirlenmişti: Satanistler!

Şehriban'ın katillerinin metalmi gençler olması; bu müziği dinleyen, saç uzatan, siyah giyinen her genci hedef haline getirmişti. Hele hele cani katillerin, üzerlerinde *black metal* grup tişörtleri ile kedi kestikleri fotoğraflar da basına sızınca, olan oldu. Bu katiller, akıl sağlığı raporu adına mı 'Şeytana kurban ettik' açıklamaları yaptılar, onu bilemiyoruz fakat artık metal müzik, satanizm olarak görülüyordu” (<https://onedio.com/haber/90-larin-satanist-furyasini-onlar-baslatmisti-cinayet-intihar-ve-iskencelerle-dolu-black-metal-tarihini-inceliyoruz-9460922020>).

Dünyada ve Türkiye'de *black metal scene* atmosferine bakıldığında, meydana gelen dini, politik ve insan canına kast etme suçları hayli kötü bir imaj sergilemektedir. Ancak Türkiye'de yaşanan cinayetin sorumlularının verdiği röportajda niçin “şeytana kurban verdik” dedikleri bilinmemektedir. Geline son noktada bu talihsiz olaylar ve *black metal* müzik bir arada anılmış ve satanistlik olarak tanımlanmıştır. Buna açıklık getirebilmenin tek yolu *scene* üyelerini dinlemektir. İzmir *black metal* atmosferinde satanizm ve *black metal* müziğin ilişkisi incelenmiştir.

“Soru: Satanizm ve *Black Metal* ilişkisi nedir ?”

“O biraz şeyle de alakalı *black metal* ilk çıktığında *Oystein Aarseth* diye bir adam çıkardı (*Euronymous*). Adamın satanist imajı vardı ondan dolayı onu örnek alıp ona göre davrananlardan dolayı biz satanist diye de çıkıyoruz biraz ama alakamız yok yani.”

“Bu biraz korku salmak, bizden çekinin bizim yanımıza gelmeyin, biz normal insanlar değiliz gibi bir enerji vermeye çalışıyor *black metal* kültürü. Tabi bunun için de şeytan kullanılıyor, bu imaj olarak kullanılıyor. *Varg Vikernes* bir röportajında kendisi söylüyor *Oystein Aarseth* de dahil hiç kimse satanist değilmiş hepsi imaj için kullanıyormuş” (Görüşme, Narcosist, 2022).

İzmir *black metal* grubu *Narcosist* üyeleri grupları adına satanizm ile ilgileri olmadığını bunun “büyük gruplar” olarak ifade ettikleri *Mayhem* grubunun adının satanistlik ile anılmasıyla böyle olduğunu belirtmişlerdir. Ancak bu grubun da satanist olmadığını bildiklerini eklemişlerdir. Satanizm meselesinin bir korku imajı olarak kullanıldığını açıklamışlardır.

“Soru: *Black Metal* ve Satanizm ilişkisi nedir ?”

“Bu işin başlangıcında kilise ve kilise yönetimine karşı bir hareket olarak aslında çıkmıştı. *Black metal*, bu müziği ilk yapanların atalarına çektilen eziyetin aslında öcünü almak gibiydi. Onların savunduğu şey şu; geçmişte biz ait olmadığımız bir dine zorla dahil edildik, buna karşı gelen atalarımız, dedelerimiz öldürüldü dolayısıyla biz Pagan kültüründen geliyoruz ve hiçbir zaman Hristiyanlığı kabul etmediler. Bu zorunlu bir devşirme oldu Avrupa’nın geneline baktığımızda, zamanla işte misyonerler aracılığıyla bütün Avrupa’ya sızan Hristiyan ekolü, yeri geldi zorbalıkla bu insanları eziyete tabi tutarak Hristiyanlaştırdılar. Çünkü çok marjinaldi, enteresandı çok mistikti, gizliydi, insanlar işte diyorum ya bu mistik şeylerden hoşlanıyorlar. Onları cezbediyor bir de tabi öteki alemler, dünyalar, ruhani varlıklar, tanrı, şeytan bu tarz metalar her zaman zaten bu müziğin içerisinde ilgi uyandıran etmenler oldu. Bundan etkilenen daha genç müzisyenler bunu bir şey zannederek peşinden gittiler sonra bu yayıldı. Aslında Paganların Hristiyan yönetimine karşı olup kiliseleri yakması sanki satanizmin bir eylemiymiş gibi algılanmaya başlandı” (Görüşme, Moribund Oblivion, 2022).

İstanbul *black metal* grubu *Moribund Oblivion*’a göre *black metal* müziğin ilk gruplarının pagan kültürlerini koruma istekleri ve kilise yönetimine karşı olmaları durumu kötü bir noktaya getirmiştir. Hristiyan dinine karşı oluşun şeytanla ve satanizmle ilişkilendirildiğini belirtmiştir.

“Soru: *Black Metal* müzik ve Satanizm size ne ifade ediyor? Türk Halk / Sanat Müziği Müzisyenlerine soruldu.”

“İkisinin ilişkili olduğunu duydum ama müziği yapan herkes satanisttir diyemem.”

“Bunu duydum ama bunu genellemeleri tuhaf, satanist olanlar mutlaka vardır ama genellenemez” (Görüşme, Türk Halk ve Sanat Müziği Müzisyenleri, 2022).

Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği müzisyenleri *black metal* müzik dinleyen herkesin satanist olmayacağı, bunun genellemeye alınmayacağı görüşlerini belirtmiştir.

Black metal scene atmosferinde İskandinavya’da, özellikle Norveç’te kilise yakma ve cinayet girişimi suçlarıyla hüküm giymiş şahıs ve gruplar olduğu gibi bu müziği *black metal* kimliğini sergilemek, sanatını icra etmek ve eğlenmek için yapan müzik grupları da bulunur. Ancak bahsi

geçen olayların “*Until the Light Takes Us*” adlı belgeselde hayatta kalan *Mayhem* ve diğer grup üyelerinin de belirttiği gibi bu kötü senaryolu geçmişin satanizm ile birleştiği bir nokta yaktır. Çünkü bu suçları işleyen Norveç *black metal* gruplarının müzik tarihlerinde satanizm ilkelerine ve ayinlerine yönelik bir girişime rastlanmamıştır. Kendi ifadeleri ile “‘Bu olayın *show* kısmı”dır.

“Olaylar istediğimiz gibi gitmedi ve her şeyi değiştirdi. Halk arasında bir komplo ve satanist bir hareket varmış gibi davranmaya başladılar. Bu kiliseleri yakanları gerçekten şeytani güçleri yaymak isteyen satanistler sandılar. Ve hapisten çıktığımda bu konu için yapabileceğim bir şey kalmamıştı. Bunun satanistlik ile alakası olmadığını söyledim ve onlar söylediğim hiçbir şeyi dikkate almadılar. *Aarseth* hiçbir zaman satanist değildi, kimse değildi. Ama bu sadece şeytanlaştırma hareketiydi. Bizim satanist olmamızı istiyorlardı” (*Varg Vikernes, Until The Light Takes Us*).

Mayhem grup üyesi ve aynı zamanda yaşanan olayların başrolü *Vikernes*’in röportajda verdiği ifade meydana gelen durumu özetler niteliktedir. *Vikernes*, “Bizim satanist olmamızı istiyorlardı” söylemi ile medyaya ve polislin ‘satanist aktiviteler’ durum başlığına gönderme yapmaktadır. *Varg Vikernes* bu belgeselde önemli bir ayrıntıya dikkat çekmiştir. Öyle ki bu durum insan yaşamını önemli ölçüde etkileyecek sert tarafları bulunan “medya”dır. İyi ya da kötü, doğru ya da yanlış, yapılan bu işaretlemeler toplumun hafızasına kaydedilmek istenen şekli alır. *Vikernes*’in röportajında yer verdiği konu, hiçbir grup üyesinin satanist olmadığı gerçeğidir. Medya kanalları *Mayhem* grubu için bu yargıyı tercih etmiştir. *Vikernes*’in belirttiği ama kimsenin bilmediği gibi istenen onların satanist olmaları mıdır?

Medyanın gücü *black metal* müziği ve hatta tüm metal *scene*’i, *heavy metal* ve *extreme metal scene*’i “satanist” olarak kodlamıştır. *Black metal* tarihi ve *Mayhem* adına bu belgesel, iddialara açıklık getirmektedir.

SONUÇ

Black metal sound’u tınısal ve tını dışı tüm sertliği, “adanmışlık” üzerine kuruludur.

Black metal kimliğinin grotesk tavrı; norm dışılığın, abartının belki de “öteki” sayılmaya işaret edilmenin görünür yanıdır. Ceset boyası (*corpse paint*) ile verilen imajda, yüzün tamamen beyaz boyanması, göz ve dudak çevresinin siyaha boyanması ile ürkütücü bir görünüm elde edilmek istenmiş, adeta bir ceset taklit edilmiştir. *Until the light takes us* adlı belgeselin bulunduğu bölümde *Mayhem* grubu üyesi *Varg Vikernes*’in, *black metal*in görsel unsurlarına yönelik olarak değindiği

nokta, giyim stilinde tercih edilen *spike* (çivili aksesuar)'ların *black* metalin bir parçası algısı ile kullanıldığıdır. *Varg*'a göre tercihlerin müzik için zorunluluk olmadığı kanısı vardır.

Türün Paganizm kültürü ve deyim yerindeyse 'bağımlılığı' İskandinav ülkelerinden Norveç'te özellikle ön plana çıkar. Paganizm kültürüne olan bağlılıklarını kanıtlamak amacıyla meydana gelen dizi olaylar müziğin suç unsuru olarak anılmasına neden olmuştur. Norveç *black* metal grubu *Mayhem* özelinde kilise yakma ve cinayet olayları incelenmiştir. Gelinek noktada grubun hayatta olan üyelerinin belirttiği üzere pagan kültürü ve inançlarının yok sayılması, Hristiyan toplulukları tarafından atalarının bulunduğunu iddia ettikleri alanlara kiliseler kurulduğu anlaşılmaktadır. Bunu kendilerine, ırklarına ve inançlarına hakaret olarak gören *Mayhem* grubu üyeleri büyük bir nefret besleyerek kurulan kiliselerin birçoğunu yakmıştır. Metal müziğin satanizm ile ilişkilendirilmesi ve Norveç polisinin yaşanan olayları satanist aktiviteler olarak adlandırması medyada büyük bir etki uyandırmıştır. Satanizm inancı ve ritüellerine göre küresel *scene* üyelerinin geçmişlerinde satanizm dinamiklerine rastlanmadığı gibi kendi ifadeleri ile *show* yapıldığı belirtilir. Satanizm ritüellerinin meydana gelen kilise ve cinayet olaylarından fazlasını içerdiği söylenebilir. Ya da doğru bir tabirle farklı olduğu ifade edilebilir. Satanizm ve paganizmin ortak yanı; satanizm inancının diğer dinlere ve spesifik bir yaklaşımla Hristiyan dinine olan karşıtlıklarından doğan bir ortaklıktır. Dolayısıyla *black* metal *scene* içerisinde yaşanan olaylar müziği gölgede bırakmış ve *black* metali doğrudan satanizm inancı ile bağlantılı düşünerek 'zarar verici' bir 'öteki' müzik kategorisinde sınıflandırmıştır. Medyanın *Mayhem* grubu üyelerini ve *black* metal müziği 'satanist' olarak işaretlemesi zaman içinde tüm metal atmosferine yayılmıştır. Grubun üyelerinden *Varg Vikernes* bu durumu *Until the light takes us* adlı belgeselde "Bizim satanist olmamızı istiyorlar" şeklinde yorumlar. Nitel araştırma yöntemine göre gözlem ve görüşme metodu uygulanarak *black* metal müzisyenleri ve Türk müziği müzisyenleri ile görüşme yapılmıştır. Elde edilen veriler "ortaklıklar" ve "farklılıklar" olarak iki kategoride değerlendirilmiştir. *Black* metal seslendiricileri ile Türk müziği seslendiricileri ortaklık ve farklılıkların sonuçları:

Black metal müziğin toplumsal stereotiplerini konu alan çalışmanın kapsamında bulunan görüşme kişileri, İzmir – İstanbul *black* metal *scene* üyeleri ile İzmir Türk müziği müzisyenleri olmak üzere iki grup özelinde yapılan alan çalışması ile gerçekleştirilmiştir. Farklı müzik türleri seslendiricileri olarak belirlenen Türk müziği müzisyenleri ile yapılan görüşmeler değerlendirilmiştir.

Gelinek noktada Türk müziği müzisyenleri tarafından bir farklılık olarak;

1. *Black metal* müziğe tınısal unsurları bakımından “karmaşa”, “gürültü” ve “anlaşılmazlık” ifadeleri ile yansıtılan, duyumda aranan tınının ‘alınan müzikal doku’dan farklı bulunduğunu gösterir. Öte yandan *black metal*in müzikal dokusu ve kayıtları karmaşık bir tınısal düzende oluşturulmaktadır.
2. *Black metal* vokalinin *scream* ve *brutal* üslubunun anlaşılmasına yönelik olarak görüşme öncesi *Satyricon* “*Mother North*” adlı şarkı dinletilmiştir. Sonuçlarda; “sözlerin anlaşılmaması”, “öfkenin dışa vurumu”, “karmaşık ritim” çıkarımları *black metal* vokalinin *unclean* (kirli) biçemi ile ‘anlaşılması güç sesler çıkararak’ uyguladığı üslup nitelik duyum beklentisini karşılamamıştır. *Black metal* müziğin sembolik bir tarafı olarak nitelendirilen vokal biçemi sözlerin anlaşılmadığı yaklaşımı ile değerlendirilmiştir. Bireye ölçülü ve uyumlu gelen tarafın tercih edilmesi beğeni oluşturur. Kişinin zihnindeki “güzel”, “uyumlu”, “keyif veren” tanımlamalarının karşılanmadığı durumlarda oluşan protesto “beğenilmeyen”e karşı “yabancılaştırma” “ötekileştirme” kavramlarına işaret eder. İşte bu pratikler “öteki”yi bir bilinmeyene sürükleyerek daha gizli hale getirebilir.

Black metal müziğin satanizm meselesi ile ilişkilendirilmesine yönelik Türk müziği ve *Black metal* müzik seslendiricilerinin ortak bir yaklaşımı olarak;

3. Sözü edilen müzik türünü üreten ve tüketen her bireyin satanist olarak kategorilendiremeyeceği, Norveç’te gelişen ve tüm atmosfere yayılan olayların ‘satanist aktiviteler’ olarak işaretlendiği belirtilmiştir. Bilhassa *Mayhem* grubunun medya tarafından satanist olarak kodlanması türün buna ilişkin sınıflanmasında etken olmuştur. *Black metal* müziğin söz içeriğinde şeytan temasını kullanması, görsel unsurlarında uygulanan *corpse paint* (ceset makyajı) ve sahne *show*’larındaki aykırılık toplum tarafından bu tutumu doğurmaktadır.

Araştırmanın genel atmosferine bakıldığında *black metal* müzik, dünyada müzikologlar, medya ve farklı müzik türlerinin seslendiricileri tarafından toplumsal stereotiplerin odağında kalmıştır. Yaşanan dizi olayların ardından polis tarafından bulguların, satanist aktiviteler olarak kayda geçmesi medyanın, özellikle *Mayhem* grubunu ve grubun ürettiği *black metal* müzik atmosferini satanizm çerçevesinde hedef göstermiştir.

Black metal müzik medyanın kodlaması sonucunda “satanist”, araştırmacıların beğeni yargılarına yönelik olarak “gürültü” ya da “gürültülü müzik” ve diğer müzik türleri seslendiricilerinin

yaklaşımı ile “anlaşılmazlık” ya da “karmaşa” ifadeleri ile birbirinden farklı işaretlemelerin birbiri ile aynı sonuca varan olumsuzluğunun kıskancındadır.

Black metal müzik, tınısal ve tını dışı unsurları ile sembolik tarafları bulunan kült müzik türü olarak, popüler olma amacından uzak bir konumda bulunmaktadır. Popüler müzik atmosferi içerisinde, kendine özgü dinamikleri ile fark unsuru barındırır. Tüm bu sembolik yanları ile protest tavrını ön planda tutarak *black metal* kimliğini ortaya koymaktadır.

KAYNAKLAR

- Attali, J., (2017), Gürültüden Müziğe; Müziğin Ekonomi Politikası Üzerine, (Çev. Türkmen, G.G.), (s. 40-42), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, ISBN 978-975-539-445-9, s.no: 10704
- Bourdieu, P., (2021), Ayrım; Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi, (Çev. Fırat D, Berkkut G), (s. 102), Ankara: Nika Yayınevi, ISBN 978-605-9386-99-9, s.no: 48850.
- Bourdieu P, (2019), Sosyoloji Meseleleri, (Çev. Öztürk F, Uçar B, Gültekin M, ve Sümer A), (s.192-197), Ankara: Heretik Yayınları, ISBN 978-605-83762-2-9, s.no: 42488.
- Çerezcioglu, B.A., (Ed.), (2022), Ötekinin müziği, (s. 163), İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Lavey, S.A., (2021), Satanic Bible, (Hazırlayan, Yaman A), (Çev. Hacıoğlu S), (s. 15), s.no:49075, İstanbul: 6:45 Yayınları.
- Parma, G., (2012), Spirited: Taking Paganism Beyond the Circle, p. 44.
- Roccor, B., (2000), Heavy Metal: Forces of Unification and Fragmentation Within a Musical Subculture, The World of Music, (p. 87-91), (vol.42)
- Yazar, Gülmez, S., (2023), Black Metal Müziğin Farklı Müzik Türlerinin Profesyonel Müzisyenleri Üzerindeki Psiko-Sosyal Stereotipleri: Black Metal ve Grotesk İmajı, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Yıldırım,Ö., (2020), Kültürel Sermaye Nedir, <https://www.felsefe.gen.tr/kulturel-sermaye-nedir/>

Walser, R., (1993), *Runing With the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, Wesleyan University Pres, (p. 19-20), ISBN 13-978-0-8195-620-9 England.

<https://onedio.com/haber/90-larin-satanist-furyasini-onlar-baslatmisti-cinayet-intihar-ve-iskencelerle-dolu-black-metal-tarihini-inceliyoz-946092> (erişim tarihi: 12.12.2020)

<https://www.hurriyet.com.tr/egitim/paganizm-nedir-ve-neye-inanir-pagan-ne-demek-41627918> (erişim tarihi: 08.07.2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=otiBNxbXFww>, Lord of Chaos Varg Vikernes attacks the movie #2 - YouTubewww.youtube.com › watch (erişim tarihi: 15.07.2023)

<https://www.kerrang.com/per-dead-ohlin-was-black-metals-most-tragic-loss> (erişim tarihi: 10.03.2023)

GÖRÜŞMELER

Narcosist grubu ile Konak stüdyoda yapılan görüşme, İzmir: 23 Temmuz 2022.

Rantholo grubu ile Konak stüdyoda yapılan görüşme, İzmir: 24 Temmuz 2022.

Moribund Oblivion grubu ile Alsancak stüdyoda yapılan görüşme, İzmir: 09 Ağustos 2022.

Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı derslikte yapılan görüşme, İzmir: 06 Ekim 2022.

EXTENDED ABSTRACT

The music genre that made itself known in the 1970s under the name of heavy metal draws attention with the electric guitar with distortion effect. In the 1980s, a shift in this style led to the birth of a genre called extreme metal, which differs from heavy metal in both timbral and non-timbral elements. The extreme metal music genre, which includes many different subgenres and styles, has created its own musical identity with the brutal and scream styles developed by the change of distortion effect and the application of unclean (dirty) style in vocals. Black metal, a subgenre of extreme metal, stands out within the metal music scene with its unique visual imagery and distinctive timbral elements. The prominent aspect of the genre is the way black metal scene

members perform by combining the "Musical code" with non-musical factors. Black metal music was born as a cult music genre that does not aim to become popular with its symbolic determinants. The use of ancient weapons, corpse paint (corpse make-up) and spikes (spiked accessories), which are mostly preferred in stage and album cover paintings, as well as headbang and fanzines (tools of communication and staying active) have been the components of visual elements. The aim here is to reflect the anger and hatred within them with musical texture, brutal and scream vocals, and at the same time to reveal their dull facial expressions by supporting them with corpse paint. Headbanging, where music and image converge, epitomizes the intense mental engagement with the genre. Especially in stage performance, black metal identity announces itself holistically. In Roccor's words; Every heavy metal genre; It has developed its own sign system consisting of music, symbolism, clothing and behavior (Roccor, 2000: 87). The closeness of the members of the global scene with each other has been effective in the process of creating black metal communities and music groups. Commonalities are highlighted for members of the local scene who follow (well-known) global bands, such as the black metal band Mayhem, and imitate them as an exemplary symbol. Clothing, stage behavior and album cover images, which constitute the visual elements, are shaped accordingly. In musical elements, the writing of guitar riffs and the brutal-scream vocalization of vocals are maintained with the influence of global groups. Studies are carried out to apply similar techniques. Black metal, which is a subgenre of extreme metal, has factors that form its ideological background as well as its musical elements. To analyze the genre, face-to-face interviews were conducted with local scene members who perform black metal music in Izmir, forming the basis of the case study. The questions determined before the interview were created by accessing a small number of sources in the bibliography section and specified in the literature on a genre-specific basis. The fact that the musical genre has been studied little in the literature, the fact that few studies have been conducted with the qualitative and quantitative methods of the ethnomusicology discipline, and the fact that this study has not been conducted before at the Ege University State Turkish Music Conservatory have been factors in the research of the musical genre. Musicians performing in this genre were researched, and interviews were conducted in the studio. The second group of the study is Turkish music musicians. An interview was held with a group of twelve second-year undergraduate students in the Ege University Conservatory classroom. The aim of analyzing the interview data is to determine how much the genre aligns with the information sourced from literature. In the documentary titled *Until The Light Takes Us*, statements

of global scene members that are inconsistent with the literature on black metal are included. In order to understand, define and examine metal music in depth, face-to-face interviews were held with Izmir black metal musicians to discuss the basic genres of heavy metal and extreme metal music (black-death metal), etc. There are some differences in musical and visual elements contained in sub-genres such as. In order to reveal this distinction, first of all, explaining the components of heavy metal music that make up the sound and the non-timbre elements (visual preferences) of "metalists" (the mass that sings and watches metal music) will clarify the subject. The opinions of Izmir local scene members and the stereotypes of Turkish musicians are discussed. The metal collectivity was analyzed with members of the global and local scene. As a result of face-to-face interviews focused on the social stereotypes of black metal music, the study evaluated the perspectives of performers from two distinct genres: black metal musicians and Turkish music musicians.

YEGAH

Musicology Journal

Dergimiz ulusal ve uluslararası olmak üzere, akademik hakemli bir dergi olup, tüm müzik severlerin akademik hayatında yapacakları paylaşımları buradan duyurmak için yola çıkmayı hedef edinmiş, sanatta yeterlik, doktora, doçentlik, profesörlük atamalarında ve aynı zamanda akademik teşvik yasınının kriterlerini sağlamış bir dergidir.

Dergimiz, ihtiyaçlar doğrultusunda 2023 yılı itibarı ile, Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarında olmak üzere, yılda dört kez yayın yapmaya başlamıştır.

Makalelerimizin öncelikle iThenticate raporları tarafımızca alınmakta olup, benzerlik oranları azami %20 ile sınırlandırılmıştır. Bu sınırın üzerinde olan makaleler kabul edilmemektedir. Sınırın altında kalan makaleler, öncelikle sekreteryaya tarafından evrak kontrolünden geçer, sonrasında, yazım editörü yazım ve imla kurallarını inceler, sonrasında Yabancı dil editörlüğünden dil kontrolü yapılır. Son olarak da alanında uzman en az iki hakem tarafından incelenen makaleler en az iki hakem onayından geçmesi şartıyla yayın aşamasına alınır.

Ekibimiz, dergimiz varlığını sürdürdüğü süre zarfında ve birikimlerimiz doğrultusunda önemli indekslerde taranmaya başlamış ve halen TRDizin için gerekli şartları sağlamak adına hassasiyet ile çalışmalarını sürdürmektedir.

2021 yılı itibarı ile Doi başvurumuz kabul görmüş olup, yüksek lisans, doktora mezuniyeti ve doçentlik başvurularında yazılmış olan tüm araştırma makalelerinin Doi atamaları yapılmaktadır.

Yegah; Sadece çevrim içi bir e-dergi niteliğinde olduğundan, basım zorunluğu olmayıp, yayıncı TOLGA KARACA, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü tarafından verilen resmi izin ile derginin yayınlarını sürdürmektedir.



Volume VI - Issue 3
December / 2023
Tokat / Turkey

