

Ara Dinkjian'ın Müzikal Kimliğinin Türk Popüler Müziği Besteciliği Üzerindeki Yansımaları

Reflections of Ara Dinkjian's Musical Identity onto His Works in Popular Turkish Music

Ali ÖNAL¹ , Esra BERKMAN² 



DOI: 10.26650/CONS2022-1136363

¹Tezli Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzikoloji, Ankara, Türkiye

²Doçent, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, Eskişehir, Türkiye

ORCID: A.Ö. 0000-0002-9692-5846;
E.B. 0000-0001-9008-572X

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Esra BERKMAN,
Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı,
Türk Müziği Bölümü, Eskişehir, Türkiye
E-posta/E-mail: esraberkman@anadolu.edu.tr

Başvuru/Submitted: 27.06.2022
İlk Revizyon/Revision Requested: 09.11.2022
Son Revizyon/Last Revision Requested:
16.11.2022
Kabul/Accepted: 16.11.2022
Online Yayın/Published Online: 12.12.2022

Atf/Citation: Onal, A. & Berkman E. (2022). Ara Dinkjian'ın müzikal kimliğinin türk popüler müziği besteciliği üzerindeki yansımaları. *Konservatoryum - Conservatorium*, 9(2), 129-179.
<https://doi.org/10.26650/CONS2022-1136363>

ÖZ

Bu çalışmada, Ermeni bir besteci olan ve Amerika diasporasında yaşayan Ara Dinkjian'ın 1980'li yıllardan günümüze dek Türk Popüler Müziği dağarına kattığı 20 adet eser, kendisinin müzikal kimliği ekseninde incelenmiştir. Dinkjian, bağlı olduğu Ermeni Apostolik Kilisesi'nde çoksesli kilise ilahileri ile yetişmiştir. Aynı zamanda babası Diyarbakır kökenli Paris doğumlu Onnik Dinkjian sayesinde Anadolu halk müziği ile bağlantı kurmuştur. Diğer bestelerinin yanı sıra Türk Popüler Müziği repertuarına kattığı, makamsal ve modal öğeler taşıyan eserleri aracılığıyla da Diyarbakır kökeni ile bağlarını sağlam tutmaya gayret etmiş bir sanatçı olarak görülebilir. Öncelikli olarak bu çalışmada Ara Dinkjian'ın müzikal kimliğinin, Türk Popüler Müziği besteleri üzerindeki etkileri incelenecektir. Köken itibarıyla Anadolu halk müziğine yakınlığının, Ermeni Apostolik kilisesinde yetişmesinin ve Amerikan Ermeni diasporasında yaşamasının Ara Dinkjian'ın müzikal kimliğinin oluşmasında büyük katkılar sağladığı düşünülmektedir. Ayrıca kimliğini oluşturan öğelere dair çeşitli değerlendirmelere ek olarak eserlerinin armonik, modal ve makamsal analizleri de konuyu irdelemek için çalışmada yer bulmuştur. Dinkjian'ın çalışmada analiz edilen 20 eserinin 15'inde bizatihi makamsal aralıkları kullandığı, üçünün soyutlamalı yani tonal düzlemde ancak makam andırmalı olarak ele aldığı, geri kalan iki eserini ise minör karakterde bestelediği tespit edilmiştir. Dolayısıyla müzikal kimliğini inşa ederken kendisini etkileyen, Apostolik kilisesinden edindiği makamsallık ile babasından aktarılan makam bilgilerinin genel olarak tüm bestelerine özel olarak Türk Popüler Müziği alanına yansıdığı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Popüler Müziği, Ara Dinkjian, Diaspora

ABSTRACT

This study examines 20 musical pieces belonging to Ara Dinkjian, an Armenian composer in America living in the Armenian American diaspora, that were added to the Popular Turkish Music repertoire from the 1980s to the present along the axis of his musical identity. Dinkjian was raised with polyphonic church hymns in the Armenian Apostolic Church to which he was affiliated. At this same time, he was also put in touch with Anatolian folk music thanks to his father, the Paris-born Onnik Dinkjian with roots in Diyarbakır. Dinkjian may

be viewed as a musician who, in addition to his other compositions, tried to keep his Diyarbakır roots intact through the works he added to the popular Turkish music repertoire and that have modal and makam-based elements. The study will examine the effects of Ara Dinkjian's musical identity on popular Turkish music compositions. His closeness to Anatolian folk music, growing up in the Armenian Apostolic Church, and living in the Armenian American diaspora are thought to have contributed greatly to the formation of Ara Dinkjian's musical identity. In addition to various evaluations of the elements that create his identity, this study also conducts a harmonic, modal, and makam analysis of his works. Of the 20 musical pieces from Dinkjian this study analyzes, 15 make direct use of makam intervals. Three other pieces resemble makams, although they are composed in a tonal context (i.e., Turkish makam abstraction using a tonal system). The remaining two musical pieces have been composed in minor keys. Based on the findings, the study suggests Dinkjian's musical identity to have been affected by his knowledge of the makam music he had taken from the Armenian Apostolic Church and his father, which are generally reflected onto all his compositions, particularly onto his works found in popular Turkish music.

Keywords: Popular Turkish music, Ara Dinkjian, Diaspora

EXTENDED ABSTRACT

This study examines 20 musical pieces of Ara Dinkjian, an Armenian composer living in the Armenian American diaspora, that were added to the popular Turkish music repertoire from the 1980s to the present along the axis of his musical identity.

Ara Dinkjian has a versatile culture and musical life, and associating his Anatolian roots with his music production is a proper approach. Dinkjian inherited the makam-based elements of folk music in his works from his father, Onnik Dinkjian, who is connected to the Ottoman/Turkish music musician Nishan Serkoyan and his antecedent Krikor Mehteryan in the *meşk* [practice] line. Onnik received his deep-rooted Turkish maqam music education from Nishan Serkoyan in accordance with this meşk practice. This makam-based education is clearly observable in Ara Dinkjian, whose choice and frequent use of maqams such as the Uşşak, Hicaz, Hüseyini, and Saba maqams prove this.

This study also examines Ara Dinkjian's musical identity in the context of religion. The reason for this review is because of Ara Dinkjian's position within the Armenian Apostolic Church. Ara Dinkjian is not only a member of the church congregation, but according to him he has also been a church organist for 42 years in the Armenian Apostolic Church in New Jersey, USA. Ara Dinkjian also played the organ on the album *Havadamk*, a hymnal album he made for his father. The fact that the music in the Armenian Apostolic Church contains polyphonic and monophonic examples and Ara Dinkjian stating that the music of Gomidas is an "inseparable part of our culture" during the study's interview with him led this study to consider Armenian church music. The fact that the *sharaghan* [hymns] used in Armenian church music had originally been devoted to folk music more than polyphony studies and that the polyphony works were carried out within the clear rules of the church in terms of the construction of a "cultural

and national identity” has resulted in the study drawing attention to the polyphonic works of Gomidas and Yegmalyan. When looking at the maqams of the monophonic works used in Armenian Apostolic Church rituals, Ara Dinkjian’s use of the Hüseyini, Uşşak, Hicaz, Nikriz, and Saba genus of makams proves that this use has been engraved in the memory of the makams coming from these rituals and is the source of the works he currently composes. For this reason, Dinkjian’s maqam works are revealed to constitute a large percentage of his compositional language formation.

When considering that Ara Dinkjian composed five of his 20 works in Turkish pop music in Kürdi (akin to Phrygian mode) and eight in Uşşak mode (akin to Aolyan), the knowledge coming from his being a church organist and his close relationship with Armenian religious music is thought to also be reflected in his works.

Another issue over which the study examines his musical identity is the Armenian diaspora. Ara Dinkjian is a member of the American Armenian Diaspora. His father is a member of the French Armenian Diaspora, having immigrated to France from Syria. This deep-rooted history of diaspora in the family has necessitated an examination of the diaspora issue, which currently has an important place in identity formation. The phenomenon of diaspora is one of the most important phenomena in terms of creating a common identity and cultural identity for the peoples living in a diaspora. In this context, Komitas’ effort to create a cultural identity also coincides with the diaspora issue. The concepts of “homeland” and “home” gain importance with regard to a diaspora. This is also seen in Onnik Dinkjian’s phrase “I am from Diyarbekir.” Onnik Dinkjian never lived in Diyarbakır but completely feels he his roots from Diyarbakır. This study can prove the importance of the concepts of “homeland” and “home” through the elements of Anatolian folk music, which are also seen in Ara Dinkjian’s music. Like his father, Ara Dinkjian has never lived in Turkey but has been influenced by its culture and music. Although he does not see himself as a bearer of tradition, this concept can be attributed to his father, Onnik Dinkjian.

When considered in the context of popular Turkish music, Ara Dinkjian’s music cannot be evaluated simply as arabesque or within the pop music of the period. The most important reason for this involves the lyrics that can be mentioned with expressions such as pathetic/painful/pushed/marginalized/crushed, as these emphasize the concept of otherness in the context of arabesque music. Even were there content about this concept,

Ara Dinkjian cannot be held responsible for this because he is not the songwriter. He is known to only give his music to the performers, with Turkish songwriters determining the lyrics.

However, the facts that the selected lyrics are specific to the arabesque genre and that the style of the performer includes arabesque-like elements gain importance when examining Ara Dinkjian's works in popular Turkish music, because Ara Dinkjian is not actually responsible for this style choice.

Giriş

Bu çalışmada, Ermeni kökenli Amerikalı besteci Ara Dinkjian'ın Türk Popüler Müziği dağındaki yeri, kendisinin müzikal kimlikleri bağlamında incelenmiştir.

Bu amaçla, siyasi ve toplumsal tartışmaların dışında, Ara Dinkjian'ın, Ermeni kökenli bir besteci olması kültürel olarak irdelenmiştir. Gerek çoksesli gerekse tek sesli kilise ilahileri ve kilise korolarındaki armonizasyonla küçük yaşta tanışan Ara Dinkjian, eğitimini popüler müzik ile birleştirip genç yaşta aranjörük ve bestecilik yapmaya başlamıştır. Ara Dinkjian, Amerika'da büyümesinin etkileriyle caz müziğe ilgi duymuştur. Buna rağmen Ara Dinkjian; babası Onnik Dinkjian'ın "Ben Diyarbakirliyim" diyerek Ermenice Diyarbakır türküleri söylemesi sebebiyle, Anadolu Halk Müziğini de benimseyerek eserlerinde yer vermiştir. Ara Dinkjian'ın müzikal kimliğini tek ve çoksesli müzik temelinde şekillendirmiş olması, Ermeni Kilise Müziğinin iki farklı yönünü yansıtmış olabileceğini de düşündürmektedir. Dinkjian'ın ayrıca, Ermenilik kimliğinin önemli bir yapı taşı olan müzikolog, besteci, halk müziği derlemecisi Gomidas'ın müzikal kimliği ve dilinden etkilenmiş olduğu kendi ifadelerinde de yer alır. Anadolu coğrafyasında birlikte yaşayan halkların kimlik olarak farklı, çevre yönünden benzer olmaları, Türk Popüler Müziğindeki, Doğu ve Batı unsurlarının birlikteliğini oluşturmaktadır. Bu yönüyle Ara Dinkjian, bu birliktelikten doğan melez doku içerisinde kendilerine yer edinmiş bestecilerden yalnızca biridir.

Kimlik kavramı, felsefe, psikoloji ve sosyoloji gibi birçok farklı disiplinlerde incelenmiş bir kavramdır. Bu çalışma özelinde kimlik kavramı sosyolojik yönden irdelenmiştir. Bu bakış açısıyla kimlik, toplumun oluşturduğu statü, unvan, kıdem ve nişan kavramlarının yanı sıra, toplumun fertlerini birleştirebilen ve birlikte yaşanan coğrafya ve etnik grubun özelliklerini bireye yükleyebilen bir kavram olarak ele alınmıştır. Kimlik kavramı, felsefe, psikoloji gibi sosyoloji dışı disiplinlerin yanı sıra "müzikal kimlik" adlandırmasıyla müzik alanında da değerlendirilir. Bunun nedeni ait olunan toplumun, kimlik inşası olarak ürettiği birikimin, müzik özelinde de netlikle gözlenmesidir. Üretilen kültürel birikim irdelendiğinde, müziğin içinde de kültürü ifade eden yapı taşları olduğu görülür. Bu yapı taşlarının içeriği tamamen içinde bulunulan ya da ait olunan topluma, etnik gruba bağlıdır. İnsanoğlu, geçmişten günümüze müziği, kültürü koruma aracı olarak kullanmaktadır. "Müzikte gelenekselcilik" yaklaşımı ise, göç, sürgün ve diaspora yaşamı gibi faktörler devreye girdiğinde, müziğin kaybolan ya da kaybolması muhtemel unsurlarını koruma aracı olarak işlev görür (Özdemir, 2016, s. 19-22).

Tüm bunlara ek olarak, kimlik kavramı, sosyolojide bir çelişki ile kendini var eder. Kişinin statüsü ve toplumun kişiye yüklediği rollerin çelişkisi, kimlik kavramının ortaya çıkmasını sağlamla birlikte buna ek olarak “sosyal benlik” algısını da beraberinde getirebilir. Kimliğin var olma aşamasında, toplumun kişiyi kabul etmesi ve kişinin kendini kabul etmesi arasındaki ilişki, sosyoloji için paralel ilerleyen bir olgudur. Kişisel kimlik ve kültürel kimlik toplumda ait olunan kültürle beraber inşa edilir. Güleç’e (2002) göre sosyal kimlik ve kültürel kimlik bir aradadır. Kişinin toplumdaki diğer bireylerle olan etkileşimi, içinde bulunduğu statünün getirdiği roller ile birleşik bir yapıya sahiptir (Güleç, 2002, s. 66). Ara Dinkjian bu bağlamda her iki kimliği de sergileyen ve sosyal ve kültürel kimliklerinde bir aradalığa vurgu yapan bir sanatçı olarak karşımızdadır. Müziğin kültürel kimlik bağlamını irdelediğimizde, onu kültürel kimliği oluşturan bir yapı olarak görürüz. Kuşaklarca durağan şekilde var olan geleneksel müzik mirası, üretilen yeni müzikler için bu bağlamda bir yapı taşı niteliği taşır. Bir defa daha vurgulamak gerekirse, çevresel ve sosyo-ekonomik faktörler ile kişisel deneyimler, üretilen müziği yeniden biçimlendirirken, o müzikte aidiyet hissini verebilen tek olgunun ise, kültürel kimlik içinde irdelenen müzik mirası olduğu görülür. Dinkjian örneğinde, bestelediği eserlerin Anadolu halk müziği ile kilise müziği etkilenimlerinin, açıkladığımız kültürel kimlik içinde irdelenen geleneksel müzik mirası olduğu netlikle görülür. Erol bu açıklamada, popüler müzik için “simgesel anlam ambarı” tanımını kullanmıştır ve müziği her türlü kimlik oluşumunu ve yeniden biçimlenmesini yansıtabilecek esnekliğe sahip bir olgu olarak tanımlamıştır (Erol, 2005, s. 228-229).

Ermenilerin müzik kültürü diğer kültürlerde olduğu gibi, halk müziği ve kilise müziği olmak üzere iki kanaldan beslenmektedir. Teksesli halk müziklerinde işlenen konular, melodik yapılar ve bazen kelimeler bile Anadolu’da yaşayan diğer halklarınki ile pek çok benzerlik taşır. Ara Dinkjian’ın, kendisinin de sıklıkla vurguladığı gibi, kökeninin Diyarbakır’a dayanmasından kaynaklanan ve Gomidas’ın (1869-1935) repertuara kattığı halk müziği eserleri aracılığıyla da edindiği Anadolu halk müziği birikimi konusunda detaylı bir değerlendirme yapılmıştır.

Ara Dinkjian’ın kilise ile kurduğu yakın ilişki, müzikal kimliğini çözümleyebilmek adına Ermeni Apostolik Kilisesini tanımayı gerekli kılıyor. Ermeni Apostolik kilisesi incelememiz bu çalışma kapsamında ele alınmıştır.

Ara Dinkjian’ın Amerika diaspora Ermenisi olması nedeniyle, diaspora ve müzik ilişkisinin anlamlandırılması gerekliliği ortaya çıkıyor. Diaspora, bir toplumun yaşadığı çoğ-

rafyadan farklı yerlere dağılması durumunu karşılayan bir kavramdır. Diasporada yaşayan halklar kültürel kimlik edinimleri süreçlerinde diğer insanlara göre daha zorlu ya da farklı bir kültürlenme süreci yaşarlar. Dolayısıyla, eğer bir halkın diasporada yaşamı söz konusu ise, burada yaşayan bir sanatçının müzikal kimliği çözümlenirken diaspora yaşamı gözardı edilemez. Diasporada yaşamasının Dinkjian'ın müziğine etkisi bu çalışmada kapsamında incelenmiştir.

Alanyazın

Konu gereği alanyazın, beş başlıkta irdelenmiştir. a) Ara Dinkjian ile ilgili kaynaklar b) Müzikal kimlik ile ilgili kaynaklar c) Ermeni dini müziği ile ilgili kaynaklar d) Diaspora ilgili kaynaklar e) Popüler müzik ile ilgili kaynaklar

Ara Dinkjian'a dair kaynaklar arasında Yunanistan'da yapılan bir lisans tezi ile Onnik Dinkjina'a dair Türkçe bir makale yer almaktadır. Yunanistan'ın Arta kentindeki Ioannina Üniversitesinde Geleneksel ve Halk Müziği Fakültesinde 2020 yılında Aleksandros Voyacis tarafından Aspasia Theodosiou danışmanlığında lisans düzeyinde yazılan *Ara Dinkjian ve World Müzik Türü: Night Ark Grubu Örneği* başlıklı tezde, bir dünya müzisyeni olarak kabul edilen Ara Dinkjian'ın Dünya Müziğine katkıları, kurduğu "Night Ark" grubu ile örneklendirilerek sunulmuştur. "Night Ark" grubuyla çalınan parçaların armonik ve makamsal analizlerini de barındıran bu çalışma, Ara Dinkjian'ın müzikal kimliğine de değinmiştir.

Yıldız (2013)'in yazdığı *Onnik Dinkjian'ın Müzikal Kimliğinde Kültürel Bellek ve Memleket İzleri* isimli makalede Onnik Dinkjian'ın müzikal kimliğine değinilmesinin yanı sıra "milli kimlik" "ev" gibi kavramlar da incelenmiştir. Müzikal kimlik bu çalışmada memleket kurgusu, diaspora yaşamı, göç unsurları, Ermeni Kilisesi, halk müziği gibi bağlamlarda incelenmiştir. Ayrıca Ermeni müziğinin genel hatlarını da içinde barındırır.

Müzik ve Kimlik adlı kitabında Rıdvan Şentürk (2016) ilk çağlardan bugüne kadar olan Anadolu coğrafyasındaki müzik gelişimini konu almıştır. Tarih ve kimlik gibi başlıkları da içeren bu kitapta, Rum müziği, Ermeni müziği, Süryani müziği, Keldani müziği, Yahudi müziği, Kürt müziği ve Presbiteryen kilise müziği üzerine önemli temsilcilerle röportajlara da yer verilmiştir. Aynı zamanda bu röportajların videolu anlatımları da mevcuttur.

Kimlik, Ritüel, Müzik İcrası adlı kitabında Ulaş Özdemir (2016), kimlik, ritüel ve müzik konularını Alevi kimliği bağlamında irdelemiştir. Yazar (2016)'nın yazdığı *İstanbul Ermeni Orto-*

doks Cemaati'nin Dinsel Müzik Uygulamaları Üzerine Etnografik Bir Çalışma adlı Yazar'ın (2016) yazdığı kitapta genel olarak Ermeni kilisesindeki ritüeller, ayin yapıları, ilahi türleri ve formları gibi konulara değinilmiştir. Çalışmada bazı ilahilerin notaları örnek olarak verilmiştir. Bu makalede Ara Dinkjian'ın bizzat Kilise Görevlisi organist olarak görev yaptığı Apostolik Kilise ritüelleri ve müzik yapısını anlamlandırmak için bu çalışmadan yararlanılmıştır.

Ermeni Müziği adlı kitabında Sirvart Polatyan (1998)¹, Ermeni müziğini geniş bir kapsamda ele almış onu, tonalite, form, modlar, ritim ve tempo gibi teorik bağlamlarda irdelemiştir. *İstanbul Ermeni Apostolik Kilisesi Müzik Kültürü* adlı çalışmasında Yazar (2016), Ermeni halkını ve ritüellerini, Hristiyanlık öncesi dönemden başlayıp günümüze kadar işlemiştir. Ermeni Apostolik Kilisesi'ni inceleyen çalışma, etnisite, kültürel kimlik, din bağlamında “Ermeniliği” irdelemiştir. Ayrıca Ermeni halkının sosyal hayatından da bahseden Yazar, Ermeni dinsel müziğinin tarihi, felsefesi, nota yazımı, makam geleneği ve icrası gibi konuları da işler. Dinkjian'ın yine Apostolik Kilise üyeliği nedeniyle yazılan bölüm için bu eser önemli bir kaynak olmuştur.

Sılaya Giden Yol Ermeni Diasporasında Müzik adlı kitapta Sylvia Angelique Alajaji (2018) göç, tehcir, müzik ve diaspora kimliği gibi konularını buna ek olarak Gomidas Vartabet ve Ermeni müzikal söylemini de işlemiştir. Ayrıca diasporada yaşayan Ermeni halkı ve oluşumlarına değinmiştir. Hüseyin Çakıllıkoyak (2005) tarafından yazılan *Diaspora'da Ermeni Kimliği-Paris ve Halep Örneği* adlı kitapta Ermeni diasporalarının tarihi, sosyo-politik, ekonomik ve psikolojik yönden incelenmiştir. Dinkjian'ın göç etmiş bir ailenin çocuğu olarak, göçten etkilenmesi kaçınılmazdı. Son iki kaynak, buna dair çıkarsamalar için önem arzemiştir.

Ayhan Erol'un (2005) popüler müzik üzerine yazdığı *Popüler Müziği Anlamak* adlı kitapta popüler müzik kültürel bağlam da dahil birçok yönden incelenmiştir. Kitap ayrıca kimlik, kişisel kimlik, kültürel kimlik, yerellik gibi konu başlıkları altında popüler müziği anlamlandırmayı amaçlamıştır.

Can Kozanoğlu (1995) *Pop Çağı Ateşi* adlı kitabında, “pop çağı” olarak adlandırdığı 1980 sonrası dönemi, siyasal ve sosyo-politik eksende ele alınmıştır. Pop müziğini ise bu çağın bir sonucu olarak gören Kozanoğlu, o dönem müziğine farklı bir bakış açısıyla yaklaşmıştır.

1 Ara Dinkjian'ın da kullandığı kimi modların Grek modlarından Ermenilere de geçmiş olabileceğine dair görüş için bu eserden alıntı yapılmıştır.

Yöntem

Ara Dinkjian'ın Türk Popüler Müziği dağarında yer alan 20 eserinin beş tanesinin notasına ulaşılmıştır. Erişilemeyen 15 tanesinin Youtube Video Kanalından elde edilen işitsel kayıtlar dinlenerek dikte edilmek suretiyle Can Delikçi tarafından notaya alınmıştır. Elde edilen işitsel kayıtlar ve notalar aracılığıyla toplam 20 eser, armonik, modal ve makamsal analize tabii tutulmuştur.

Makamsal analiz yöntemi olarak, birkaç yaklaşım kullanılmıştır. Biri, Rauf Yekta Bey'in ele aldığı fakat erken vefatı nedeniyle Hüseyin Sadettin Arel, Subhi Ezgi ve Salih Murad Uzdilek tarafından olgunlaştırıldıktan sonra önerilip savunulduğundan ve günümüz kuramcı ve icracılarınca en yaygın olarak kullanılan kısaca Yekta-AEU olarak bilinen yaklaşımdır. İkinci yaklaşım ise, Okan Murat Öztürk'ün (2013, s. 221) doktora tezinde belirttiği makam açıklama modellerinden biri olan “Bestesel Seyre Dayalı Makam Modeli” yaklaşımı sahibi musiki âlimlerinden Abdülbaki Nasır Dede yaklaşımı olup günümüzde bu yaklaşımı ve benzerini devam ettiren Sühan İrden (2020), Murat Gürel, Emrah Hatipoğlu gibi bilim insanlarını da sayabiliriz. Nasır Dede'nin Yalçın Tura (2006) çevirisi olan *Tetkik u Tahkik* eserindeki makam açıklamaları yaklaşımı analizimizde zaman zaman kullanılmıştır. Türk müziğinde ahenk konusu Ozan Yarman'ın Youtube kanalında açıkladığı ve tarafımıza verdiği ahenk tablosu aracılığıyla referanslanmıştır.

Makamsallık içeren eser analizlerinde tercih edilen yaklaşımlardan biri de onları soyutlamalı (andırmalı / çağrışımlı / anımsatmalı) olarak sınıflamak olmuştur. Bu yaklaşım, makam olgusunun içerdiği perde, aralık, cins, seyir ve kalış gereçlerini “özgün makam müziği ses sistemi içinde kullananlar” ile “eşit düzenli (tampere) ses sisteminde soyutlamalı kullananlar” biçiminde sınıflandırmak şeklindedir (Berkman, 2014, s. 41-42). Erdem Çöloğlu'nun (2005) yüksek lisans çalışmasında belirttiği gibi, bir makamın, özgün haliyle ilişkisi (gelenekte kullanıldığı biçimiyle ilişkisi) seyrinden ya da ses içeriğinden (özgün perde ve aralık kullanımından) kaynaklanabilir. Eşit düzenli/tampere sistemdeki seslerle makamın doğal seyrine bağlı kalınabilir (Çöloğlu, 2005, s. 4; aktaran Berkman, 2014, s. 43). Bu çalışmada da, Berkman'ın bahsettiği “makamsallığın eşit düzenli ses sistemi içinde soyutlamalı kullanımı” ile Çöloğlu'nun bahsettiği eşit düzenli sistem içinde “makamın geleneksel seyir özelliklerine sadık kalınması” yaklaşımları Ara Dinkjian'ın analiz edilen 08 numaralı eserinde soyutlanmış Nikriz, 17 ve 20 numaralı eserlerinde soyutlanmış Uşşak makamlarında gözlenmiştir.

Ayrıca betimsel yöntem dahilinde derleme yapabilmek için literatür taranmış, ilgili kaynaklara çeşitli kütüphaneler ve kişisel arşivler ile çevrimiçi ve çevrimdışı kaynaklar üzerinden ulaşılmıştır. Besteci Ara Dinkjian ile “Görüşme” tekniği aracılığıyla e-posta yoluyla ve açık uçlu soru listesi ile görüşülmüş ve yanıtlar yazılı olarak alınmıştır. Açık uçlu soru tekniği, cevabı sınırlandırılmamış ve seçenek seçme zorunluluğu olmayan, kişiye cevaplarında özgür davranma imkanını sağlayan bir tekniktir (Karahasanoğlu ve Yavuz, 2015, s. 15). Aynı zamanda yarı yapılandırılmış/kurgulandırılmış görüşme tekniği gereğince sorular hazırlanmış ve yanıtlar alınmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniği yönlendirmeler barındıran görüşme tekniğidir. Bu yönlendirmeler veriyi direkt olarak toplamak üzerine yapılabilir. Görüşmenin denetimi üzerine karşılıklı konuşma tarzında yürütülen yarı yapılandırılmış görüşme tekniği, görüşülen kişinin bir soru kılavuzu üzerinden ilerlemesinin yanında sorulara yorum yapabileceği özgürlüğünü de verir (Özer, 2002, s. 50).

Ara Dinkjian'ın Müzikal Kimliği²

Ara Dinkjian, 1958 yılında Amerika'nın New Jersey eyaletinde doğmuştur. Müzisyen bir aileye doğan Ara Dinkjian, büyük babasının udî, babasının ünlü bir Ermeni Halk Müzik sanatçısı ve kilise mugannisi olması sayesinde müzikle iç içe bir çocukluk dönemi geçirmiştir. Kendi deyimiyle Ara Dinkjian, beş yaşındayken müzisyen olmuştur. 1980 yılında Hartt College of Music'e burslu olarak girmiş, orada Batı müziği ekseninde piyano ve teori eğitimi almıştır. Küçüklüğünden beri biriktirdiği kültürel müzik hafızası, aldığı bu eğitim aracılığıyla bestelerine yansıttığı eşsiz yapıtaşları olarak görülmelidir.

Müzik hayatı boyunca kurduğu ve birlikte çalıştığı gruplarla beraber, makamsal müzik öğeleri de içeren etnik caz ve dünya müziği türlerinde eserler vermiş ve seslendirmiştir. 1986 yılında, Arto Tunçboyacıyan, Armen Donelian ve Marc Johnson ile kurduğu “Night Ark” grubu, etnik caz türünde eserler vermiş ve grupta üretilen müzik janr olarak *new-age music* olarak tanımlanmıştır. Ardından, Makedonyalı İsmail Lumanovski (klarinet) ve Türk Tamer Pınarbaşı (kanun) ile kurduğu The Secret Trio grubunda, Anadolu ve Ortadoğu müzik geleneklerini caz müzik içinde harmanlayarak farklı bir duyum elde etmeye dönük çabaları netlikle görülmektedir. Ara Dinkjian'ın kurduğu her iki grupta da kullandığı bestecilik dili analiz edildiğinde, müzikal kimliğini oluşturan özellikleri netlikle sergilediği görülmektedir.

2 Bu kısım Ara Dinkjian ile yapılan iki e-posta görüşmesi (A. Dinkjian, kişisel görüşme, 2, 19 Şubat 2020) ve kendisinin “<https://www.aradinkjian.com/biography>” adlı web sitesinde yer alan biyografisinden derlenmiştir.

Genel olarak bahsedilen besteleme dilini, kurduğu bu gruplarla seslendirmenin yanı sıra Sezen Aksu ve Onno Tunç gibi isimlerle tanışması ve iş birliğine gitmesiyle Türk Pop Müziği alanına da yansıtılmıştır. Ayrıca ülkemizde en çok dinlenen eserlerinden bazıları -mesela 16 dilde kaydedilmiş olan *Sarışınım*- Atina Olimpiyatları kapanış töreni gibi birçok önemli tören ve festivallerde seslendirilmiş, ayrıca film ve televizyon dizilerinde kullanılmıştır.

Ara Dinkjian'ın bir de dini müzik ile ilgili bir yönü vardır. Amerika'nın New Jersey Eyaleti'nde Ermeni Apostolik Kilisesi'nde 40 yılı aşkın süredir organist olarak görev almaktadır. Babası Onnik Dinkjian'ın da kilise mugannisi olması sebebiyle kilise ilahilerinden hiç uzak değildir. Ara Dinkjian'ın Gomidas'ın ilahileriyle ilgili "Beş kuşaktır günlük hayatımızın bir parçası olduklarını söyleyebilirim. Onlarsız bir hayatı asla bilmiyorum. Bir insan olarak kim olduğumuzu tanımlamaya yardımcı olurlar. Tabii ki güzel ama Ermeniler için bundan çok daha fazlası. demesi müzikal kimliğine dini müziğin etkisini kanıtlar niteliktedir. Dini müzik dağarını derleyip geleceğe aktarımını sağlayan-buna ek olarak çokseslendirme aracılığıyla evrimini/gelişimini de sağlayan- Gomidas'ın katkısını da unutmamak gerekir. Küçüklüğünde ailesi ile beraber 10 yıl boyunca prova ve etkinliklerine katıldığı Armenian Polyphonic Secular Chorus adlı topluluğun etkisiyle, Ermeni kimliğini oluşturan dini/dindışı ve halk müziği repertuarı zihninde yer eder. Dini müziğin yanı sıra Gomidas'ın halk müziği derlemelerinin ve Sayat Nova gibi halk aşuglarının parçalarının icra edildiği, ailesinin korist olarak katıldığı Ara'nın da onların yanında duyarak özümlediği bu müzik, onun gelecekteki bestecilik kariyerinde beslediği en önemli repertuar kaynağı olduğu düşünülebilir. Ara Dinkjian, Gomidas'ın eserlerinin "Armenian sense of harmony"sini tanımak için, bir nevi Ermeni kimliğini inşa etmek için, gerekli birikimi verdiğini düşünmektedir.

Ara Dinkjian müzisyen kimliğini oluştururken atalarından miras olarak gelen modal/makamsal birikim ve eğitimi aracılığıyla edindiği Batı müziği bilgilerinin her ikisini de çok iyi belleyip öğrenmiş olduğunu ifade etmektedir.

Ara Dinkjian kendini 'gelenek taşıyıcı' olarak nitelendirmese de geleneğini sahiplenen ve onun evrimi/gelişimi için çaba sarfeden biri olduğunu belirtmektedir. Kendi müziğinde geleneği geliştirme yaklaşımının görülmesi doğal olmakla birlikte, belki de gelenek taşıyıcı rolünü üstlendiğini düşündüğü babası Onnik Dinkjian için yaptığı albümler, geleneğin gelişimi değil, devamı ve korunup kaybolmaması için attığı önemli adımlar ola-

arak görülebilir. Sırasıyla 2007'de *Voice of Armenians*, 2009'da *The Many Sides of Onnik* yine 2009'da *Havadamk* ve 2015 yılında *Diyarbakiri Hokin/Ermenice Diyarbakır Şarkıları* albümlerinden *Havadamk*³ albümü hariç tümü halk müziği eserlerinin geleneksel olarak ele alındığı albümlerdir. *Havadamk* albümü bir dini müzik albümü olup 13 adet ilahiden / şaragandan oluşmaktadır (Yıldız, Beşiroğlu ve Reigle, 2013, s. 58). Konu itibarıyla bu albümlerin içinde önem taşıyan albüm *Diyarbakiri Hokin*'dir. Diyarbakiri Hokin albümü içindeki halk müziği eserleri, kaybolmak üzere olan Diyarbakır Ermenicesi ile Onnik Dinkjian tarafından icra edilmiş ve böylelikle Anadolu coğrafyası kökenli Ermeni müziği literatürüne önemli bir işitsel yayım eklenmiştir. Tek önemi bu olmamakla beraber Ara Dinkjian ve Onnik Dinkjian'ın Anadolu topraklarına duyduğu özlem, derin sevgi ve bağlılığın bu albüm ile dışarı vurulduğu söylenebilir.

Ara Dinkjian'ın Anadolu Kökeninin Müzikal Kimliğine Etkisi

Meşhur Ermeni halk müziği ses icracısı Onnik Dinkjian Ara Dinkjian'ın babası olup Diyarbakır kökenlidir. Ara Dinkjian'ın Anadolu kökeni buradan gelir. Onnik Dinkjian, 1929'da Paris'te dünyaya gelmiştir. Ailesi, birçok Anadolu Ermenisi gibi önce Suriye ve Lübnan ardından Paris'e göç etmiştir. Diyarbakır Ermenisi olan Onnik Dinkjian, ilk kez 10 yaşında, St. Gregory Ermeni Kilisesine gittiğinde müzik ile tanıştı. Yedi yıl boyunca, ailesiyle Amerika'ya göç edene kadar Paris'teki bu kilisede, kilise ilahi formunda şaraganlar söyleyerek müziğe devam etmiştir. Onnik Dinkjian müziği bu kilisede baş muganni olan Nishan Serkoyan'dan meşk usulüyle öğrenmiştir. Nishan Serkoyan Paris'e göç etmeden önce bulunduğu İstanbul'da, Osmanlı/Türk makam müziğinde etkin bir müzisyen olan Krikor Mehteryan aracılığıyla müziği meşk usulüyle öğrenmiştir. Paris'teki adı geçen kilisede çocuk korosu idare eden Baş Muganni Nishan Serkoyan'ın en yetenekli öğrencilerinden birisi de Onnik Dinkjian'dır. Bu noktada Onnik Dinkjian'ın, kilisede Osmanlı/Türk makam müziğindeki meşk geleneğine bağlı bir şekilde eğitimini sürdürdüğünü ve bu geleneği taşıdığını vurgulamak gerekir. Bu eğitim aracılığıyla Onnik Bey'in ve onun aracılığıyla da Ara Dinkjian'a geçen geleneksel müzik kökeninin Osmanlı / Türk makam müziğine ve Anadolu'ya dayandığı hatırlanmalıdır. Artık ilahilere hakim olan bir korist olarak Onnik Dinkjian, 17 yaşında ailesiyle birlikte Amerika'ya göçmüştür (Yıldız, Beşiroğlu ve Reigle, 2013, s. 57-58).

3 *Havadamk*, Hristiyanlıkta bir duadır. Bir Hristiyan için iman ettiği her şeyi kapsar ve temel Hristiyan inancının bir bildirmesidir. Kilisede ilahi formunda söylenmektedir. Ayrıca Badarak Ayini'nin ikinci duasıdır. Açıklama için Hera Dolaz İskenderoğlu'na teşekkür ederiz.

Ara Dinkjian'ın besteci olarak müzikal kimliğini belirleyen üç faktörden biri olan Anadolu halk müziği geleneğinin, aynı coğrafyada yaşayan fakat etnik köken bakımından farklılık gösteren halklar arasında çok büyük benzerlikler taşıdığı bilinmektedir. Örnek olarak, *Sarı Gelin* türküsü, Erzurum, Ermenistan, Azerbaycan ve İran gibi farklı yörelerde icra edilmiştir. Melodik ve güfte bakımından her yörede anlamsal olarak aynı olarak seslendirilen bu türkü, Erzurum yöresinde 10/8'lik usulle icra edilirken Ermenistan'da 3/4'lük ve bazen de 6/8'lik tartımda icra edilmiştir.

Bu benzerliğin en başat örneği, Anadolu'daki "Aşık" geleneği ile Ermenilerdeki "Aşug" geleneğinin form ve ritmik yapıları itibariyle paralellik göstermesidir. Ermeni aşugların kullandığı edebi türler ile Türk edebiyatında kullanılan türlerin benzerliği de bu bağlamda ele alınmalıdır. Mehmet Bayrak'ın (2005) Prof. Hasan Reşit Tankut'un araştırmalarından aktardığına göre Aleviler ile Ermeniler arasında yakın dostluklar olduğu, hatta Aşık Nurliyan Sarkis Zeki gibi Ermeni Alevi aşıkların var olduğu görülmektedir. Anadolu'da yaşayan halkların birbirine olan yakınlığı, bunun gibi birçok kültürel etkileşime el vermiştir. Xaçatur Abovyan ve Gomidas gibi isimlerin Anadolu'da yaşayan halkları araştırma çabaları da tamamen bu kültürel etkileşimi anlamlandırmak adınadır (Bayrak, 2005, s. 101-103). Tüm bunlara ek olarak, Ermeni müzikal kimliğinin oluşumunda Ermeni kilisesinin baskınlığı etkili olmuştur. Ermenilerin yaşadıkları toplumsal ve siyasi sorunlar, etnik kimliklerini koruma güdülerini tetiklerken aynı zamanda müzikal kimliklerini oluşturan nüveleri temsil eder. Bu durumun Ermenilerin daha muhafazakâr bir müzik kültürü geliştirmelerine sebep olduğu düşünülmektedir (Şentürk, 2016, s. 47-49). Aşık ve Aşug gelenekleri ortak kültürel özelliklere sahip olsa da Ermeni Aşug geleneği özünü koruyarak bu kültürü devam ettirir. Daha eski tarihlere bakıldığında kökleri 5. yüzyıla kadar dayanan Gusan geleneği, Aşug geleneğinin öncülü olarak kabul edilebilir. Başlangıçta müziğin yanında dans, tiyatro gibi programlı ve profesyonel dallarda da etkinlik gösteren ve seviyesi yüksek bir sanat olarak düşünülen Gusan geleneği, 17. yüzyılda etkisi azalarak halk müziğine evrilmekle birlikte Aşug geleneğinin öncül unsuru olarak kalır (Pahlevanyan, 2002, s. 15; aktaran Berkman, 2012, s. 36).

Ermeni Apostolik Kilisesinin Ara Dinkjian'ın Müzikal Kimliğine Etkisi

Bu kısımda Ermeni Apostolik Kilise geleneğinin içerdiği ritüeller ve müzik geleneğinin -kendisi de bir kilise görevlisi olduğundan- Ara Dinkjian üzerindeki etkisi derlenmiştir. Ermenilik özelinde bakıldığında, kültürel kimlik oluşumunda ayin icrası ve kilise gele-

neklerinin, Ermeni Hristiyan kimliğinin müzikal karşılığını oluşturduğu ve aynı zamanda milli kimlik duygusunu da pekiştiren yapı taşlarından biri olduğu görülmektedir (McCollum, 2014, s. 108). Ara Dinkjian, kendisiyle yapılan görüşmeden elde edilen bilgiye göre, 42 yıldır kilise organisti olarak dini hizmet vermektedir. Buna istinaden, Ara Dinkjian çocukluk ve gençlik döneminde babasının yanında koro provalarına gittiği ve sonradan organisti olarak 42 yıldır devam ettirdiği dini görevi bulunan New Jersey'deki Ermeni Apostolik Kilisesi'ndeki ilişkisi nedeniyle, bu bölümde Ermeni Apostolik Kilisesinde müzik konusunun irdelenmesi gerekliliği doğmuştur.

Ermeni Apostolik Kilisesi tek, kutsal, apostolik ve katoliktir. Buradaki katolik kelimesi mezhep anlamında değil, Yunanca “her şeyi kapsayan” anlamında kullanılmıştır. Kilisenin katolik olması zamansız, mekansız ve evrensel olmasındandır. Kilise içindeki hiyerarşik yapılanmada en üst düzeydeki din adamı Katolikos'tur. Apostolik kelimesi ise köken olarak “Apostle”den gelir. Havarilerin kilisesi anlamındadır. Apostolik ismi, Ermeni kilisesinin Aziz Thaddeus (Taday) ve Aziz Bartholomaeus (Bartalmany) tarafından kurulduğunu belirtmek için konulmuş bir isimdir. Aynı zamanda havariliğin “gönderilmiş” olma misyonu da Apostolik kilisede bu sebeple sık sık vurgulanır (Tchilingirian, 2019, s. 35).

Ermeni Apostolik Kilisesi'nde hiyerarşik düzen diğer Doğu Ortodoks kiliselerine benzer. Piskoposlardan, patriklerden ve katolikostan oluşan bu hiyerarşik düzenin en tepesinde daha önce de bahsedildiği gibi “Katolikos” bulunmaktadır. Merkez kilise olan Eriwan Eçmiadzin'deki kilise dışında Kudüs ve İstanbul'daki kiliselerde de bir Katolikos ve iki Patrik bulunmaktadır (McCollum, 2014, s. 225).

Apostolik kilisede çoksesli müzik, kilisenin ruhuna aykırı olmayıp tamamen çoksesli ya da tamamen teksesli de değildir. Teksesli ayinlerin büyük bir özenle çoksesli hale getirilmesi, çoğu makamsallık ve modalite içeren dini müzik repertuarının kaybına neden olmamıştır (McCollum, 2014, s. 235-236). Ermeni halkının M.S. 451 yılından beri Anadolu coğrafyasında yaşaması, onları Doğu Hristiyanları arasında en köklü kültüre sahip unsur haline getirir. Böylece müzik kültürleri de o yıllardan beri gelişim gösterip birike-rek büyümeye devam etmiştir.

Ermenilerin eski kilise melodilerinin gelişimi alfabenin mucidi Aziz Sahak'a yani Ermeni alfabesinin olduğu MS 5. yüzyıla dayanır. Alfabeden önce kullanılan melodilerin ise pagan dönemdeki eski halk ezgilerine dayandığı Gomidas tarafından belirtilmektedir.

Ermeni kilisesindeki ayin düzeni ise halk müziği ile dini müziğin birleşiminden sonra son şeklini almıştır (Yarar, 2016, s. 91). Alfabenin oluşmasından sonra İncil'in Ermenice'ye çevrilmesiyle dini şarkı ve ilahilerin bu dilde yazılması, şaraganları ortaya çıkartmıştır (Yarar, 2016, s. 91; Dönmez ve Yarar, 2014, s. 172).

Ermeni kilisesi içinde ilahilerin yazıya aktarılmasından beri iki temel ilahi yapısı göze çarpar. Birincisi kendine özgü melodilere sahip olan “serbest melodi”li ilahiler, ikincisi ise “melodi kalıbı”na sahip ilahilerdir. Önceki ilahilerin varyasyonları şeklinde bestelenen bu ilahiler, yazı geleneğinin dine etkisi bağlamındaki en önemli örneklerden olmuştur. Şaraganlar ise “melodi kalıbı” kullanan ilahilerdendir. Ermeni kilise müziğinin eski tarihlerden beri en temel ilahi formları şaraganlardır. Ayrıca şaraganlar merkezi kilisenin yerel kiliselere tavsiye ettiği ilahilerden olsa da yerel kiliseler kendilerine has ilahileri de ayinlerinde icra etmişlerdir (Şentürk, 2016, s. 47). Bir gelenek olarak şaraganların kalıp melodilerle icra edildikleri ve öncelerde khaz notasyonu ile yazıldıkları bilinmektedir. Khaz notasyonunun karmaşık yapısı nedeniyle şaraganlar genellikle muganniler tarafından sözlü olarak öğrenilip aktarılmaktaydı. Kevopyan'ın (2014) aktardığına göre Rahip Minas Pjişkyan 1815 yılında “... eski şaragan kitaplarında ve el yazmalarında uzun işaretleme ve khazlar görüyoruz. Fakat her bir khaz hangi perdeyi gösteriyor ya da fonksiyonları nedir bilmiyoruz” bilgisini vermiştir. Ayrıca o dönemde khaz notasyonu okumak için özel bir eğitim gerektiğini düşünürsek, bu notasyonun gelenek sürdürülebilirliği için oldukça sorunlu olduğu söylenebilir. Bununla birlikte Ermeniler ilk şaragan kitabını 1664 yılında Edirneli Garabed ve Erivanlı Vosgan tarafından Amsterdam'da basmışlardır. 19. Yüzyıla kadar ezberlenmiş melodi kalıplarıyla çoğunluğu sözel olarak meşk sistemiyle aktarılan şaraganlar, 19. Yüzyılda Hampartzum Limonciyan'ın, Ermeni kilise müziğinin makamsallık içeren müzikal özgünlüğünü yansıtabilecek bir nota sistemine duyduğu ihtiyaç sonucunda, geliştirdiği ve ismine “Kilise Notasyonu”, daha bilinir adıyla “Hampartzum Notası” denilen bir nota sistemi icat etmesiyle, bir kez daha unutulmaktan kurtarılmıştır. Ayrıca 19. Yüzyıl ve sonrasında nota yazımının sorunlu olduğu Osmanlı/Türk Makam Müziği repertuarı da bu nota sistemiyle yazıya geçmiştir (Kevopyan, 2014, s. 24-25).

Ermeni Apostolik Kilisesi için çokseslilik kavramı 19. yüzyıldan önce hem cemaat için hem kilise için yabancı bir kavramdır. “Tanrı tektir” düşüncesinin kilise müziğine nüfuz etmesi hâlihazırda halk müziğinin de teksesli olmasından kaynaklanıyor olup çokseslilik ise, kiliseden oldukça uzak görülür. 19. yüzyılda Fransız devriminin yaygınlaştırdığı

milliyetçilik/ulusçuluk akımı etkisiyle, aslında pek çok millette olduğu gibi, Ermenilerde de bir ulus kimliği oluşturma düşüncesi doğmuştur (Dönmez ve Yazar, 2014, s. 173-174). Ancak kilisede çokselli dini müziğin teşekkül ettiği dönemde ulus kimliği oluşturma hassasiyeti devam etmiş ve müzik çokselleştirilse dahi, ulusal Ermeni kimliğinden kayıplara uğramaması için hassas bir denge gözetilmiştir. Önemle işaret etmek gerekir ki, Gomidas ve Yegmalyan'ın yanında Çulhayan, Barteveyan, Manasyan, Çilingiryan, Atmacıyan ve Horenyan gibi birçok ismin çokselli kilise ilahisi denemesi, ulusal kimlik inşası dışında görüldüğünden kilise tarafından kabul görmemiş ve repertuara girememiştir (Dönmez ve Yazar, 2014, s. 176). Bu noktada dini alanda Ermeni ulusal kimliğini yansıtmayan eser üretimleri, kilisenin repertuara giremeyen ilahilere karşı çıkma sebeplerinin en başında gelir. Başta ciddi tepkilere maruz kalsa da Gomidas ve Yegmalyan bu durumu daha iyi çözümlenmiş olacaklar ki onların eserleri repertuara girebilmiş ve bu sayede halihazırda zor olan kilise kabulünü elde edebilen besteciler olmuşlardır.

Apostolik Ermeni Kilisesi Müziği, köken olarak Hristiyanlık öncesi dönemlere de dayanmaktadır. Kilise ayin düzeni müzik yapısı, İbrani geleneğindeki Mezmur okuma tarzı ile kutsal kitaptan alınan şiirsel metinlerin bestelenmesi ile oluşmuştur. Yazar'ın Atiya'dan aktardığına göre, Ermeni kilisesinin liturjik açıdan Grek ritüel ailesine bağlı olduğu düşünülmektedir (Yazar, 2016, s. 90). Grekler ile Ermenilerin bağlantısı şöyle açıklanabilir: Yahudilerin, Tevrat'taki bölümleri farklı modlarla söylediği bilinmektedir. Bu modların çoğu Grek modlarından alınmıştır. Özellikle Frigyan ve Doryan modları ağırlıklı olarak kullanılmakla birlikte Tevrat'taki ilk beş bölüm Grek Doryan modunda, peygamberleri ve ağıtları içeren bölümler de Grek Frigyan modunda söylenmektedir. Ayrıca İyonyan ve Lidyan modları da görece sık kullanılmıştır. Ermenilerin ve Yahudilerin yakınlığı ve Gomidas'ın derlediği 253 eserin 135'i Frigyan modunda olması Ermeni müziğinin de Grek müzik teorisinden etkilendiğini göstermektedir. Bunun yanında sonraki yüzyıllarda etkili olan Arap ve Fars kültürleri etkisi de göz ardı edilemez (Polatyan, 1998, s. 9-23)⁴.

Bir çıkarım olmak üzere, Ara Dinkjian'ın Türk Popüler müziği içerisinde bestelediği 20 eserin beşinin Frigyan karşılığı olarak kabul gören Kürdi, Aolyan olarak düşünülebilecek sekiz adet Uşşak ve kendi halinde bir Aolyen eser bestelediği düşünülmürse kilise organizasyonundan ve Ermeni dini müzikle yakın ilişkisinden gelen bilginin eserlerine yansıdığı düşünülmektedir.

4 Onnik Dinkjian'ın Paris'te müzik öğrendiği Nishan Serkoyan'ın müziği meşk usulüyle İstanbul'daki meşhur makam müzikçi Kırkor Mehteryan'dan öğrendiği düşünüldüğünde, 600 yıl birlikte yaşadıkları Osmanlı coğrafyasında edindikleri makam müziği etkilenimini eklemek önem arzeder.

Aziz Sahak'ın da katkısıyla, kilise, sekiz modlu ayin okuma düzenini kabul etmiştir. Ermeni kilise ilahilerinin sekiz mod yapısına geçmesiyle birlikte gereksinimlere göre çeşitli şaraganlar türemiş ve 8. yüzyıldan 15. yüzyılın ilk yarısına kadar yazılmaya devam etmiştir (Dönmez ve Yarar, 2014, s. 172; Yarar, 2016, s. 91). Sekiz modlu sistemi irdeleyecek olursak; sekiz gün boyunca farklı modlarda okunan ayinlerin, sekizinci günden sonra tekrar birinci moda dönülerek aynı sıralama ile devam ettiği bir sistematiği ifade eder. Kutsal Kitap İncil'in bölümlerini sekiz mod ile ilişkilendirip, her güne farklı bir mod gelecek şekilde Kutsal Kitaptan alınan bölümler ve dualar okunmaktadır. Ayrıca bu sekiz modlu sistemin “okto ihos” ismiyle Rum kilise müziğinde de kullanıldığı görülmektedir (Dönmez ve Yarar, 2014, s. 172; Kevopyan, 2014, s. 23; Yarar, 2016, s. 93). Bununla beraber Nişan Çalgıcıyan, Ermeni Apostolik Kilise müziğini modal müzik sisteminde olduğunu, bu sistemde sekiz modun bulunduğunu ve bu sekiz modun ses dizilerini temsil ettiğini belirtmiştir (Yarar, 2016, s. 123). Bahsedilen bu sekiz mod Ermenice isimleriyle sırasıyla Ayp dsa, Ayp gen, Pen dsa, Pen gen, Kim dsa, Kim gen, Ta dsa, Ta gen'dir. Ayrıca Gomidas, bu modlar için kitabında modların Türkçe'de karşılık gelen terimleri yazmıştır; Ayp dsa (Heftgah), Ayp gen (Şed Acem), Pen dsa (Hüseyni), Pen gen (Ferahfeza), Kim dsa (Hicaz), Kim gen (Saba), Ta dsa (Neva), Ta gen (Uşşak) olarak belirtilmiştir (Yarar, 2016, s. 124-126)⁵.

Ermeni Apostolik Kilise ayin düzeninde kullanılan tek sesli eserlerin hangi makamlarda olduğu görülüyor. Ara Dinkjian'ın da Hüseyni, Uşşak, Hicaz, Nikriz (Hicaz cinsine pest tarafta bir tam ses eklenmiş hali) cins ve makamlarını kullanması bu ayin düzeninden gelen makamlar olarak kulağında yer etmiş olduğu savını desteklemektedir. Bu nedenle Dinkjian'ın bestecilik dilinin büyük bir yüzdesini oluşturmuş gözüküyor.

Gomidas ve Yegmalyan

Gomidas (Komitas) Vartabed gerçek adı Soğomon Kevork Soğomonyan, 1869'da Kütahya'da dünyaya gelmiştir. Küçük yaşta ailesini kaybeden Gomidas, Eçmiadzin'de Ermeni Kilisesi Ruhban Okulu'na gidip orada rahip olarak “Vartabed” unvanını alır. 1895'te Tiflis'te Magar Yagmalyan'ın yanına giderek çoksesli çalışmalar için ondan teori dersi alır. Bu derslerin ona yeterli gelmeyeceğini düşünüp Almanya'ya, Berlin Konservatuvarına gider. 1896-1899 yılları arasında Berlin Kraliyet Konservatuvarında Prof. Richard Schindt'den özel ders alır ve o sırada yeni kurulan Uluslararası Müzik Cemi-

5 Gomidas'ın da aktardığı isimlerden anlaşılacağı üzere bu şaraganlar modal sistem altında irdelenen makamsallık olgusu içinde ele alınmalıdır.

yetinde kurucu üye olarak görev alıp müzikoloji çalışmalarına bu vesileyle başlamıştır. Gomidas, yakın doğudaki tek tanınmış müzikolog olarak Uluslararası Müzik Cemiyetini uzun süre temsil etmeye devam etmiştir (Lokmagözyan, 2020, s. 15-17).

Kilise içinde yaygın olan “Tanrı tektir, müziği de tek sesli olmalıdır” fikrini yıkan Gomidas, günlüklerinde asıl amacının, Ermenilerin buldukları coğrafyada en erken pagan dönemden kendi bulunduğu çağa değgin müzikte nelerin değiştiğini nelerin aynı kaldığını araştırmak ve kilise müziğini en saf/otantik haline getirmek olduğunu vurgulamıştır. Anadolu'nun her yanından derlediği ve derlettirdiği halk müzikleri (238 nota) ile kilise müziğini karşılaştırıyor, farklılıkları ve benzerliklerini bilimsel olarak araştırıyordu. Ermeni kilisesinde daha önce de denenilen çoksesli ilahiler artık Gomidas'ın devrimci yapısıyla kilisede tekrar gündeme gelmiş ve kendisi bir önceki yaklaşımları yıkmaya çok yakınlaşmıştı.

Gomidas, ilk çoksesli kilise müziği çalışmalarına Almanya'da başlamıştır. Dört sesli ilahilerden oluşan bir plak kaydetse de maddi imkansızlıklar sebebiyle 1899'da Etchmiadzin'e geri dönmek zorunda kalmıştır. Etchmiadzin'de çoksesli bir koro kurup şefliğini yürüttükten sonra 1892 yılında ilk Badarak Ayini'ni tamamlamıştır. Tarihte çoksesli olarak kabul edilen 10 Badarak ayininden biridir. Badarak ayini İsa Mesihin son akşam yemeğinde geçen ekmek ve şarap konulu ayinidir. Aşai Rabbani ayini (The Mass) olarak da geçmektedir (Lokmagözyan, 2020, s. 18-19).

Magar Yegmalyan (Makar Yekmalyan) 1856'da Vagharshapat'da doğmuş, 1905'te Tiflis'te hayatını kaybetmiş bestecidir. Yeteneği genç yaşta Katolikos Kevork IV tarafından keşfedilen Yegmalyan, Kevorian Jemaron'un yanına eğitim için gönderildi. Bu eğitim yeterli olmayacak ki Yegmalyan St. Petersburg Konservatuvarına gönderildi. St. Petersburg'da Çaykovski ile de çalışmalar yaptıktan sonra onur derecesiyle mezun oldu. Ardından Tiflis'e gelen Yegmalyan, burada İmparatorluk Müzik Konservatuvarı'nda müdür olarak çalıştı. Magar Yegmalyan, Badarak ayinini armonize ettikten sonra bu Badarak ayini Tiflis Katedrali'nde iki yıl boyunca kullanıldı ardından I. Katolikos Mgurdich'in kutsal rızası, tarafından bir onay mektubuyla kabul edildi ve ilahi repertuarına eklendi (McCollum, 2014, s. 231).

Ara Dinkjian'ın Diaspora Yaşamının Müzikal Kimliğine Etkisi

Kilise odağını işledikten sonra, Ara Dinkjian'ın Amerika diaspora Ermenisi olması nedeniyle, diaspora ve müzik ilişkisinin anlamlandırılması gerekliliği ortaya çıkıyor. Di-

aspıra, öncelikle etimolojik olarak Eski Helence’de yayılmak anlamına gelir. Bir toplumun yaşadığı coğrafyadan farklı yerlere dağılması durumunu karşılayan bir kavramdır (Çakıllıkoyak, 2005, s. 110). Kimliğin oluşumundaki karmaşık yapının önünde ve onu anlamayı daha da güçleştiren bir olgudur. Kimlik üzerine yapılan çalışmalarda, eğer bir halkın diasporada yaşamı söz konusu ise, o halkın ürettiği müziğin irdelenmesi, kimliğin anlamlandırılmasında karşılaşılan karmaşıklığı bir ölçüde ortadan kaldırmaktadır. Diaspora toplumları için müzik hem bir ifade biçimi hem aidiyet kavramını öne çıkarıp onu güçlendirme görevini üstlenir. Sylvia A. Alajaji (2018), “Diaspora toplumlarının müzikleri, mülksüzleştirilenleri temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda onları çevrelerinden ayırır.” Alajaji, “onları çevrelerinden ayırır” derken aslında “ben ve öteki” kavramlarını vurguluyor (2018, s. 31). Bir şekilde diasporada yaşayan halklar kendilerini ötekileştirilmiş hissetmekle birlikte, aslında bir savunma biçimi olarak kendi kendilerini ötekileştirmişlerdir. Özellikle ABD ve Fransa’da etkin olan ‘lobicilik’ (Çakıllıkoyak, 2005, s. 103), mezhepler ve buna benzeyen birçok örgütlenme biçimi, başka bir toplum tarafından ötekileştirme gibi tek taraflı olamayacak kadar karmaşık yapılar sunmuştur ve müzik aracılığıyla da aslında kendilerine ait olan ve olmayan kültürleri bir elekten geçirir gibi seçerler. Burada müzik, diasporadaki ya da sürgündeki halkları bir arada tutmaya yarayan, ortak kimliği oluşturan, bir zaman sonra da o halkın tarihini, hikayesini anlatan bir olguya dönüşür (Alajaji, 2018, s. 30-33; Şentürk, 2016, s. 34). Bu noktada, Gomidas’ın milli kültür ve milli ulus yaratma fikriyatıyla müzikal kimliği oluşturma çabaları unutulmamalıdır. Ermeni araştırmalarında diaspora konusu sıkça tartışılmış ve irdelenmiştir. Diaspora konusu, diasporada yaşayan toplumlar için kavramsal ve öznel olarak değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmenin asıl sorunsalı “nereli?” sorusudur. Diasporada yaşamayan toplumlar için kolay cevaplanabilecek bir soru olmuşsa da diasporada yaşayan toplumlarda oldukça zor cevaplanan bir sorudur. “Memleket” ya da “ev”in evrensel anlamlardan uzak olması, bu sorunsalı anlamayı güçleştiren bir hale sokmuştur (Yıldız, Beşiroğlu ve Reigle, 2013, s. 60). Nitekim diasporanın en büyük özelliğinin anavatana geri dönüş olduğunu belirten Çakıllıkoyak, (2005) ‘memleket’ kavramını irdelerken diasporayı oluşturan Ermeni halkının, Türkiye kökenli olmalarına rağmen anavatan olarak Türkiye’yi değil, Ermenistan topraklarını görmeleri, ‘memleket’ ve ‘ev’ kavramlarının anlamsal farklılıklara uğradığını ve öznelleştirdiğini kanıtlar niteliktedir. Ayrıca Ermeni diasporası iki örnekleme ayrılabilir. Birincisi; Anadolu’dan göç ettirilen ve bir daha Anadolu’ya geri dönmeleri istenmeyen Ermeni halkı, ikincisi; Ermenistan dışında yaşayan bütün Ermeni halkı (Çakıllıkoyak, 2005, s. 112).

Dünyada dört büyük Ermeni diasporası bulunmaktadır. İlki, işlediğimiz bestecinin de dahil olduğu Amerika, ikincisi babasının da doğduğu yer olan Fransa, üçüncüsü günümüzdeki Ermenistan Cumhuriyeti'nin Sovyet döneminde bünyesinde yaşadığı 1991'de ayrıldığı Rusya ve dördüncüsü ise Arap coğrafyasında yer alan Suriye-Lübnan diasporasıdır (Çakıllıkoyak, 2005, s. 115). Bu dört büyük diasporadan bahsetmeden önce Ermenilerin diasporaya yabancı bir topluluk olmadığı belirtilmelidir. 5. yüzyıldan beri ele alınan Ermeni tarihi kaynakları, Ermenistan topraklarının çok değerli ticaret yollarının bir birleşim noktası olduğunu vurgular. Yaşadıkları coğrafyada hangi hanedanlık hakimse Ermeniler de daima onların vassalı konumunda olmuşlardır. Bu sebeple Ermeniler eski zamanlardan beri Balkanlara doğru göç etme eğilimi göstermişlerdir (Sarı ve Avcıoğlu, 2012, s. 212). Özellikle Osmanlılar döneminde Amerika ve Fransa gibi dış ülkelerle yapılan ticari anlaşmalarla İstanbul'da bulunan Ermeni tüccarların diğer ülkelere göçleri de başlamıştır.

Bilinen dört büyük Ermeni diasporasından biri olan Amerika Ermeni Diasporası, Amerikalıların Anadolu coğrafyasında Osmanlılarla yaptığı ticari anlaşmalar aracılığıyla Ermeniler ile tanışması ile başlayan, buna ek olarak 1840'lardan sonra da artan göçlerle birlikte devam eden bir oluşumdur. Bunu irdeleyecek olursak, Amerikalılar ticaret yapmak için Osmanlı'ya geldiğinde kıyı şeridindeki Rumlar'ın yanı sıra iç bölgelerde Ermeni tüccarlarla ilişki kuruyorlar. Bir kısım zengin Ermeni'nin daha da büyük olanaklar için Amerika'yı tercih edip gitmesi ile ilk Amerika Ermeni diasporası oluşmaya başlar (Çakıllıkoyak, 2005, s. 115). Ermenilerin o dönemlerde misyonerlerden duydukları yeni bir dünya olan Amerika'ya başlattıkları göçler, ileride Amerika Ermeni diasporasını oluşturmak için zemin hazırlamıştır. 1890-1900 yılları arasında 12.000 Ermeni'nin Amerika'ya göç ettiği belirtilmiştir. Yine aynı yıllara tekabül eden salgın hastalıklar ve uzun süren savaşlar neticesinde Anadolu coğrafyasının iç kısımlarının hızla fakirleşmiş olmasının yanında, Güney Amerika'nın ziraat yönünden zenginleşmesi ve Kuzey Amerika'nın sanayi yönünden zenginleşmesi ile Amerika hakkında halihazırda bilgisi olan Ermenilerin göç etmeleri hızlanmıştır. Çeşitli yasaklarla bu göçü engellemeye çalışan Osmanlı Devleti, bu durumu çeşitli sebeplerden dolayı engelleyememiş, göç yasağını kaldırmıştır. Bu yasağın kalkmasıyla beraber kitlesel göç hızla devam etmiştir (Çakıllıkoyak, 2005, s. 119).

Osmanlı Ermenilerinin ticaret ve el sanatlarında mahir oluşları Basmacıyan (2005, s. 49) tarafından 1890 yılında yazdığı kitabında konu edilmiş ve kendisi bir Amerikalı misyonerin Ermenilerle ilgili şu görüşlerini alıntılanmıştır. “Doğu'daki ilk ve tanınmış Ameri-

kalı misyonerlerden biri olan merhum Papaz Dr. Dwight şöyle der: ‘Türkiye’de (Ermeniler), ticari incelik ve el maharetleri itibarıyla civardaki diğer ırklardan üstün olduklarını ispatlamışlardır’. Bu alıntıdan Amerikalıların neden Ermenilerle ticari anlaşmaları tercih ettikleri de anlaşılmaktadır.

İkinci Ermeni göç dalgasının birinci ayağını genellikle diğer diaspora coğrafyaları oluştururken, ikinci ayağı oluşturup nihai olarak Amerika’yı tercih edenlerse yüklü bir Ermeni nüfus olmuştur. Bu dönemki göç sebebini ise, yıkılma arifesinde olan ve pek çok cephede savaşan Osmanlı İmparatorluğu’nun 1915 yılında çıkardığı “Tehcir Kanunu” ile gerçekleştirilen bir uygulamadır. 1915 tehciriyle beraber diasporayı oluşturan kitle genişlemiş, bugünkü Ermenistan’a yön verecek kadar büyümüştür (Çakıllıkoyak, 2005, s. 103-105).

1970’lere gelindiğinde Amerika’daki Ermeni Diasporası, 350 ile 400 bin arası bir rakama ulaşmıştır. 1985 yılında Amerika’daki Ermenilerin 25 okulu, 135 kilisesi bulunmakta ve kültürel ve milli kimliklerini bu kurumlar aracılığıyla korumaktadırlar (Çakıllıkoyak, 2005, s. 119).

Ara Dinkjian’ın babası Onnik Dinkjian’ın ailesinin Fransız diasporası üyesi olması nedeniyle bahsedilmesi gereken bir diğer diaspora ise Fransa Ermeni Diasporası’dır. 19. yüzyılın başlarında Anadolu’dan Paris’e gönderilmiş olan birkaç öğrenci ve iş insanı ile birlikte tohumları atılan Fransa Ermeni Diasporası, Fransa’ya göçün 1914 öncesinde 4000 kişi olduğu tahmin edilmesiyle birlikte 1915 yılında tam anlamıyla hızlanmıştır (Çakıllıkoyak, 2005, s. 120). Harry A. Kezelian’ın, Ara Dinkjian tarafından hazırlanan ve Kalan Müzik tarafından basılan *Armanians in America ON 78RPM* (2021) adlı işitsel yayının albüm kitapçığında bahsettiği gibi diasporalar arasında en önemlileri Paris ve Amerika diasporalarıdır. Bu iki diasporanın en önemli farkı ise Paris’e göç eden Ermenilerin ciddi bir asimilasyona uğrarken, Amerika’ya göç eden Ermenilerin ise daha özgür ve kültürlerine bağlı kalabilmeleridir. Bu ciddi fark, Amerika’daki Ermenilerin kültür yönünden Anadolu’yu Amerika’ya bağlayabilmelerini sağlamıştır. Amerika’daki Ermeniler’in Gomidas’ın kurduğu “Klasik Ermeni ekolü”nün⁶ takipçileri olduğu ve Ermeni halk ezgilerini piyano ve keman gibi batı çalgılarıyla icra ettiği böylelikle bu kültürün Anadolu’dan Amerika’ya taşındığını bize göstermektedir (Kezelian, 2021, s. 113). Amerika’ya göç etmiş Ermenilerin ileriki kuşaklarında da bu gelenekler devam etmiş ve “kef

6 “Klasik Ermeni ekolü” ile kastedilen, Gomidas’ın kurduğunun genel kabul gördüğü Ermeni milli kimliğidir.

time” adı verilen (keyif zamanı) dans geceleri düzenlenmeye devam edilmiştir. Bu dans gecelerinin önemli bir farklılığı vardır; göç eden ilk kuşaktan farklı olarak bu dans gecelerinde ud, klarnet, darbuka, kanun, keman ve tef çalgılarının da eklenmesidi (Kezelian, 2021, s. 113). Diasporada yaşayan Ermenilerin, ileride dünya müziği olarak adlandırılacak bir müzik türüne içtenlikle bağlılığının sebebi aslında o müziğin hem kültürlerinin bir devamı olmasından hem de onlara memleketlerinden kalan hatıralar olarak bakmasından kaynaklandığı düşünülebilir.

Yıldız ve diğerlerinin (2013) çalışmasından derlendiği üzere 1929 doğumlu olan Onnik Dinkjian'ın ailesi Diyarbakır'dan tehcir uygulaması nedeniyle önce Suriye-Lübnan hattını kullanıp ardından Paris'e intikal etmişlerdir. Onnik Dinkjian bu nedenle Paris doğumludur ve kendisi 17 yaşındayken (1946) ise Amerika'ya göç etmiştir. Ara Dinkjian Amerika New Jersey Eyaleti'nde 1958'de dünyaya gelmiştir.

Ara Dinkjian'ın 1988-2019 yılları arasında Türkiye'de yayımlanan 20 adet eserinin analizinin anlamlandırılabilmesi için bu dönemi içerecek biçimde Türkiye'de “popüler müzik” olgusu kimi alt türleriyle birlikte incelenmiştir.

Türkiye'de Popüler Müziğe Dair

Popüler müziği öncelikle etimolojik olarak açacak olursak, “popüler” kelimesi: Latince *popularisten* gelmiş olup “halka ait, halka dair” anlamındadır. Bu alanda popüler müziği tanımlama üzerine birçok sosyolog ve müzikoloğun farklı fikirleri ve açıklamaları vardır. Erol'a göre, popüler müzik alanında ürün veren müzisyenin ve ürettiği müziğin ‘toplum içinde yaygın kabulünü sağlamak’ yani ‘bir nevi kitle erişimini gerçekleştirmek’ bu türün gerektirdiği başat unsurlardan biridir (Erol, 2005, s. 74-75). Popüler müziği sadece “ticari” bir tür olarak görmek, anlamının boşalması riskini beraberinde getirebilir (Erol, 2005, s. 78). Aslında, ciddi otoritelerce ele alınıp üretim sürecinde arkasında mühendislerin çalıştığı karmaşık bir alan olarak görülmelidir. Buna ek olarak, dışarıdan kolaymış gibi görülmekle birlikte işin gerçeği, bu kadar basit, anlaşılır, sevilen ve yaygın bir konuma gelmesinin zor olduğu anlaşılmalıdır. Buradaki “basitlik” kavramını şu şekilde ele alabiliriz: “Sanat müziği” karmaşık, zor ve talepkar olarak değerlendirilirken, “popüler müzik” yalın, kolay, ulaşılabilir ve anlaşılabilir olarak tanımlanabilir. Doğaldır ki “sanat müziği” içinde basit ve yalın parçalar olabilirken, “popüler müzik” içinde de anlaşılması zor ve karmaşık örnekler bulunur. Bu noktada Ara Dinkjian'ın aldığı eğitimin de etkisiyle hayli zor, karmaşık ve yüksek tabakaya hitap eden girift parçaları olduğu düşünülmekte ancak Popüler Müzik

icracılarınca icra edilip geniş kitlelere ulaşabildiğini hatırlatmak gerekir. Örnek olarak, *Sarışın, Vazgeçtim, Yine mi Çiçek* gibi eserleri verilebilir. Popüler müziğin bir başka tanımı ise; sanatın ya da kültürün “alçak”, “yüksek” biçiminde ifade edilmesidir (Erol, 2005, s. 81). Çoğu zaman popüler müzik için “alçak, avam, düşük” kültürün bir ürünü gibi tanımlamalar yapılmıştır. Bu tanımlama yaklaşımı aynı zamanda “geleneksel sanat müziği” ve “halk müziği” için de tartışılmıştır. Erol, kültürel anlamda bu tartışmaları tamamen kurgusal olarak görmekte, benzerlik ve farklılığı tanımlayan genellemeden ibaret olduğunu vurgulamaktadır. Bu cinsten tanımlama tartışmalarının yaygınlaşmasını Erol, “Batılı müzik ülküsü” içinde temellenen tanımlamalara dayandırıldığını belirtmiştir (Erol, 2005, s. 82). Ayrıca popüler müziğin “aşağı” ve “değersiz” olduğunun düşünülmesi, Adorno’nun Tin Pan Alley şarkılarının yıllarca kalıpsal olarak değişmemesinden kaynaklı olduğu fikrinden ileri gelmektedir (Erol, 2005, s. 121). Adorno’nun popüler müzik yaklaşımı tarafımızdan ve kimi yayımlarca yersiz görülmektedir. Çünkü sırf alınıp satıldığı, ticari bir meta olduğu ve alt kültür ürünü sayıldığı için aşağı görülmesi yaklaşımı eleştirilmektedir (Paddison, 1982). Halbuki, özellikle 90’lı yıllarda pop divası olarak anılan Sezen Aksu’nun müziklerinde besteleri ve düzenlemeleri bulunan, işin ilginç Ermeni kökenli kardeşler olan, Onno Tunç ve Arto Tunçboyacıyan gibi bestecilerin, bu yüksek düzey Pop müziğin temsilcileri olarak görüldüğü de unutulmamalıdır.

Ara Dinkjian’ın incelenen 20 eserinin üçünün arabesk, dördünün hem dünya hem arabesk, birinin de hem arabesk hem fantezi alt türlerinde olduğu görülmüştür. Dolayısıyla ‘arabesk’ olgusunun açıklanması bu noktada önem arz ediyor. Erol’un Meral Özbek’ten aktardığına göre arabesk müzik, Türkiye’deki modernleşme adımları içinde, belki bir tepki olarak, kültürel ve sınıfsal bir mücadele alanı olarak görülmüştür. Ayrıca Özbek, arabesk müziğin muhalif tarafını da vurgulamıştır (Erol, 2005, s. 111). Arabesk kavramı aynı zamanda bir kültür olarak varlığını sürdürmektedir. Türkiye’nin Güneydoğusundan ya da kırsal kesimden göç eden halk ile kentli kesimin çatışmasının bir ürünüdür. Arabesk müziğin ve kültürün filizlendiği yerler ise İstanbul’un kenar mahalleleridir. Bu mahallelerde gecekondularda yaşayan halk, yaşadığı sorunları anlatma biçimi olarak arabeski görmüştür. Fakirlik, dışlanmışlık gibi durumlar bu kültürü beslemiştir (Akbar, Donnan ve Donnan, 1994, s. 22). Göç ve göçmenlik ile sıkça bağdaştırılan arabesk müziğin içindeki “öteki” kavramı, köyden kente göç ile anlam kazanmıştır. Bunun sonucunda eğitim seviyesi düşük ve köyden kente göçmüş olan halkın kentte var olması, üretilen arabesk müzik için de “düşük” kültür söylemlerini beraberinde getirmiştir. Erol bu söylemleri bir moda olarak

görür. Kente ait bir tür olarak arabesk müzik, kentte yaşayan halktan etkilenmiş ve o halkı etkilemiştir (Erol, 2005, s. 260). Arabesk müzik köken olarak Mısır ve Hindistan müziğine dayanır. 1969'da Orhan Gencebay, *Bir Teselli Ver* tekli albümünde Mısır ve Hindistan müziğinin bir taklidini yaparak kendi tarzını yaratmıştır. 70'li yıllarda şarkılarında Hindistan'ın yerel çalgısı olan "sitar"ı kullanması Hindistan etkisini tam olarak göz önüne getirmiştir. Ayrıca bu sentez 40'lı ve 50'li yıllarda gazino kültüründe denenmiş fakat başarılı olamamıştır (Akbar, Donnan ve Donnan, 1994, s. 23). Nazife Güngör (1993, s. 174) kitabında aynı eserde "Bir teselli ver" kullanılan çalgıları saymakta bunlardan halk müziği çalgısı bağlama ona ek olarak elektro gitarın eklendiğini belirtip Batı üslubunda çalınan keman çalgısından söz etmektedir. Kaval ve akordiyon gibi hem halk hem Batı çalgılarının birlikte kullanımına vurgu yaparken ayrıca davul, darbuka gibi vurmahlara ek olarak Türk usul yapısından sayılamayacak bir üslupla ancak yine vurmahlılar arasında yer alan zilli çalgılar ile def'in de çalındığının belirtir. Güngör böylelikle karma bir çalgı düzeninin arabesk müzik içindeki egemenliğine vurgu yapar (Güngör, 1993, s. 174). Pop müzik ile arabesk müzik arasındaki keskin farkı "elektro bağlama" ile belirten Erol, "elektro bağlama"nın arabesk müzik için açık bir belirteç olduğunu vurgular. Pop müziğin arabesk müzikten ayrılması, onun Batı popüler müziklerine daha yakın olmasındandır. Ayrıca 1980'lerde ortaya çıkan *world music*⁷ türü– Batı için "doğulu" modaliteyi ve "doğulu" çalgıları içinde barındıran bir tür olarak doğmuştur (Erol, 2005, s. 258). Dünya müziği, Bohlman'a göre (2015, s. 25) ilk karşılaşmalarda akılda kalan deneyimin üzerine yeni deneyimler eklendikçe gelişen ancak her seferinde dinleyicinin o ilk karşılaşmayı anımsaması yoluyla geçmişinden bir şeyler hatırladığı bir süreçtir. Dünya Müziğinin oluşması ya da yapılması için bir araya gelmesi gereken disiplinlerin -örneğin halk müziği, makam müziği, popüler müzik gibi- birleşimi aynı zamanda 'muzikal etnografyi' de oluşturur. Müzikal Etnografi ile kastedilen dinleyicinin etnik kökeninden ya da kültürel belleğinden tanıdık bir şeyleri dinlediği müzikte bulabilmesidir. Kendisi de ud icracısı olan ve makamsallığı sıklıkla eserlerinde kullanan bir besteci olarak Ara Dinkjian'ın müziğinin, kurduğu Night Ark ve The Secret Trio adlı gruplarında yaptığı müzikleri göz önünde bulundurulduğunda, "dünya müziği" kategorisine girdiği netlikle gözlemlenmektedir. Türk Popüler Müziği bağlamında ele alındığında Ara Dinkjian'ın müziğinin, sadece arabesk olarak ya da dönemin pop müziği içinde değerlendirilemeyeceği düşünülmektedir. Bunun en önemli sebebi, arabesk müziğin içeriğindeki "ötekilik" kavramını belirginleştiren acıklı/acılı/itilmiş/ötekileştirilmiş/ezik

7 Bu çalışmada world müzik için "dünya müziği" kullanımı tercih edilmiştir.

gibi ifadelerle belirtilebilecek olan söz/güfte yazımları varsa bile bundan Ara Dinkjian'ı mesul tutamayacak olmamızdır. Çünkü bilinmektedir ki, kendisi sadece müziği icracılara vermekte fakat sözleri Türk söz yazarları belirlemektedir. Ancak seçilen güftelerin arabesk türe özgü olup icracının üslubunun da arabeskvari unsurlar içermesi Ara Dinkjian'ın Türk Pop müziğindeki eserlerini irdelerken önem de kazanmaktadır. Çünkü aslında bu üslup tercihinin sorumlusunun Ara Dinkjian olamayacağı göz önünde bulundurulmalıdır.

1980'li yıllarda Türkiye'de ise müzik ile siyaset oldukça harmanlanmıştır. 12 Eylül Darbesi ile ortaya çıkan bir çeşit baskı rejimi eliyle o dönemde yapılan müzik, doğrudan değişime uğramıştır. O dönemde Başbakan Turgut Özal'ın modernlik uğraşı görülürken, diğer yandan kimliğinden uzaklaşan bir Rock müzik türü vardır: En basit tabirle sosyal hakları vurgulamak isteyen, kendini muhalif olarak tanımlayan bir Rock müzik (Ela ve Güler, 2018, s. 2). 1980 öncesinde Rock müziğin içinde alternatif bir tür olarak doğan Anadolu Pop/Rock, Türkiye'nin 1960'tan sonraki ekonomik, sosyal ve siyasi tavırlarından beslenmiştir. Politik yönü güçlü olan yani muhalif karakterli denilebilecek bu tür, müzikal olarak Anadolu'nun halka dair özelliklerini taşır ve bunu Batı çalgılarıyla gerçekleştirir. Türün ilk örnek eserlerinden olan Alpay'ın *Fabrika Kızı* eseri, bir emekçinin çalışma şartlarına ve haklarına odaklanan bir eser olarak Türk Popüler Müziği dağarına girmiştir. Yine bu dönemde Cem Karaca, Selda Bağcan gibi isimler politize olmuş şarkı sözleri ile toplumsal sorunlara ve işçi sınıfının sosyal haklarına değinmiştir (Ela ve Güler, 2018, s. 4). Ardından 12 Eylül 1980 darbesi ile birlikte Cem Karaca gibi isimlerin sürgün edilmesi, Türk Rock Müziği için duraklama dönemi olarak değerlendirilebilir. Çeşitli albümlerin ve şarkıların yasaklanması, beraberinde yeni bir politik duruş doğurmuştur. Anadolu Pop/Rock türüne Ahmet Kaya, "Grup Yorum", "Kızılırmak" gibi isimler ve gruplar katılmış ve bu politik serüveni desteklemişlerdir (Ela ve Güler, 2018, s. 5).

1990'lı yıllarda ise "Mozaik" gibi gruplar halen sözü edilen darbe karşıtı tavırlarını sürdürmüşler ve müzik üzerine derin bir etkisi olan 12 Eylül 1980 Darbesi'ni eleştiren eserler vermişlerdir. 2000'li yıllarda da yansıması süren Rock müzikteki bu tavır, "Duman", "Mor ve Ötesi" gibi gruplar aracılığıyla 1980'den bu yana aynı karşıt görüşü "gelenekleştirerek" sürdürmüştür (Ela ve Güler, 2018, s. 6). 2000'li yıllardan önce Türkiye'de sosyal hayatın karmaşıklığı popüler müzikte de kendini göstermiştir. 1990'lı yıllarda pop ve arabesk türleri hem birbiriyle iç içe geçmiş hem başka türlerle birleşip yeni alt türler yaratmıştır. "Sentez" olarak adlandırılmış bu yeni türler, Ara Dinkjian'ın müziğinde sıkça görülen ve kendisinin de belirttiği birkaç türün "harmanlanması" durumunu gözler önüne getirmiştir

(Dürük, 2011, s. 35). Bu “sentezin” ilk örneği 1991 yılında Kayahan’ın piyasaya sürdüğü *Yemin Ettim* parçası olmuştur. Arabesk ve pop müziğin net bir birleşimi olan bu parça ile Türk Popüler Müziği yeni bir solukla karşı karşıya kalmıştır. Bu döneme kadar “düşük/yoç kültür” olarak görülmüş olan arabesk müzik, Kayahan’ın bu parçasından sonra kentli kesim tarafından da sahiplenilir (Dürük, 2011, s. 38-39). Yine 1990’lı ve 2000’li yıllarda muhalif duruşun yanında darbelerin travmatik etkilerinden sıyrılmak isteyen ve eğlence odaklı görülen yeni neslin talebi ile pop müzikte yeni bir akım doğdu. Bu pop müzik akımı, Kozanoğlu’na (1995) göre daha az kaliteli içeriği olan bir akım olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine 90’lı yıllarda daha önce bahsedilen politik mesajlar içeren şarkıların yerini herhangi bir mesaj içermeyen ve basit nitelikli “*Çilli bom bom bom*”, “*Şiribim Şiribom*” gibi şarkılar almıştır. Bu noktada, bu ve benzeri eserlerin, popüler müziğin daha önce değindiğimiz kısa, kolay, anlaşılır yapısıyla da uygunluk gösteren bir yapıda oldukları hatırlatılmaktadır. Televizyon ve radyo ağının genişlemesi, müzik programlarının yaygınlaşması sonucu ortaya çıkan “hızlı tüketim” dalgası sebebiyle oluşan “hızlı üretim” kaygısı kalitesiz müzik üretimini tetiklemiştir (Kozanoğlu, 1995, s. 143). Bu akımda üretilen şarkıların pek çok araştırmacı tarafından “kalitesiz” olarak tanımlanmasının sebeplerinden biri bu hızlı üretim kaygısı olmalıdır. Özellikle sözlerdeki yüzeysellik dikkat çekicidir. Bu yüzeyselliği şu şekilde açıklayabiliriz: Daha önce aşk, sevgi, kavuşamamak, ayrılık gibi konuları işleyen müzik, bu dönemde para, arzular, anlık hevesler gibi konuların işlendiği, anlamlı yanı sıra anlamsız sözlerin de var olduğu bir şekilde karşımıza çıkar (Kuçlu, 2020, s. 71). Bununla birlikte yeni bir kimlik edinme alanına sahip olmuş 2000’li yılların pop yıldızları, daha Atatürkçü ve milliyetçi bir kimliği benimsemiştir. Dönemin şarkılarından örnek verecek olursak, Kenan Doğulu’nun Bizler Atatürk Çocuklarıyız ve Ercan Saatçi’nin Ne Mutlu Türküm Diyene şarkıları ve bu şarkıların çok popüler olması, bu durumu bize özetlemektedir. Kozanoğlu, döneme hakim olan bu kimliği “Doğulu, Batılı, Batıcı, milliyetçi ve modern merkez kültürünün pop müziğe yansıyan milliyetçiliği” olarak tanımlamıştır (Kozanoğlu, 1995, s. 146).

Ara Dinkjian’ın Eserlerinin Armonik, Modal ve Makamsal Analizleri

Bu bölümde Ara Dinkjian’ın Türk Popüler Müziği dağarında yer alan 20 eseri, armonik, modal ve makamsal olarak analiz edilmiştir. Tablo 1’de görüleceği üzere 20 eserinden on biri “dünya müziği”, üçü “arabesk”, dördü dünya müziği/arabesk, biri dünya müziği/halk müziği, bir tanesi de arabesk/fantezi olarak alt türlere ayrılmıştır. Ara Dinkjian’ın müzikal kimliğinin çeşitliliğinin bir sonucu olarak bu etiketlerin net olmadığı düşünül-

Tablo 1. Ara Dinkjian'ın Eser Listesi ve Eserlere Dair Bilgiler

No	Eser Adı	Tonal Eksen	Modal Eksen	Makam Eksen	Soyut-lama	Usul / Ritm	Makam Çalgısı	Şarkıcı	Alt tür	Yıl
1	Vazgeçtim	Gm	D Frigyan	D Kürdi		4/4	•	Sezen Aksu	Dünya Müziği	1991
2	Son Sarduny-alar	Am	E Frigyan	E Kürdi		4/4	•	Sezen Aksu	Dünya Müziği	1995
3	Sarışın			A Uşşak		4/4	•	Sezen Aksu	Dünya Müziği	1988
4	Ağladıkça			E Necid Hüseyini / Uşşak		4/4	•	Ahmet Kaya	Arabesk	1994
5	Benim Karanlık Yanım	F#m	C# Frigyan	C# Kürdi		7/8	•	Sezen Aksu	Dünya Müziği	2017
6	Yine Mi Çiçek?			Hicaz - Bolehak Nisfiye		3/4	•	Sezen Aksu	Dünya Müziği	2000
7	Suskun	Dm		A Hicaz		6/8	•	Burcu Yıldız	Dünya Müziği	2019
8	Yar Dedğin	Ebm			Nikriz	5/8	•	Burcu Güneş	Dünya Müziği / Arabesk	2001
9	Senden Uzak			A Uşşak		2/4	•	Rober Hatemo	Dünya Müziği / Arabesk / Fantezi	1998
10	Lawko			C# Uşşak / Müstahzen ahenk		4/4	•	Çiğdem Ülkü	Dünya Müziği	2014
11	Haberin Olsun			A Uşşak		4/4	•	Bedri Aysel	Arabesk	2014
12	Kahve Telvesi			E Uşşak		4/4	•	Burcu Güneş	Dünya Müziği / Arabesk	2001

Tablo 1. Devamı

No	Eser Adı	Tonal Eksen	Modal Eksen	Makam Eksen	Soyutlamalı	Usul / Ritm	Makam Çalgısı	Şarkıcı	Alt tür	Yıl
13	Pardon			C Uşşak - Sipürde Bolahenk arası Nısfıye		2/4	•	Burcu Güneş	Dünya Müziği / Arabesk	2001
14	Yara			D Uşşak		9/8	•	Fide	Dünya Müziği	2018
15	Hoş Geldin	Am	E Frigyan	E Kürdi		2/4	•	Sezen Aksu	Dünya Müziği	2000
16	Meşale	A ^b m	Eb Frigyan	Eb Kürdi		4/4	•	Fide	Dünya Müziği	2018
17	Güneş Doğacak	Em			Uşşak	3/4	•	Burcu Güneş	Dünya Müziği / Halk Müziği	2001
18	Gelmez O Günler			D Uşşak		6/8	•	Coşkun Sabah	Arabesk / Fantezi	1990
19	Nazar Değmesin	Fm	Aolian			8/8	•	Mevsim Aral	Arabesk	2000
20	Hatırım Kalır	Gm			Uşşak	5/8	•	Ezgi Hak-tan	Dünya Müziği	2017

mektedir. Ayrıca tüm eserlerinde makam müziği çalgısı yer almıştır. Ara Dinkjian genellikle hem besteci ve icracı hem aranjör kimlikleri ile kendi yapıtlarını sunmakta ve yayımlamaktadır. Bu özelliği ile düşünüldüğünde kendisinden bağımsız bir şekilde makam çalgılarının eklendiği düşünülmemektedir. Zaten pek çok ud partisi kendisi tarafından hem işitsel yayınlarda hem konserlerde çalınmıştır. Ayrıca pek çok eserinde düzenlemelerin kendisine ait olduğu bilgisi de albümlerinde yer alır. İşitsel ve görsel mecralardan derlenen eserlerin, Ara Dinkjian'ın gönderdiği birkaç eser dışında, tamamı Can Delikçi tarafından notaya alınmıştır. Kaynakçada görüleceği üzere, 20 adet notanın tamamı Mendeley sitesinde veri seti olarak DOI numarası⁸ alınmış biçimde depolanmıştır.

Tablo 2. Türk Müziği Ahenk/Düzen Tablosu

NEYLER İÇİN HEPSİ OKTAV YUKARIDANDIR, ŞAHTAN İTİBAREN İKİ OKTAV YUKARIDANDIR													
X	C	D	E	F	G	A	B						
Ahenk	Sipürde	Db	Bolahenk	mehtabiy e Eb	Davud	Şah	F#	Mansur	Ab	Kız	yıldız/ahte ri Bb	Müstahse n	
Nota	A ₄ =440 Hz Diyapazon Standartına göre işitilen sesler												
rast	Do	C ₄	Db ₄	D ₄	Eb ₄	E ₄	F ₃	F# ₃	G ₃	Ab ₃	A ₃	Bb ₃	B ₃
dügah	Re	D ₄	Eb ₄	E ₄	F ₄	F# ₄	G ₃	G# ₃	A ₃	Bb ₃	B ₃	C ₄	C# ₄
segah	Mi	E ₄	F ₄	F# ₄	G ₄	G# ₄	A ₃	A# ₃	B ₃	C ₄	C# ₄	D ₄	D# ₄
çargah	Fa	F ₄	Gb ₄	G ₄	Ab ₄	A ₄	Bb ₃	B ₄	C ₄	Db ₄	D ₄	Eb ₄	E ₄
neva	Sol	G ₄	Ab ₄	A ₄	Bb ₄	B ₄	C ₄	C# ₄	D ₄	Eb ₄	E ₄	F ₄	F# ₄
hüseyini	La*	A ₄	Bb ₄	B ₄	C ₅	C# ₅	D ₄	D# ₄	E ₄	F ₄	F# ₄	G ₄	G# ₄
eviç	Si	B ₄	C ₄	C# ₅	D ₅	D# ₅	E ₄	E# ₄	F# ₄	G ₄	G# ₄	A ₄	A# ₄
gerdaniye	do	C ₅	Db ₅	D ₅	Eb ₅	E ₅	F ₄	F# ₄	G ₄	Ab ₄	A ₄	Bb ₄	B ₄
12-ton	0	1	2	3	4	-7	-6	-5	-4	-3	-2	-1	
Adım	yerinde	yr. Ses/	T. ses/	m. üçlü/	M. üçlü/	Beşli/	E. beşli/	Dörtü/	M. üçlü/	m. üçlü/	T. ses/	yr. ses/	
Diyapazon	La*= 440Hz	La*= 462Hz	La*= 494Hz	La*= 522Hz	La*= 550Hz	La*= 293Hz	La*= 308Hz	La*= 330Hz	La*= 348Hz	La*= 370Hz	La*= 392Hz	La*= 412Hz	

Eser analizleri sonucunda makamsal eserlerin Türk Makam müziğindeki bazı ahenk/düzenlere denk geldiği tespit edilmiştir. Prof. Ozan Yarman tarafından düzenlenen ve Tablo 2'de sunulan bilgiler aracılığıyla bu ahenk/düzenlerin hangileri olduğu netlikle görülmektedir.

1. Vazgeçtim (Silent Que) Eserinin Analizi

Eser, tonal eksende donanım itibarıyla Gm tonunda görülmektedir. Fakat eser içinde melodinin seyri, akorların dizilimi ve tınlayışı eserin modal ve makamsal analizinin yapılması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Modal düzlemde eserin D Frigyan moduna tekabül ettiği görülmektedir. Makamsal olarak bakıldığında D4 (Dügah) üzerinde görülen

8 <https://doi.org/10.17632/cjmmkz3yz4.1>

aralıklar (D4-Eb4-F-G) (Dügah-Kürdi-Çargah-Neva) Kürdi cinsine (BTT) tekabül etmektedir. Kürdi cinslerinin Şekil 1'de görülen makam müziğindeki yerinde yazıldığında Şekil 2'de duyulan seslerin Türk makam müziği sisteminde Hüseyini=A4 perdesi olan Sipurde düzeninde çalındığında elde edildiği görülmektedir.



Şekil 1. Bolahenk Düzeninde Kürdi Cinsi.



Şekil 2. Tonal Müzikte Duyulan Sesler.

7-10. ölçüler arasında D4 (Dügah) perdesindeki kalış kürdi cinsiyedir. 7. ölçüde alınan E natürel (Buselik) var ki D4'teki kalış yaratan o perdenin F (Çargah) perdesinde AEU sistemince Çargah denen majör tetrakort olduğu görülmektedir. 10. ölçüde D4'te Kürdi cinsi ile karar edilmektedir. 13. ve 14. ölçüde E natürel (Buselik) alıp F (Çargah) perdesine kalışlarda da yine aynı Çargah cinsi oluşmaktadır. 15. ölçüde D4 perdesine Kürdi cinsi ile düşüp 16. ölçüde Eb4 (kürdi) perdesi kalışı AEU'da "çeşnisiz asma kalış" denilen herhangi bir cins oluşturmayan kalışlara örnektir. Çünkü 16. ölçü 3. Vuruşta artık ikili (A12) olan Gb4 (bu perde anarmoniği F# olarak alınır) Hicaz perdesine giderek Hicaz makamı andırması yapar ve hemen F4 (Çargah) perdesi ile kürdi cinsine geri döner. 18. ölçüde atmosfer farkı yaratmak için olsa gerek D5 (Muhayyer) perdesinde Kürdi cinsleri gösterilmeye başlanır. C5 (Gerdaniye) perdesi kalışı da Gerdaniyede Buselik/TBTT (C5-D5-Eb5-F5) cinsine tekabül eder. Kademe kademe 21. ölçüde G4 (Neva) perdesine dönen ezgi, 22-25 arasında tekrarlanır ve 25'te G4 (Neva) perdesinde Buselik cinsi ile kalış gerçekleştirir. C5'ten D4'e peste doğru Kürdi makam seslerinde inişte yine F#/Gb (Hicaz) perdesi gösterimi Hicaz makamını hatırlatır, ancak F (Çargah) perdesi alınarak karar edildiği için D4'te (Dügah) Kürdi cinsli karar korunur.

2. *Son Sardunyalar (Common Spirit) Eserinin Analizi*

Bu eser, tonal olarak bakıldığında Am donanımında ve Am akoru ile başlamışsa da bunu E Frigyan olarak görmemiz gerekir. Parça içinde sık sık E sesi ve Em akorunun vurgusu modal olduğunu kanıtlar niteliktedir. Eser sonunda tınlatılan E akorunu, A armonik minörden alınmış ödünc bir akor olarak düşünebiliriz. Makamsal olarak bakıldığında E4 üzerindeki Kürdi cinsi dikkati çekmekte ve E4 (Dügah) üzerinde görülen aralıklar (E4-F4-G4-A4) Kürdi cinsine (BTT) tekabül etmektedir. Kürdi cinslerinin Şekil 3'te görülen makam müziğindeki yerinde yazıldığında Şekil 4'te duyulan seslerin Türk makam müziği sisteminde Neva=A4 perdesi olan Bolahenk düzende çalındığında elde edildiği görülmektedir.



Şekil 3. Bolahenk Düzeninde Kürdi Cinsi.



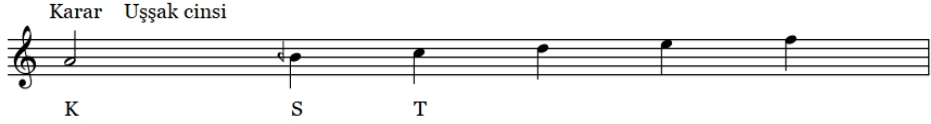
Şekil 4. Tonal Müzikte Duyulan Sesler.

9. ölçüde G#3 (Hicaz) perdesiyle alınıp F# (Buselik) perdesini gösteren 10. ölçüde Nişabur cinsi (KST) görülür. Cins hemen A4 (Neva) perdesi alıp G4 (çargah) ve F4 (kürdi) ile E4'te 12. ölçüde kürdi cinsiyle kalış yapar. 13. ölçüde 9. ölçüdeki aynı perdelerle önce C5 (Acem) sonra E5 (Muhayyer) perdesine kürdi cinsiyle asma kalış yapar. 18-27. ölçülerdeki son cümlede hiçbir geçki perdesi ya da cinsi içermeden E4 üzerinde kürdi cinsi sesleriyle eser sonlanır.

3. *Sarışın (Homecoming) Eserinin Analizi*

Eserin donanımında B (Segah) perdesi görülüyor. A4 (Dügah) üzeri Uşşak cinsi ile karşılaşıyor. A4 (Dügah) üzerinde görülen aralıklar (A4-B -C5-D5) Uşşak cinsine

(KST) tekabül etmektedir. Uşşak cinsinin Şekil 5'te görülen yerinde yazıldığında duyulan seslerin Türk makam müziği sisteminde Dügah=A4 perdesi olan Mansur düzende çalındığında elde edildiği görülmektedir.



Şekil 5. Tonal Müzikte Duyulan Sesler-Mansur Düzeninde Uşşak Cinsi.

C5 (Çargah) perdesiyle açılan ezgi 2. 6 ve 8. ölçülerde Dügah'ta Uşşak cinsini gösteriyor. 4. ölçüde de C5 (Çargah) perdesi kalışına rastlanıyor.

Eser, 1-8. ölçü Uşşak cinsi kullanımı ile açılıyor. 9-10 ölçülerde A5 (Muhayyer) perdesi açılıyla Muhayyer makamı gösteriyor. 11-12 E5 (Hüseyni) perdesinde kalış ile Hüseyni makamı geçkisi ile karşılaşıyor. 13-16 Muhayyer perdesinde yine Muhayyer makamı kullanılıyor.

17. ölçüde acem (F5) kullanımı Necid Hüseyni makamını (İrden, 2020, s. 37) işaret ediyor. Necid Hüseyni makamı düzen sesleri içinde Eviç (F#5) değil Acem (F5) bulunduran Hüseyni makamıdır. 20. ölçüde Hüseyni makamının ve Uşşak makamının ikinci derece güçlü ya da merkez perdesi denilebilecek olan düzen seslerinden C5 (çargah) perdesi kalışı göze çarpıyor. 24. ölçüde A4 (Dügah) perdesinde kalış, Uşşak cinsindeki kalışını örnekliyor. Eserin geri kalanı aynı melodik yapıların tekrarı olarak karşımıza çıkmıştır.

4. Ağladıkça (Picture) Eserinin Analizi

Eser donanımında B4 d (Segah) perdesi bir koma si olarak verilmiş ve eserin Hüseyni olduğu yazılmıştır. Uşşak cinsinin tiz tarafına bir tam ses eklenmesiyle elde edilen Hüseyni cinsinin Şekil 6'da görülen yerinde yazıldığında duyulan seslerin Türk makam müziği sisteminde Dügah=A4 perdesi olan Mansur düzende çalındığında elde edildiği görülmektedir.



Şekil 6. Tonal Müzikte Duyulan Sesler-Mansur Düzeninde Uşşak Cinsi.

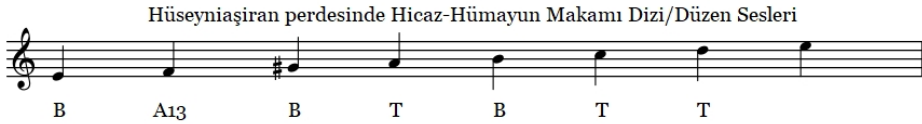
Birinci ölçü karar perdesi olan A4 (Düğah) perdesinin beşlisi olup Hüseyini makamının da merkez/güçlü perdesi olan E5 (Hüseyini) perdesi ile açılmıştır. Ancak Eviç (F#) değil Acem (F5) perdesi kullanılarak Hüseyini kullanılmıştır. Gelenekte bu kullanıma yani Acem perdesi kullanan Hüseyini makamına Necid Hüseyini dendiğini vurgulamak gerekir (İrden, 2020:37). İkinci ölçüde Hüseyini makam dizisi perdelerinden D5 Neva'da Buselik cinsi bir kalış yapılmış, C5 Çargah perdesiyle alınan ve Eviç değil ama Eviç ile dik acem arası olan bölgede pest bir Uşşak cinsi duyusu ve oradan da *portamento* ile Acem perdesine inerek Hüseyini perdesinde Kürdi cinsi ya da Necid Hüseyini kullanımı ile asma kalış yapılmıştır. 10. ölçüde Hüseyini makamının ikinci merkez perdesi denilebilecek olan Çargah perdesi vurgulanımı mevcuttur. Bu perde Uşşak makamında da önemli bir asma kalış perdesidir. Bu perde ile Düğah, Segah ve Çargah kullanan tüm melodik yapılar bize Hüseyini değil Uşşak makam sınırları içinde olduğumuzu gösterir. Buna göre 10-12 ölçü arası Uşşak makamındadır. 14-16 ölçü arası yine Uşşak makamındadır. Genel itibarıyla bakıldığında eser, Necid Hüseyini ve Uşşak makamları karması olarak analiz edilebilir. Eserin A kısmında Am, Dm, C, Gsus4 akor yürüyüşü kullanılmıştır. Bu yürüyüşteki Gsus4 akoru eserin makamsallığını vurgulamak için kullanılan bir akordur.

5. Benim Karanlık Yanım Eserinin Analizi

Eser F#m tonunda açılış yapmaktadır. Eserin A kısmında sırasıyla yer alan akorlar F#m, Bm, E, A, D, Bm, G, A ve F#m sıralaması ile devam eder. Bu akor dizilimindeki önemli nokta G akordur. F#m tonunda donanımsal olarak G# sesi bulunur. Fakat bu akor C# Frigyan modundan alındığı düşünülmeyle birlikte b2 akoru olarak da yorumlanabilir dolayısıyla II. Derece olan G# sesi G# olarak seslendirilir. Eserlerinin büyük bir çoğunluğunda makamsal ve modal yapılar saptandığı için bu eserde büyük bir modülasyon olmamasıyla birlikte C# Frigyan modu ile bağlantılı olduğu düşünülmektedir.

6. Yine Mi Çiçek? (The Invisible Lover) Eserinin Analizi

Ara Dinkjian'ın Hicaz diye not düştüğü eseri, donanımda G# ile gösterilmektedir. Hicaz ailesi makamlarından Hicaz-Hümayun makamının (Y-AEU sisteminde, I. Derecede Hicaz dörtlüsü + IV. Derecede Buselik beşlisi) dizi/düzen aralıklarının Mansur düzende E (Hüseyniaşiran) perdesi üzerinde konumlandığı görülmektedir. E4-F4-G#4-A4-B4-C5-D5 biçiminde tonal frekanslarla çalınmıştır. Dolayısıyla bu eserin soyutlanmış Hicaz makamı olduğu düşünülmelidir. Şekil 7'de Y-AEU sisteminde BAB-TBTT olan dizi aralıkları Şekil 8'de SAS-TBTT biçimindedir çünkü B ve S arasındaki 1 komalık fark tonal düzlemde kullanılmamıştır, o perdeler aynen tonal seslerle verilmiştir. Şekil 7'de gösterilen perdeler Batı Müziği C akordunda yazılmış olup duyuş itibarıyla Türk Makam Müziği ahenklerinden Bolahenk Nısıfiye düzendeki Hicaz-Hümayun makamının özgün yerine işaret etmektedir. Ayrıca perdeler soyutlamalı olarak kullanılsa dahi Hicaz hissiyatı verecek seyir / ezgi kullanımı ile karşılaşılr. 4 ölçülük bir giriş müziğinin ardından 5. ölçüde I. Derece E4 ile başlayan ezgi 6. ölçüde Hicaz-Hümayun makamının güçlü/merkez perdesi olan IV. Derecedeki A4 (Neva) sesinde bir kalış yapar. 7. ölçüde Hicaz-Hümayun makamının (I. Derecede Hicaz dörtlüsü-IV.derecede Buselik cinsi) VI. Derecesinde Acem (C5) perdesi ile devam eden seyir E4 sesine eriştiğinde Hicaz ailesi makamlarından Hümayun ile karşılaşılmış olunur. 12. ölçüdeki D5'ten (Gerdaniye) başlayıp E4'e (Düğah) ulaşan dizi kullanımı Hümayun makam dizisini doğrular niteliktedir.



Şekil 7. Tonal Müzikte Duyulan Sesler.



Şekil 8. Bolahenk Düzeninde Hicaz-Hümayun Makamı Düzen Sesleri.

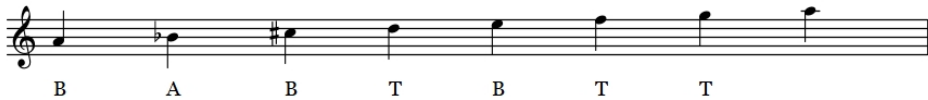
9. ve 28. ölçüde D4 sesine ulaşan ezgi Nikriz cinsi (D-E-F-G#-A-TBAB) olarak önümüze çıkmaktadır.

14. ölçüde V. Derece B sesi merkezli ezgi, 26. ölçüde yine aynı perdede asma bir kalışa ve 30. ölçüde I. Derecede karar sesine ulaşıyor Hicaz-Hümayun makamı seslerinde dolaşarak.

31. ölçüde V. Derece B (Hüseyini) sesi ile başlayan melodi bir geçki unsuruyla melodisini kuruyor. O da şu; tonal seslerle bakıldığında (B-C#-D-E) (Hüseyini-Eviç-Gerganiye-Muhayyer) sesleri ve KST aralıklarıyla oluşan ezgi makamsal olarak makamın V. Derecesinde oluşan bir Uşşak cinsidir. Bu da bütünsel olarak bakıldığında Hicaz ailesi makamlarından Uzzal makamına (I. Derecede Hicaz beşli + V. Derecede Uşşak dörtlü içeren SASKSTT aralıklarında) yapılan bir geçkiye tekabül eder. VII. Derecede D5'e (Gerdaniye) tekabül eden kalış Bolahenk düzende 38. ölçüde Gerdaniye perdesinde Rast cinsinde asma kalışını yansıtır. D5'te(Gerdaniye) oluşan Rast'ın yedeni olarak C# (Eviç) sesi görülmektedir. 39. ölçüde C#'in C5-Acem perdesine dönüştüğü görülüyor. 41. ölçüde C5 perdesindeki bir koma diyez işareti ile gösterilen ve B4 perdesinde oluşturulan dörtlü tize ve peste yürüyüşü B4 perdesinde Bolahenk Hüseyini perdesinde Uşşak cinsi ile çıkıp Kürdi cins ile inen iki cins olarak görmek gerekir. (Çıkış-B-C#-D-E; iniş E-D-C-B). 42. ölçüde melodi *D.S. al coda* ile gerekli yürüyüşler yapıp E4 sesinde, Bolahenk düzende Dügah, Mansur düzene göre hüseyनियाşiran perdesinde karar eder.

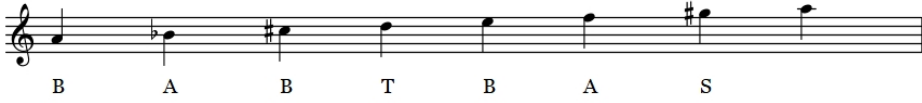
7. *Suskun* Eserinin Analizi

1-12 arası tonal eksende Dm tonunda seyrini gerçekleştirmektedir. Ardından, duyulan A (La majör) akoru ile gelen C# sesini re armonik minör olarak yorumlayabiliriz. Kullanılan enstrümanların ve çalım stillerinin caz müzik türüne yakınlığı, eserin Ara Dinkjian'ın etnik caz türünde verdiği eserler arasında görülmesi gerektiğini gösterir. Davuldaki swing ritimler, genelde caz müzikte görülen "fingerstyle" kontrbas ve kullanılan caz akorları bu düşüncüyü güçlendirir. 13-19 arasında F5 (Acem) ile başlayıp Hicaz-Hümayun makam perdelinde (Dügahta I. derecede) Hicaz Dörtlü (BAB)-Nevada (IV. derecede) Buselik (TBTT) Beşli hareketlenen ardından Dügah (A4) perdesinde kalış yapan bir ezgi mevcuttur.



Şekil 9. Tonal Müzikte Duyulan Sesler.

20. ölçüde C#4 (Hicaz perdesiyle-AEU sisteminde Nim Hicaz) perdesiyle vokalin girdiği nokta itibariyle 24. ölçüde V. Derece E5 (Hüseyni) perdesinde bir asma kalış görülür ve bunu 28. ölçüdeki IV. Derecedeki D5 (Neva) perdesi kalışı izler. Ezgi 36. ölçüde A4 Dügah kalışına ulaşır. 37-40 arasında VIII. Derece A5 Muhayyer perdesinde bir açış görülür. Şekil 10'daki görüleceği gibi Hicaz Ailesinin makamlarından olan Zirgüleli Hicaz ya da Zengüle makam (Dügahta Hicaz beşlisi + Hüseyinde Hicaz dörtlüsü) perdelelerinin kullanımı ile bu makama bir geçki gerçekleşir.



Şekil 10. Zirgüleli Hicaz Makamı Perdeleri.

41. ölçüde F#5 Eviç perdesi açışı görülür ki bu Hicaz makamı andırışı demektir, ardından F5 ile yani Acem perdesi ile devam edince tekrar Hicaz-Hümayun olarak düşünülmelidir. 52. ölçüde Hicaz Hümayun seslerinde ve Dügah perdesindeki karar ile eserin bitirildiği görülmektedir.

8. Yar Dediğın Eserinin Analizi

Tonal eksende Eb minör olan eserde F (F4) sesi naturele göre bir koma pestlikte algılanmaktadır. Bu nedenle donanımda F ile gösterilmiştir. 1-7. ölçüler arasında Eb-F-G ile elde edilen cins Uşşak olmakta Db'e düşen ezgilerde ise Db'de Rast cinsi oluşmaktadır.



Şekil 11. Eb Üzerinde Uşşak Cinsi.

17-23. ölçüler arasında da yine Şekil 11'deki Eb (Dügah) üstünde kurgulanan Uşşak cinsiyle hareket edilmiştir.

27-33. ölçüler arasında Şekil 12'deki $G\flat$ 'de nikriz cinsiyle karşılaşılır. B ya da S aralık işaretiyle de karşılanabilir, çünkü aslen eşit düzenli tampere sistemdeki yarım perdeden söz etmekteyiz. Dolayısıyla buradaki Nikriz cinsi aralıkları özgün makamsal aralıklarla değil soyutlanmış sayılmalıdır. Dügah perdesi $B\flat$ olarak notada gözükmektedir.



Şekil 12. $G\flat$ Üzerinde Nikriz Düzeni.

9. *Senden Uzak Eserinin Analizi*

Eser Uşşak makamında yazılmıştır. Uşşak makamının gereği olan II. derecedeki $B\flat$ sesi Uşşak cinsine has bir biçimde pest (yaklaşık 35 cent pest) olarak ele alınmıştır. Makamsal olarak tüm özgünlüğü ile eserde Uşşak makamı görülür. Karar A3 sesi Dügah'tır.

5-29. ölçüler arasında $C4$ merkezli yani III. Derece merkezli Uşşak cinsi göze çarpar. 30. ölçüde vokal ise pesten $F\sharp-G$ sesleri ile yani Irak ve Rast perdeleri ile ezgiye katılır. 37. ölçüde karara sesi olan Dügah'ta ($A3$) Uşşak cinsine ulaşır. Tüm eser Uşşak perdeleri ile örgülenmiş bir ezgisel yapı ile karşımızda bulunmaktadır.

10. *Lawko Eser Analizi*

Eser Batı müziği notalarıyla $A4=440$ olmak üzere yazılmış olup bu seslerle Türk makam müziğinde icra edildiğinde Müstahzen ahenginde Uşşak ve Saba makamı geçkili bir yapıda ve ardından Uşşak makamı kararlı olduğu tespit edilmiştir.

Ayrıntılı incelendiğinde, 6-9. ölçüler arasında, $C\sharp$ perdesi üzerinde Uşşak cinsi görülmektedir. Uşşak cinsi sesleri $C\sharp-D\sharp-E-F\sharp-G\sharp$ olarak görülmektedir. Bu seslerin II. Derecesi, Uşşak cinsinin II. Derecesi olan Segah perdesinin pestliği nedeniyle kanunda iki mandal karşılığı olarak 35 cent pestlikte kullanılmıştır. Onun dışında kalan perdeler görüldükleri işaretlerin nispetinde seslendirilmiştir.

10-12 ölçüler arasında, karar sesi olan $C\sharp$ 'in V. Derecesi olan makam müziğinde Hüseyini perdesine denk gelen perde merkezli bir melodi ile Hüseyini makamı andırmalı bir

kısımdan sonra, 13. ölçü sonunda F# ile IV. Derecede yani Uşşak makamının merkez perdesi de olan Neva perdesinde kalış yapılarak ana makama dönüş gerçekleşmiştir. 15 ve 17. ölçülerde Uşşak kararı C#’te gerçekleşmiştir. 18-22. ölçüler arasında C#’de saba cinsi oluşumu mevcuttur (C#-D#-E-F#3-G#).

Karar sesi C# olup II. Derece olan D#, Uşşak cinsinin II. Derecesi olan segah perdesi pestliğinde (yaklaşık 35 cent pest) kullanılır. III. Derece E (çargah perdesi) güçlü/merkez konumdadır. IV. Derece olan F-F# perdesi koma diyezi ile gösterilebilir ve çeyrek ses bölgesindedir yani F natürelle göre 35 cent⁹ civarı tiz bir bölgede saba sesini verir. G# perdesi de yine Saba cinsi V. Derecesinin bir koma pestliği nedeniyle 17 cent civarı bir pestliktedir. 21. ölçü 1. Dolap ve 22. ölçü ikinci dolap ile C#’te Uşşak makamı sonlanmış olur. Esere tonal açıdan yaklaşacak olursak, C#m, A, B, E, F#, F#m Akorlarını barındıran eser, 21. ölçüde B/D# akoruyla tonal olarak makamsal imitasyon kurmuştur. Ayrıca 11. ölçüdeki F# akoru, hüseyini geçişini vurgulamak için kullanıldığı düşünülebilir.

11. *Haberin Olsun Eserinin Analizi*

Eser, Türk makam müziği Mansur düzeninde çalındığında tonal eksende A4=440’a denk gelmektedir.

A d -C-D-E-F dizi sesleri ile tam bir Uşşak makamı işlenişine tanık olunmaktadır. Düğah (A4) sesinde karar eden, II. Derecesi bir koma bemol B yani Segah perdesi olup pest çalındığı (35 cente tekabül eden ses) olduğu hatırlatılmalıdır. 5. ve 7. ölçülerinde C-Çargah perdesi kalışı Uşşak’ın/Huzi’nin bir özelliğidir. 9. ve 11. ölçülerdeki E-Hüseyini perde kalışı ise Hüseyini makamı andırması yaratır. Genel itibarıyla Uşşak makam dizi sesleri ve Uşşak seyirsel dizgesiyle hareket eden ve başka makam geçkileri olmayan bir yapıda pür bir Uşşak’tan söz edilebilir. Tonal çerçevede ise söz kısmında Am, C, Dm, Dm/A, G, F akorları kullanılmıştır. Ayrıca 8. ölçüde kullanılan Dm/A akoru Segah perdesini vurgulamıştır.

12. *Kahve Telvesi Eserinin Analizi*

Eser donanımına bakıldığında tonal eksende DM-Bm görülse de E4 kararlı olduğu tespit edilmiştir. Kullanılan diğer dizi sesleri yani perdelere dikkat edildiğinde ise KST aralık-

9 Cent değerleri Kenan Özten yapımı kanunun Serkan Halili ve Tolgahan Çoğulu tarafından ölçülmüş cent değerleridir (yayıma hazır makale).

larına sahip II. Derecesi F# perdesi pestleşmek suretiyle elde edilen Uşşak cinsi ve makamıyla karşılaşılır. Şekil 13'te C partili yazımda E4 üzerine kurulu yazılı biçimi mevcuttur. Uşşak makamının Şekil 14'te görülen makam müziğindeki yerinde yazıldığında 14'te duyulan seslerin Türk makam müziği sisteminde Bolahenk düzeninde çalındığında elde edildiği görülmüştür. V. Derece olan ve Hüseyini perdesine denk gelen B sesinde 19. ve 21. ölçülerde karşılaşılmış ve o da ezgisini kalış olarak A4 (Neva) sesine hemen bağladığından Hüseyini makam andırmasından netlikle söz etmek mümkün olmamıştır. Eserin tamamına Uşşak cinsi/dörtlüsü içinde rastlanmış onun dışında C#-D-E seslerinin bağlantı için kullanıldığı, makamsal müzikteki Irak-Rast-Dügah ile Uşşak makamı başlangıç sesine geldiği görülmüştür.



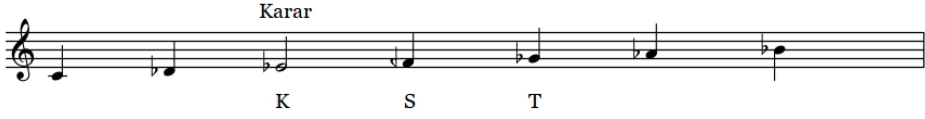
Şekil 13. Tonal Müzikte Duyulan Sesler.



Şekil 14. Bolahenk Düzeninde Uşşak Cinsi.

13. Pardon Eserinin Analizi

Tonal ekseninde D \flat M-Bm olan eserde F (F4) sesi naturele göre bir koma pestlikte algılanmaktadır. Bu nedenle donanımda F \flat ile gösterilmiştir. 1-8. ölçüler arasında E \flat -F \flat -G \flat ile elde edilen cins olan Uşşak oluşmaktadır. Şekil 15'te tonal eksenli yazımda E \flat 4 üzerine kurulu biçimi mevcuttur. Uşşak makamının Şekil 16'da görülen makam müziğindeki yerinde yazıldığında 15'te duyulan seslerin Türk makam müziği sisteminde A \flat 4=Neva perdesi olan ve Sipurde ile Bolahenk arasındaki Nısfıye (yarım) ahenkte çalındığında elde edildiği görülmüştür.



Şekil 15. Tonal Müzikte Eb4'te Uşşak Cinsi.



Şekil 16. Bolahenk Düzeninde Gösterimi.

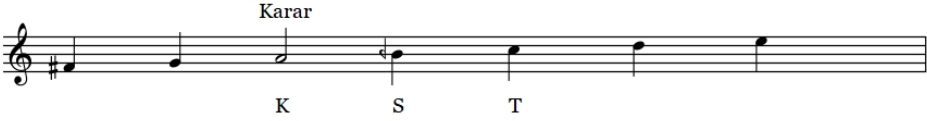
9. ölçüde Irak-Rast-Dügah (C4-D^b4-E^b4) perdeleri ile açılan ezgi, A^b4 olan Uşşak makamının merkez/güçlü sesi olan Neva perdesinde uzunca kalarak makamı vurgular. Ardından makamın karar sesi düğaha (E^b4) 16. ölçüde Uşşak cinsi ile ulaşır. 17. 18 ve 19. ölçüde kullanılan Rast perdesi (D^b4) ile Rast andırımlı ezgi 20. Ölçüde Dügah (E^b4) sesi ile başlayan beşli yürüyüşle Hüseyini (B^b4) perdesini merkezleştirir. 21. ölçüde başlayan Hüseyini andırımlı ezgi sonrası bir diğer önemli kalış perdesi olan çargaha (G^b4) 25-28. ölçülerde süregelen uzunca bir süreye dağılır. 36. ölçüdeki bitişe değin Uşşak cinsi/tetrakordu içinde makam tam bir Uşşak olarak sona erer.

14. Yara Eserinin Analizi

Tonal ekseninde Cm görülen eserde D4 sesi Uşşak cinsinin II derecesinin pestliğinde duyulmaktadır. Bu nedenle notada D^b4 işaretiyle gösterilmiştir. 1-4. ölçüler arasında C4-D^b4-E^b4-F ile elde edilen cins, Uşşak'tır. Şekil 17'de tonal eksenli yazımda C4 üzerine kurulu yazılı biçimi mevcuttur. Uşşak makamının Şekil 18'de görülen makam müziğindeki yerinde yazıldığında Şekil 17'de duyulan seslerin Türk makam müziği sisteminde A4=Eviç perdesi olan ve Müstahzen ahenkte çalındığında elde edildiği görülmüştür.



Şekil 17. Tonal Müzikte C4'te Uşşak Cinsi.



Şekil 18. Bolahenk Düzeninde Uşşak Makamı.

1. ölçüde V. Derece olan Hüseyini (G4) perdesi ile başlangıç 2. ölçüde Eb4'te yani Çarğah'ta kalış yapar. 3 ve 4'te Uşşak cinsinde ilerleyen ezgi C4'te Dügah perdesine ulaşır. 5. ölçüde geleneksel olarak Dügah perdesine varma perdelere olan Irak (A3) ve Rast (Bb) ile Dügah'a ulaşan ezgi, 8. ölçüde V. Derece olan Hüseyini (G4) perdesinde kalış yapar, bu kalışa dek de Hüseyini makam andırması söz konusu olur. 9-12. ölçüler arasında II. Derece segah perdesinde çeşitli kalışlar ile bir nevi çeşniz asma kalışlar yapılır ve 12. ölçüde Dügah (C4) perdesine ulaşılır. 13. ölçüde açış yapan Neva (F4) perdesi ki Uşşak'ın güçlü perdesi olarak anılır AEU sistemince, 16. ölçüde bir asma kalışa ulaşır. 17-20 arası oluşan ezgi yine Neva (F4) perdesi kalışına ulaşır. Neva perdesi kalışına dek, 17-19. ölçüler arasındaki Necid Hüseyini (Acem'li Hüseyini) andırımı da gözden kaçmaz. 21-24 arasında baştaki ara saz ile karşılaşılır.

15. Hoş Geldin Eserinin Analizi

Eser tonal olarak doğal Am, modal olarak E Frigyan, makamsal olarak E kürdî olarak yazılmıştır. Em, G, F, Dm, Am akorları kullanılan eser 2/4'lük ölçü birimde nim sofyan usulünde yazılmıştır. Eser içinde caz piyano soloları bulunmaktadır. Aynı zamanda Arto Tunçboyacıyan geri vokalleriyle süslenmiştir.

16. Meşale Eserinin Analizi

Tonal ekseninde Ab minör görülen eser makamsal olarak bakıldığında Eb4'te kürdî cinsiyile ezgi oluşturur. Modal ekseninde ise bu cins Frigyan moduna tekabül eder. Kürdî cins/

Frigyan mod kullanımı popüler müzikte çok yüksek yüzdelerle karşılaşılan bir tercih olup bu eserde aynı makam/mod tercihi ile Ara Dinkjian'ın bu furyaya eklemlediği düşünülebilir. 10. ölçüde $B\flat 3$ 'e inen melodi ile yine Kürdi cinsi ile karşılaşılr. Şekil 19'da karar perdesi olarak $E\flat 4$ 'ün üzerine eklenmiş Kürdi cinsi (BTT) aralıklarıyla görülmektedir. Diğer perdelerde bir makam/mod değişikliğine gitmeksizin eser sonlanmaktadır. Sadece 14. ölçü gibi $D\flat 4$ perdesine düştüğü kısımlar için Kürdi cinsinin bir tam ses altındaki Buselik cinsi (TBTT) ile ilişki kurduğu belirtilmelidir.



Şekil 19. Tonal Müzikte $E\flat 4$ Üzeri Kürdi Cinsi.

Kürdi cinsi/makamının Şekil 20'de görülen makam müziğindeki yerinde yazıldığında 20'de duyulan seslerin Türk makam müziği sisteminde Neva= $A\flat 4$ perdesi olan ve Si-pürde ile Bolahenk arasındaki Nısfıye yarım tonlu ahenkte çalındığı görülmektedir.

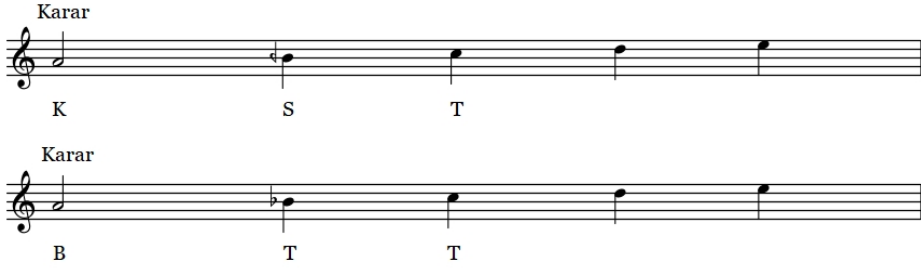


Şekil 20. Bolahenk Düzeninde Kürdi Cinsi.

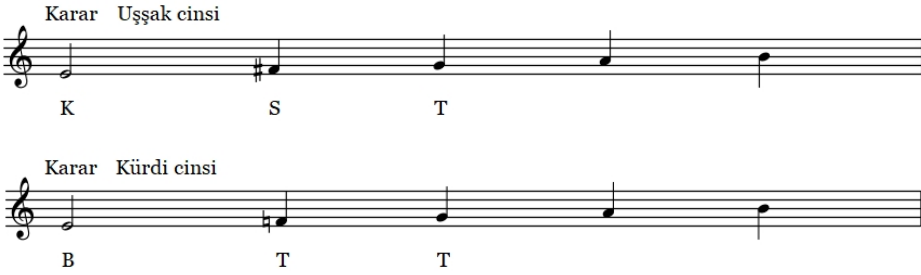
17. Güneş Doğacak Eserinin Analizi

Eser Em tonal ekseninde görülmektedir. Makamsal aralıklara rastlanmamakla birlikte yani tonal seslerle verilse dahi Ara Dinkjian'ın makamsal melodik yapıları andırmalı/soyutlamalı olarak gözlemlenebilmektedir. Eser içinde $E 4$ (Düğah) sesi üzerinde kimi zaman Uşşak andırmalı ezgi üretimi ve kimi zaman II. Derecede $F 4$ (Kürdi) perdesi alınması suretiyle Kürdi cinsine yer verildiği görülmektedir. Ancak $F\sharp 4$ (Segah) perdesinin tonal seslerle verildiği bu nedenle gerçek bir Uşşak duyumu ile değil tonal seslerle verilmiş andırmalı/soyutlamalı olarak duyulacağı unutulmamalıdır.

Uşşak ve Kürdi cinslerinin Şekil 21'de görülen makam müziğindeki yerinde yazıldığında 22'de duyulan seslerin Türk makam müziği sisteminde Neva= $A 4$ perdesi olan Bolahenk düzeninde çalındığında elde edildiği görülmektedir.



Şekil 21. Bolahenk Düzeninde Uşşak ve Kürdi Cinsleri.



Şekil 22. Tonal Müzikte Duyulan Sesler.

9-16. ölçüler arasında bahsi geçen E4 (dügah) perdesinde Uşşak cinsi duyumu andırmalı duyumsanmaktadır. Hatta 9. ve 10. ölçülerdeki V. Derece B4 (Hüseyni) perdesi açısı bize Hüseyni hissiyatını kısa süreliğine hissettirebilmektedir. 11. ölçüdeki D4 (Rast) perdesine düşüş Rast cinsini hissettirir ki Uşşak makamı içinde sıklıkla Rast perdesi kullanımına rastlanır.

Hazır F# sesi tonal olarak çalınırken neden Buselik cinsinden söz etmiyoruz? Bunun nedeni, ezgisel yürüyüşte ya da seyirde izlenen yol II. Derece F#4 (Segah) perdesinin birkaç defa vurgulanarak karar perdesine düşüşü nedeniyledir. Buselik cinsi bunu yapmaz. Ayrıca Ara Dinkjian'ın sıklıkla Uşşak makamına yer vermesi, eser analizlerinde tonal olsa dahi seyirsel düzlemde makamların andırmalı/soyutlamalı biçimde de analiz edilmesi gerekliliğini ortaya koyuyor. 17-23. ölçüler arasında yine andırmalı/soyutlamalı devam eden melodi Türk makam müziği geleneğinde Uşşak eserlerde sıklıkla karşımıza çıkan Irak-Rast-Dügah perdeleri yürüyüşü ile, ki bu eser özelinde tonal eksende C#4-D-E notalarına denk düşüyor, Uşşak cinsini işlemesi yine bu perdeler eliyle E4/Dügah'ta

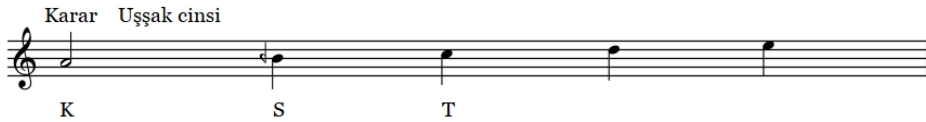
andırmalı/soyutlamalı olarak karara ulaşıyor. 30-36. ölçülerde Uşşak makamının IV. Derecesi ve güçlü/merkez perdesine olan neva'da asma kalışı yapılıyor. İkinci dolapta ise aynı ezgi yine E4 (Dügah) perdesinde karara ulaşıyor.

40-44. ölçüler arasında Uşşak başlayan ezgi 42. ölçüde F#'in (Segah) F natürel (kürdi) yapılmasıyla 44. ölçüde E4 (Dügah) perdesinde Kürdi cinsi ile ardından D4(Rast) perdesinde Buselik cinsi ile geçki gerçekleştiriyor. 51-55. ölçüler arasında D4 (Rast) perdesinde andırmalı Rast cinsi ile karşılaşıyor. 55. ölçünün ikinci yarısında F natürel (kürdi) perdesinin alınmasıyla 56. ölçüde C4 (Kabaçargah) perdesinde majör bir yapı olan AEU'da Çargâh denilen cinse, sonra 57 ve 58. ölçülerde D4 (Rast) perdesinde Buselik (TBTT) cinsiyle bir kalışa ulaşıyor. Senyö ile tekrar seslendirilen eser daha önce analizi yapılan 30-36. arasındaki andırmalı Uşşak cinsiyle son buluyor.

18. Gelmez O Günler Eserinin Analizi

Tonal bir eksende hareket etmeyen daha çok D4(Dügah) perdesinde Uşşak makamı olan eserde II. Derecesi olan Segah perdesi E4 sesi koma bemolü ile gösterilmiştir.

Uşşak cinsinin Şekil 23'te görülen makam müziğindeki yerinde yazıldığında 25'te duyulan seslerin Türk makam müziği sisteminde Hüseyini=A4 perdesi olan Sipürde düzeninde çalındığında elde edildiği görülmektedir.



Şekil 23. Bolahenk Düzende Uşşak-Hüseyini Cinsi.



Şekil 23. Tonal Müzikte Duyulan Sesleri.

D4 (Dügah) perdesiyle ve Uşşak üçlüsü ile açılan ezgi, 3. ölçüde çargah-neva-Hüseyini perdeleriyle Hüseyini makamına dokunur ardından Uşşak dördü ve üçlü yapılarıyla D4

(Düġah) perdesine 10. ölçüde Uşşak'lı ulaşır. 11. ölçüde C5 (Gerdaniye) perdesiyle A4 (Hüseyni) ve sonra G4 (Neva) perdesine asma kalış gerçekleştirir. Kısa süre kullanılan Gerdaniye ve Hüseyni merkezli bu ezgi yapısı, Gerdaniye makamını akla getirir. 16. ölçüde görülen D5 (Muhayyer) perdesi de aynı şekilde kısa süreliğine Muhayyer makamını hatırlatır ancak hemen pest bölgedeki Hüseyni-Neva-Çargah ve Uşşak cinsi yapısına döndüğünden ufacık bir geçki mahiyetinden öte geçemez. 19-29 arasında ise, Uşşak cinsi ile melodik örülen eser D4'te (Düġah) Uşşak cinsiyle sona erer.

19. *Nazar Değmesin Eserinin Analizi*

Eser, tonal anlamda Fm tonunda yazılmıştır. Doğal minör diziliminde karşımıza çıkan bu eser, sözleriyle arabesk müzik özelliklerini taşımaktadır. Fm, D \flat , B \flat , E \flat , Cm akorları kullanılmıştır. Eserde ikili tempo kullanımı görülmektedir. Bu durum arabesk müzikte sıkça karşılaşılan bir kullanımdır.

20. *Hatırım Kalır Eserinin Analizi*

Tonal Eksende Gm tonunda yazılmış olan bu eser 5/8'lik ritim kalıbında yazılmıştır. Eser içinde Gm, B \flat /F, C/E, E \flat , B, Gm, Dm7, F, C akorları kullanılmıştır. Eserin tür olarak dünya müziği türüne ait olduğu düşünülebilir. Kullanılan akorları göz önünde bulduğumuzda etnik caz öğelerini ve kendi içinde Uşşak makamının özelliklerini barındırdığı görülmektedir. Bu makamsallık hem kullanılan akorlarla vurgulanmış, hem eser içinde kullanılan klasik kemençe ile verilmiştir.

Sonuç

Ara Dinkjian'ın Türk Popüler müziğinin içindeki alt türlerden olan, pop, arabesk, fantezi ve *world*/dünya müziği alanlarında değerlendirilen toplam 20 eseri analiz edilmiştir. Bu eserlerden altısı Sezen Aksu, dördü Burcu Güneş, ikisi Fide ve birer eser de Ahmet Kaya, Burcu Yıldız, Rober Hatemo, Çiğdem Ülkü, Bedri Ayseli, Coşkun Sabah, Mevsim Aral ve Ezgi Haktan tarafından seslendirilmiştir. 10 numaralı Lawko eseri, Kürtçe olup diğerleri Türkçedir. Ara Dinkjian sözlerden hiçbirini yazmamıştır. Popüler müzik alt türlerinden olan dünya müziği alanında 11, üçü arabesk, dördü hem dünya müziği hem arabesk, biri dünya müziği ve halk müziği, biri arabesk ve fantezi olarak değerlendirilmiştir. Makamsal olarak bakıldığında beşi Kürdi, sekizi Uşşak, ikisinin Hicaz makamlarında olduğu görülmüştür. Soyutlamalı makam anlayışı ile Nikriz ve iki Uşşak eser değerlendirilmiştir. Geriye kalan iki eserin minör (Fm-Gm) olduğu görülmüştür. Buna göre

Ara Dinkjian'ın Türk popüler müziği içindeki eserlerinin %75'inin (15 tanesi) makamsal, %15'inin soyutlamalı makam yaklaşımı ile %10'unun da tonal eksende bestelendiği görülmüştür. Tüm eserlerde makamsal çalgılara yer verilmiştir. Kürdi olan eserler aynı zamanda Frigyan moduyla ilişkilendirilmiştir. Aolian modu da minör bir eksensle ilişkilendirildi, bu modu Buselik ile ilişkilendirebilirdik ancak zorlama olmaması için bu kategoride gösterilmedi. Elde edilen bu bulgulara göre, Dinkjian'ın üç müzikal kimliğinden ikisi olan Anadolu'luluk ve Kilise görevliliği aracılığıyla edindiği makam bilgilerini somut bir şekilde Türk Popüler Müziği eserlerinde yansıtması, makam bilgi birikimini Anadolu'lu babasının makamsal halk müziği bilgisi ile Apostolik Ermeni Kilise repertuarından gelen birikim yoluyla edindiğini göstermektedir. Buna ek olarak Amerika diasporası kimliği de kendisinin üretimini etkilemiş olmalıdır çünkü Amerika göç edenlere kendi kimliklerini koruma yönünden özgürlük alanı sağlamıştır.

Ara Dinkjian'ın Türk Popüler Müziği mecrasındaki en erken tarihli eseri 1988 yılında Sezen Aksu tarafından seslendirilen "Sarışın" adlı eseridir. Onun ardından 90'lı yıllarda beş, 2000'li yıllarda yedi ve 2010'lu yıllarda yedi eseri piyasaya sunulmuştur. Ara Dinkjian'ın en son piyasaya çıkan eseri Burcu Yıldız'ın seslendirdiği *Suskun* adlı eserdir. Türk Popüler müziği kısmında 80-90-2000'li yılların yer alması da bu sebeptendir. Ses icracılarının kategorisi, arabesk, fantezi, halk ve dünya müziği olarak tespit edilmiştir. Mesela 1980 sonları ve 90'lı yıllarda Ermeni kökenli İstanbul'lu besteci Onno Tunç ise, eserlerinde makam olgusu ve etnik/makam çalgılarına sıklıkla yer vermediğinden Türk Pop Müziği türü içinde değerlendirilirken; Ara Dinkjian ise, eserlerini seslendiren şarkıcıların icrada buldukları türlere bakıldığında da anlaşılacağı üzere, genellikle dünya müziği, arabesk, fantezi gibi alt türlerin kategorisi içine yerleşir. Bir kez daha vurgulamak gerekirse, Dinkjian'ın eserleri sadece makamsallık ve makam çalgıları içermesinden dolayı pop müzik içinde değerlendirilmemiş değildir. Salt pop müzik içinde değerlendirilmemiş, dünya müziği kategorisine sokulmuştur çünkü, dünya müziği olabilmek için bu makamsallığa ek olarak ezgisel bütünlüğü kurarken dinleyicinin geçmişten gelen kültürel/müzikal belleğinin birikimi de eserlere yansıtılmalı ve bu geçmiş bilgisi ile o eserler dünya müziği türüne ayrılabilmelidir. Salt makam öğeleri içermek zaten bir eseri Pop müzik türünden çıkarmaz, yani Pop müzik eserlerinde makamsallık olabilir.

Ara Dinkjian'ın öncelikle Amerika'da doğması sebebiyle etnik caz ve dünya müziği türlerine yakınlığını eserlerinde görmek mümkündür. 20 eserinin çoğu dünya müziği türünde olup etnik caz unsurları barındırır. Hatt Collage of Music Üniversitesinde aldığı

Batı Müziği eğitimini ve ud icracısı olduğunu düşünürsek dünya müziği türüne yakınlığı doğal karşılanabilir. Ayrıca kurduğu Night Ark ve The Secret Trio gibi gruplarda bu tür müziği icra etmeye devam eder.

Çok yönlü bir kültüre ve müzik hayatına sahip olan Ara Dinkjian'ın, Anadolu kökenini müziğe bağlamak dolaylı sayılmasa gerektir. Gerek ud icracısı olması gerekse eserlerindeki halk müziği ve makamsallık unsurlarını birinci elden aldığı öncelikle babası Onnik Dinkjian'dan yola çıkmak gerekir. "Eğitim zinciri" olarak hocası Nishan Serkoyan ve onun da hocası olan Osmanlı/Türk Müziği meşk çevresinde İstanbul'da bulunan Krikor Mehteryan'a bağlanan Onnik Dinkjian, bu köklü müzik eğitimini makamsal müzik için önemli bir bilgi aktarma biçimi olan meşk usulü ile almıştır. Bu bilgi Onnik Bey aracılığıyla Ara Dinkjian'da netlikle gözlenmektedir. Özellikle Uşşak, Hicaz, Hüseyini, Saba gibi makam sevgisi ve bunlara sıklıkla yer vermesi bunu kanıtlar niteliktedir.

Ara Dinkjian'ın eserlerinin neredeyse tamamına yakının makamsal olmasını bu durumda babası Onnik Dinkjian'a ve Anadolu kökenine bağlayabiliriz. Ayrıca Onnik Dinkjian'ın halk müziği geçmişini de unutmamak gerekir. Ara Dinkjian ile yaptığı Ermenice Diyarbakır Türküleri albümü, Diyarbakır Ermenicesinin kullanıldığı son örneklerden olması sebebiyle önemlidir. Bu yönüyle Ara Dinkjian'ı Kentsel Osmanlı/Türk makam müziği dışında Anadolu halk müziği geleneği içine sokmak da gereklidir.

Ara Dinkjian'ın müzikal kimliği dinsel bağlamda da bu çalışmada incelenmiştir. Bu incelemenin sebebi Ara Dinkjian'ın Ermeni Apostolik Kilisesi'ndeki görevinden dolayıdır. Ermeni Apostolik Kilisesi'ndeki müziğin çoksesli ve teksesli örnekler barındırması ve görüşmemizde Ara Dinkjian'ın Gomidas için "kültürümüzün ayrılmaz bir parçası" demesi, bu çalışmada Ermeni Kilise Müziğini de ele almamıza sebep olmuştur. Özellikle Gomidas'ın kültürel kimlik inşası meselesine önemle bakmış olması, halk müziğinden gelen şaraganları kökenlerine bağlı olarak çokseslendirme yapmış olduğu kaynaklarda açıkça görülmüştür. Sonuç olarak 19. Yüzyılın sonunda çok seslendirilen Ermeni kilise müziği, makamsallığını ve halk müziği kökenini kaybetmemiş, kültürel kimlik inşası amacını yerine getirmiş ve halen etkisini korumaktadır.

Ermeni Apostolik Kilise ayin düzeninde kullanılan teksesli eserlerin hangi makamlarda olduğuna bakıldığında bunların arasından Ara Dinkjian'ın da Hüseyini, Uşşak, Hicaz, Nikriz (Hicaz cinsine pest tarafta bir tam ses eklenmiş hali), Saba cins ve makamlarını kullanması, bu ayin düzeninden gelen makamların belleğine kazındığını ve günümüzde

bestelediği eserlere kaynaklık ettiğini bize kanıtlamıştır. Bu nedenle Dinkjian'ın makam-sal eserlerinin, kendisinin bestecilik dilinin oluşumunda büyük bir yüzdeyi oluşturmuş olduğu ortaya konmuştur.

Bu noktada Ermeni Apostolik Kilise 8 modlu ayin düzeninde kullanılan teksesli eserlerin hiçbiri Kürdi makamı olarak belirtilmemiştir. Dinkjian'ın yaptığımız eser analizlerinde Kürdi cins olarak irdelenen yapının, makam olarak değil belki de mod olarak Frigyan olduğunun vurgulanması daha doğru olabilir. Gomidas'ın derlediği 253 eserin 135'inin Frigyan modunda olması da bu Kürdi olarak analiz edilen eserlerin modal olarak Frigyan olarak tanımlanmasında bir sakınca yaratmıyor. Gomidas'ın da aktardığı isimlerden anlaşılacağı üzere derlenen eserler, modal sistem altında irdelenen makamsallık olgusu içinde ele alınabilir. Ayrıca, Türk Popüler Müzik mecrasında yayınlanmış eserlerin çok ama çok büyük bir yüzdesinin Kürdi cinsi ile ele alınması Kürdi analiz yapılmasını da gerekli kılmıştır.

Bir defa daha belirtilecek olursa, Ara Dinkjian'ın Türk Pop müziği içerisinde bestelediği 20 eserin beşinin Frigyan karşılığı olarak kabul gören Kürdi, Aolyan olarak düşünülebilecek sekiz adet Uşşak ve kendi halinde bir Aolyen eser bestelediği düşünülürse kilise organistliğinden ve Ermeni dini müzikle yakın ilişkisinden gelen bilginin eserlerine yansıdığı düşünülmektedir.

Çalışmada müzikal kimliğin irdelendiği başka bir konu ise diasporadır. Ara Dinkjian, Amerika Ermeni Diasporası mensubudur. Babası ise Suriye üzerinden Fransa'ya göçen Fransa Ermeni Diasporası mensubudur. Diaspora olgusu, diasporada yaşayan halklar için ortak kimlik ve kültürel kimlik oluşturma yönünden en önemli olgulardan biridir. Bu bağlamda Gomidas'ın kültürel kimlik yaratma çabası da diaspora konusu ile buluşmaktadır. Diaspora yaşamında “memleket” ve “ev” kavramlarının önem kazanır. Onnik Dinkjian'ın “Ben Diyarbekirliyim” lafında da bu durum görülmektedir. Onnik Dinkjian, Diyarbakır'da yaşamamış fakat kendini tam olarak Diyarbakırlı hisseden biridir. “Memleket” ve “ev” kavramlarının önemini, Ara Dinkjian'ın müziğinde de gördüğümüz Anadolu halk müziği unsurlarıyla da kanıtlayabiliriz. Ara Dinkjian'da tıpkı babası gibi Türkiye'de yaşamamış fakat bu toprakların kültüründen ve müziğinden de kopamamıştır. Kendisini “gelenek taşıyıcı” olarak görmese de bu kavram babası Onnik Dinkjian'ın üzerine yüklenebilecek bir kavramdır.

Yine vurgulamak gerekir ki Amerika diasporası üyelerine Amerika'nın sağladığı özgürlük ortamının getirdiği kendi kültürlerine bağlılık ve yeni üretimlere kültürel belleklerini ekleme imkânını da unutmamak gerekir.

Türk Popüler Müziği bağlamında ele alındığında Ara Dinkjian'ın müziğinin, sadece arabesk olarak ya da dönemin pop müziği içinde değerlendirilemeyeceği düşünülmektedir. Bunun en önemli sebebi, arabesk müziğin içeriğindeki “ötekilik” kavramını belirginleştiren acıklı/acılı/itilmiş/ötekileştirilmiş/ezik gibi ifadelerle belirtilebilecek olan söz/güfte yazımları, varsa bile bundan Ara Dinkjian'ı mesul tutamayacak olmamızdır. Çünkü bilinmektedir ki, kendisi sadece müziği icracılara vermekte fakat sözleri Türk söz yazarları belirlemektedir. Ancak seçilen güftelerin arabesk türe özgü olup icracının üslubunun da arabeskvari unsurlar içermesi Ara Dinkjian'ın Türk Pop müziğindeki eserlerini irdeleyen önem de kazanmaktadır. Çünkü aslında bu üslup tercihinin sorumlusunun Ara Dinkjian olamayacağı göz önünde bulundurulmalıdır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Akbar, S., Donnan, A. ve Donnan, H. (1994). *Islam, Globalization and Postmodernity*. London and New York: Routledge.
- Alajaji, S. A. (2018). *Sılaya Giden Yol*. Aras-Kala Plak Yayınları.
- Arel, H. S. (1968). *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*. İstanbul: İleri Türk Musikisi Konservatuarı Yayınları.
- Basmacıyan, H.K. (2005). *Şarkota Toplumsal ve Dinsel Hayat*, İstanbul: Aras Yayıncılık
- Bayrak, M. (2005). *Alevi-Bektaşî Edebiyatında Ermeni Âşıkları*. Özge Yayınları.
- Berkman, Esra; Önal, Ali (2022), “Ara Dinkjian›s Works in Turkish Popular Music”, *Mendeley Data*, V1, doi: 10.17632/cjmmkz3yz4.1
- Berkman, E. (2012). Kanun virtüözü, besteci ve eğitimci Haçatur Avetisyan (1926-1996) ve kanun çalgısı özelinde Ermenistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nde (1920-1991) müziğin dönüşümü. *Tez (Sanatta Yeterlik)*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Berkman, E. (2014). Çağdaş Türk Bestecilerin Kanun-Piyano Eserlerinin Kanun Partilerinde Makamsal Öğeler. *Müzik-Bilim Dergisi*, 40-69.
- Bilal, M., ve Yıldız, B. (2019). *Kalbim O Viran Evlere Benzer Gomidas Vartabed'in Müzik Mirası*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
- Çakıllıkoyak, H. (2005). *Diaspora'da Ermeni Kimliği Paris ve Halep Örneği*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Çöloğlu, E. (2005). *Çağdaş Türk Bestecilerinin 20. Yü müziğinin Modernist Anlayışlarıyla Etkileşimi*. Yayınlanmamış YL Tezi.

- Dede, N. A. (2006). *Tetkik u Tahkik*. (Y. Tura, Çev.) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Dönmez, B. M., ve Yazar, B. (2014). İstanbul Ermeni Ortodoks Cemaati'nin Dinsel Müzik Uygulamaları Üzerine Etnografik Bir Çalışma. *Akademik Araştırmalar Dergisi*, 16(61), 182.
- Dürtük, E. F. (2011). Türk Popüler Müzik Üretimi ve Ürünlerindeki Karma Yapıyı Hazırlayan Toplumsal ve Müziksel Etkenler. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*.
- Ela, E. D., ve Güler, M. A. (2018). Müziğin İzinde: Türkiye'de 1980'den Günümüze Rock Müzik ve Sosyal Haklar.
- Erol, A. (2005). *Popüler Müziği Anlamak*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Ezgi, S. (1933-1935-?-1940-1953). *Nazari, Ameli Türk Musikisi*. İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı.
- Güleç, C. (2002). Türkiye'de Kültürel Kimlik Sorunu. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi*(15), 63-78.
- Günay, E. (2006). *Müzik Sosyolojisi-Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Güngör, N. (1993). *Arabesk, Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- İrden, S. (2020). *Türk Musikisinde Düzen Perde Makam Terkib Uygulamaları*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Karahasanoglu, S. ve Yavuz, E. (2015). *Müzikte Araştırma Yöntemleri*. Berceste Yayınevi.
- Kevopyan, A. (2014). Sözlü ve Yazılı Aktarımda Şaraganlar. *Toplumsal Tarih Dergisi*, 22-26.
- Kezelian, A. H. (2021). Taş Plaklarda Amerika'daki Ermeniler, Ara Dinkjian Arşivinden, Albüm Kitapçığı, Kalan Müzik
- Kozanoğlu, C. (1995). *Pop Çağı Ateşi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kuçlu, E. (2020). Kültürel Bir Meta Olarak Müzik: 90'lar Sonrası Pop Müziği Örneği. *Yayınlanmamış YL Tezi*.
- Lokmagözyan, D. (2020). Gomidas Bu Toprağın Sesi. İstanbul: İstanbulahay/Anadolu Kültür/Avrupa Kültür Başkenti.
- McCullum, J. R. (2014). *Music, Ritual, and Diasporic Identity*. Doktora Tezi. University of Maryland, College Park.
- Özdemir, U. (2016). *Kimlik, Ritüel, Müzik İcrası*. İstanbul: Kolektif Yayınları.
- Özer, Y. (2002). *Müzik Etnografisi-Alan Çalışmasında Yöntem ve Teknik*. İzmir: Dokuz Eylül Yayıncılık.
- Öztürk, O. M. (2013). *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Ezgi Çekirdekleri*. İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öztürk, O. M. (2020). Türk Müziğinde Yekta, Ezgi ve Arel Teorilerinin Pozitivist İnşası: Kısa Fakat Eleştirel Bir Tarihçe. *Eurasian Journal of Music and Dance* 16, 171-215.
- Paddison, M. (1982). The critique criticised: Adorno and popular music. *Popular Music*, 2, 201-218.
- Polatyan, S. (1998). *Ermeni Müziği*. İstanbul: Avesta Yayınları.
- Sarı, Ö. ve Avcıoğlu, G. (2012). Ermeni Ulusal Kimliğinde Ermeni Diasporası ve Geçmişin Kurgulanması, *Hacettepe Üni. Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 17, 207-218.
- Şentürk, R. (2016). *Müzik ve Kimlik*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Tchilingirian, H. (2019). *Ermeni Kilisesi*. İstanbul: Aras Yayınları.
- Yazar, B. (2016). *İstanbul Ermeni Apostolik Kilisesi Müzik Kültürü*. Ankara: Gece Yayınları.
- Yarman, O. (2020, Eylül 27). *Ozan Yarman*. Mayıs 2021 tarihinde Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Ps-y2FnfuRjM> adresinden alındı
- Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yıldız, B., Beşiroğlu, Ş. Ş., ve Reigle, R. (2013). Onnik Dinkjian›ın Müzikal Kimliğinde Kültürel Bellek ve Memleket İzleri. *Porte Akademik* 8, 53.

Ara Dinkjian ile E-Posta Aracılığıyla Görüşme: 04.02.2020-19.02.2020

Dinkjian, A, E-posta ile kişisel görüşme, 4 Şubat 2020

Dinkjian, A, E-posta ile kişisel görüşme, 19 Şubat 2020

