



# Etnomüzikoloji Dergisi

Ethnomusicology Journal



**Etnomüzikoloji Dergisi**  
***Ethnomusicology Journal***  
Yıl / Year: 4 • Sayı / Issue: 1 (2021)

**Etnomüzikoloji Dergisi / Ethnomusicology Journal**

Yıl / Year: 4 • Sayı / Issue: 1 (2021)

ISSN: 2619-9572

E-ISSN: 2687-508X

**İmtiyaz Sahibi / Holder of a Concession**

Prof. Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI

Etnomüzikoloji Derneği (Türkiye) / Ethnomusicology Association (Turkey)

**Sorumlu Yazı İşleri Müdürü:** Doç. Ersen VARLI

**Editör / Editor:** Prof. Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI

**Yayın Kurulu / Editorial Board**

Ersen Varlı

Fırat Kutluk

Irene Markoff

Martin Stokes

Özlem Doğuş Varlı

Şeyma Ersoy Çak

**Sayı Hakemleri / Journal Referees**

Cihat Aşkın

Ersen Varlı

Feyzan Göher

Fırat Kutluk

Gökhan Ekim

Gülen Ege Serter

Okan Murat Öztürk

Süleyman Fidan

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

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

**Yayın Türü / Publication Type:**

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

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

**Yönetim Merkezi Adresi / Address:**

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

Posta kutusu: 179 Nilüfer /BURSA

Tel/Phone: +90 532 633 8115

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

etnomuzikolojidergisi@gmail.com

**Web**

: http://www.etnomuzikoloji.org

**Baskı / Printed by**

Star Ajans Matbaacılık ve Ambalaj Sanayi Ltd.Şti.

Alaaddin Bey Mh. 634 Sk. Nilüfer Ticaret Merkezi 2. Bölge Ayaz Plaza No:24 Nilüfer/Bursa

Tel: 0224 249 33 20 (pbx) - 0224 245 18 09

Sertifika No: 15366

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

Bursa-Turkey Mart / March 2021

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

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

### *Dergi Hakkında*

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

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

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

Dergimiz, Asos Index tarafından taranmaktadır.



### *About Journal*

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

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

The journal is scanned ASOS Index.



**Etnomüzikoloji Dergisi**  
***Ethnomusicology Journal***  
Yıl / Year: 4 • Sayı / Issue: 1 (2021)

İÇİNDEKİLER  
CONTENTS

Dergi Hakkında..... <i>About journal</i>	3
Editörden ..... <i>From Editör</i>	7
Edward Said ve Müzik: Bir Yersiz Yurtsuzun Kirpi-Tilki İkilemi / <i>Edward Said and Music: The Hedgehog and Fox Dilemma of an Out-of-place Writer</i> .....	15
<b>Onur Güneş AYAS</b>	
Türk-Yunan Nüfus Mübadeledesinde Türkofon Mübadillerin Türkçe Sözlü Ninni ve Tekerleme Örnekleri / <i>Turkish Lullaby and Nursery Rhymes Sample of Turcophone Greeks in Turkish-Greek Population Exchange</i> .....	43
<b>Mehmet SÖYLEMEZ</b>	
Kanada'da Nepal Diaspora Müziği: Anavatanın Temsili, Tahayyülü ve Yankılanışı / <i>Nepalese Diasporic Music in Canada: Representing, Reimagining, And Resonating Homeland</i> .....	60
<b>Subash GIRI</b>	

Almanya'ya İşçi Göçü Sonrasında Ortaya Çıkan Disco-Folk Olgusu ve Derdiyoklar Müzik Grubu / *The Disco-Folk Case After Labor Migration to Germany and Derdiyok Music Band*..... 83  
**Necdet KURT**

*Experiencing the City from an Immigration-Based Listening: Haitian Community' Sounds in Southern Brazil* / Göçmen Temelli Dinleme İle Şehri Deneyimlemek: Güney Brezilya'daki Haiti Topluluğunun Sesleri..... 97  
**Daniel STRINGINI**

Kuruçam Köyü Kadınlarının Göç Yolu Müzik Pratikleri / *Music Practices of The Migration Road of Kuruçam Village Women* ..... 115  
**Çiğdem USTA**

#### **SERBEST TEMA**

Henri Vieuxtemps'ın No.5 La Minör Op.37 Numaralı Keman Konçertosu'nun Yaratılış Sürecinin ve Müzikal Yapısının İncelenmesi..... 133  
**Mehmet Çetin CEVİZ**

#### **GELECEK FAALİYETLER..... 153**

- 1- Kadınlar Dünyayı Çalışıyor / Söylüyor, albüm çalışması
- 2- Kadınlar Dünyayı Çalışıyor / Söylüyor, “Müzik ve Kadın” Sempozyumu Sempozyum Çağrı metni / Alt Başlıklar / Bilim Kurulu Üyeleri / Keynote'lar

## Editörden

“Shu Bkhaf” şarkısını dinlerken Lübnan müziği ve Brezilya Bossa Nova ritim kalıpları bir arada duyulur. Bir Fairouz klasiği olan şarkının bestesi Ziad Rahbani(oğlu)’ye ait. Coğrafya ve kültürel yapı olarak birbirine zıt olarak algılanan bu iki kültürün birleşiminin temelinde göçe dayalı insan hareketliliği yatmakta. Öyle ki, 1880’lerden günümüze kadar devam eden uzun göç süreci, Brezilya’yı Lübnan’lı göçmenlere en çok ev sahipliği yapan ülke haline getirmiş. Söz konusu insan ve akabinde kültürel hareketlilik örnekleri sosyal bilimlerin her alanında yer ettiği gibi, göçün toplumsal ve bireysel yaşama dair getirdikleri ve kültürel yaşama ne şekilde etki ettiğine yönelik göç çalışmaları etnomüzikoloji literatüründe özellikle 1970’lerden sonra, hiç de azımsanmayacak derecede yer bulmuştur.

İnsan hareketliliğinin beraberinde getirdiği kültürel hareketlilik (Greenblatt 2009), yakın tarih ve günümüzde göç süreçleri boyunca meydana gelen yeni yaşam biçimleri içinde, düşünsel boyutta “biz ve onlar” dikotomisi, göçebelik, mübadil, mülteci, gibi durum tespitleriyle beraber, bir nevi sonuca dair olarak göç çalışmaları içinde yer bulan *yersiz yurtsuzluk*, *diaspora*, *madunluk*, *prekarlık*, *melezlik*, *asimilasyon*, *adaptasyon*, *entegrasyon*, *yabancılaşma* gibi belirli yaklaşım biçimlerini de içeren sıfatları önümüze getirir. Böylelikle söz konusu süreç göç çeşitleri ve etki alanlarına yönelik farklı söylemler (discourse) ortaya çıkarmıştır. Böylelikle göç eden bireylerin, birey toplum ilişkisi çerçevesinde inşa edilen “Hayali Cemaatler” (Anderson 1983) içinde, müziğin göçünü ve hareketliliğini, sözünü ettiğimiz kavramlar çerçevesinde nasıl sürdürdükleri (sustainability), nasıl inşa ve icat ettikleri, göç ve müzik çalışmalarının kuramsal çerçevesini oluşturur

Basit bir şekilde bir yerden başka bir yere hareket etme gibi görülen, ancak karmaşık süreçler bütünü olan göç olgusunu, sebep, sonuç, üretim biçimlerine bağlı olarak incelerken, göçmen, göçebe, mübadil ekseninde müzik, dans, edebiyat, film, mimari, gastronomi gibi geniş bir kültürel alana yansımaya dair hemen en yakınımızda çeşitli örneklerle rastlamak mümkündür. Ait olunan yer, anavatan, anavatanın çeşitli yollarla inşa edildiği yeni mekanlar yeni aidiyetler, kimlik özellikleri ortaya çıkarırken, müzik bir yandan anavatan

duyulan özlemin soyut alanı, bir yandan aidiyet hissini inşa etmenin ikircikli noktasında yer alır. Hedetoft ve Hjort<sup>3</sup>’un aidiyet kavramını, bir yerde bulunurken başka bir yere özlem duyma olarak açıklamalarının tam da bu ikircikli halden kaynaklı olma ihtimali yüksektir. Yine benzer şekilde salt sesler bütünü olarak dinlenen müziğin yalnızca sanatsal bir olgu olmadığı, göç, aidiyet, kimlik gibi fay hatlarından örülü imgeler bütünü olduğu gerçeği gibi.

Heidegger’in dediği gibi “evsizlik, dünyanın kaderi olmaya doğru giderken”, hayali evlerin adeta harcı konumunda olan müziğin inşa ettikleri kadar, yeni müzik biçimleri de göç ve müziğin anlam dünyasında yerini alır. Çünkü ne Edward Said’in tanımladığı gibi “kesintili bir var olma durumu”, ne de Stuart Hall’un tek yönlü olarak gördüğü, geri dönüşü olmayan bir gidişin “ikircikli” halinde müzik, aynı zamanda teskin edici, sağaltıcı ve bir o kadar da kimlik şuurunu ayakta tutucu özelliğiyle yaşanan her anın içine transparan bir akışkanlıkla sızmaktadır.

Etnomüzikoloji Dergisi 4. Yılı’nın ilk sayısını (7. Sayı), tüm bu sorgulamalar etrafında oluşan yeni söylemlerin, saha çalışmalarının, kuramsal eleştirilerin işlendiği makalelerle oluştururken, O.Güneş Ayas’ın “*Edward Said ve Müzik: Bir Yersiz Yurtsuzun Kirpi-Tilki İkilemi*” başlıklı makalesinde, yukarıda bahsettiğim Edward Said ile ilgili değerlendirmesinde, göçün oluşturduğu kimliğe sahip olan Said’in içine düştüğü ikilemi tanımlaması bahsettiğim ikircik haliyle de uyuşur. Said’in müzikal beğeni ve dünya görüşü arasındaki ikilemi, Berlin’in Tolstoy için öne sürdüğü kirpi-tilki ikilemi üzerinden okuyan Ayas için Said, “Politik inançları itibarıyla kültürel çoğulculuk ve çeşitliliği vurgulayan bir tilki, müzikle ilişkisinde, kulaklarını farklı müzik kültürlerine tıkamış bir kirpidir”.

Göç çeşitleri denilince, Türkiye’de ilk akla gelen göç şekli olan mübadele, anavatan kavramını derinden sarsan bir özelliğe sahiptir. Doğup büyüdüğü mü, yoksa tabi olunan devlet yönetimi mi vatan algısını belirler sorgulamasının olduğu mübadil olma hali ile ilgili Mehmet Söylemez’in mübadele sonucu Yunanistan’a giden mübadiller arasında yapmış olduğu saha çalışmasının ardından oluşturduğu “*Türk-Yunan Nüfus Mübadelesinde Türkofon Mübadillerin Türkçe Sözlü Ninni ve Tekerleme Örnekleri*” başlıklı makalesinde, doğup büyüdüğü yerlerden hafızalarında getirdikleri Türkçe-Rumca karışık dilde söyledikleri ninniler olsa da, çocukluklarına ait el yapımı Karagöz oyuncaklarına eşlik eden tekerlemeleri neredeyse unutmuş olmaları, gidilen yerin zaman içinde kimlikleri nasıl dönüştürüldüğünün bir göstergesi olarak çıkar karşımıza.

Tıpkı Subash GIRI’nin konu ettiği Kanada’da yaşayan Nepal diasporası gibi. “*Nepalese Diasporic Music in Canada: Representing, Reimagining,*

\* Hedetoft, U., & Hjort, M. (2002). *The Postnational Self: Belonging and Identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

*and Resonating Homeland*” başlıklı makalesinde Giri, müzikal bir kaleymekopa benzettiği Nepal diasporası içerisinde, geldikleri yere duyulan özlemi, şarkılar, enstrümanlar, danslar aracılığıyla mekânın seslerini, yeni bir sosyo-kültürel ortamın akustiğine göre yeniden inşa ettiklerini vurgular. Bunu yaparken göç ve müzik çalışmalarında sıkça söz edilen diaspora oluşumundan bahsederken, etnomüzikolojide müzik ve diaspora çalışmalarını kronolojik bir yolla ele alır ve çeşitli diaspora isimlendirmelerini kayda geçer. Giri kendisinin yürütmüş olduğu saha çalışmaları verilerini yeniden temsil, tahayyül ve anavatanın yankılanışı bakış açılarıyla ele alırken, Anderson’un “hayali cemaatler” kurgusuna gönderme yapar.

Özellikle Türkiye’de yaşayanlar için 1960’lardan sonra hız kazanan Almanya’ya işçi göçünün yansımaları hem Türkiye hem Almanya’da yaşayan göçmenler nezninde, yeni kimliğe alışmak, adaptasyon sorunu ortaya çıkarırken, yeni ifade biçimlerinin ortaya çıktığına örnek olarak, yeni müzik grupları ve türlerini de doğurmuştur. Tam da bu bağlamda Necdet KURT’un “*Almanya’ya İşçi Göçü Sonrasında Ortaya Çıkan Disco-Folk Olgusu ve Derdiyoklar Müzik Grubu*” başlıklı makalesinde, uzun süreli gözlemlere dayanan, betimleyici bir yöntemle yazılmış ve yeni bir müzik akımının oluştuğuna tanıklık edilmiştir.

Dergi içinde yazımın başında değindiğim Brezilya örneği’nin farklı bir versiyonuna Daniel STRINGINI’nin “*Experiencing the City from an Immigration-Based Listening: Haitian Community’ Sounds in Southern Brazil*” başlıklı makalesinde rastlarız. Stringini, Haitili göçmenlerin Güney Brezilya’da nasıl konumlandıklarını, “göçmen temelli dinleme” önermesiyle irdeler. Kendisinin yapmış olduğu saha çalışmasının sonucunda elde ettiği verileri, kent etnomüzikolojisi bağlamında ele alırken, etnomüzikolojinin diaspora kavramına nasıl baktığı, nasıl değerlendirdiğini sorgulama yolunu seçer.

Göçle ilgili ilk kurumsal çalışma olma özelliği niteliğindeki Ravenstein’in Göç kanunları çalışmasında (1885) 7. göç kanunu cinsiyete aittir. Kadınların iç göçler ve kısa mesafeli göçlere erkeklerden daha fazla yatkın olduklarını söylerken, erkeklerin daha uzun mesafeli, yurt dışı göçlere katıldığını belirtir. Çiğdem USTA’nın alan çalışması verileri ile kaleme aldığı “*Kuruçam Köyü Kadınlarının Göç Yolu Müzik Pratikleri*” makalesinde yer alan Kuruçam’lı kadınlar adeta Ravenstein’in kanununa uyar gibidir. Karadeniz Bölgesinde günümüzde varlığını sürdüren yayla göçlerinin organize edicisi konumunda olan kadınların, yalnızca yayla göçü taşıyıcılığı değil, aynı zamanda sözlü kültüründe taşıyıcıları olduğu görülür. Makalede yayla göçünün kadınların eğlence dünyalarına dahil ettikleri arasında yer alan güğüm çalma geleneğinin kadınlar için, kısa süreli göçlerin vazgeçilmezi olduğuna tanık oluruz.

Müzisyenlerin göçü, göç olgusunun en masum, en şairane kısmıdır belki de.

Özellikle Avrupa Sanat Müziği'nde belli çalgıların ekollerinin peşinde geçen yaşamlar, geçmişte bugün olduğundan çok daha büyük önem arz ederdi. Hatta müzisyenin teknik ve manevi doygunluğa erişmesinin tek yoluymdu. Özellikle Avrupa ülkeleri arasında o ülkeden o ülkeye müzisyen hareketliliği, günümüzde halen önemini korumaktadır. Her ne kadar derginin serbest temalar kısmında yer alsada, Mehmet Çetin CEVİZ tarafından yazılan "*Henri Vieuxtemps'in No.5 La Minör Op.37 Numaralı Keman Konçertosu'nun Yaratılış Sürecinin ve Müzikal Yapısının İncelenmesi*" başlıklı makalenin öznesi Henri Vieuxtemps'un Belçika'nın Vierviers kasabasında başlayan yaşamı Hollanda, Almanya, Fransa, İtalya, Rusya, Amerika arasında geçer ve Brüksel'de son bulur. Belçika-Fransa Keman ekolünün oluşması, tam da bahsettiğim arayış kaynaklı müzisyen göçünün yansımasıdır adeta.

Etnomüzikolojide göç çalışmaları kapsamında yayınladığımız Etnomüzikoloji Dergisi /7.Sayısı (Yıl 4 (V.1) ardından, yılın ikinci sayısı da aynı tema ile çağrıda bulunacak. Aynı zamanda 2021 yılının UNESCO tarafından Yunus Emre, Hac-ı Bektaşî Veli ve Ah-i Evran yılı ilan edilmesi nedeniyle özel sayı yayınlayacak olduğunun haberini tüm okuyucularımızla paylaşmak isteriz.

Dergimize katkıda bulunan tüm yazarlarımıza, hakem ve yayın kurulumuza teşekkür ederiz.

Prof. Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI  
Editör



# From The Editor

---

When we listen to “Shu Bkhaf” song we can hear Lebanese music and Brazilian Bossa Nova rhythm patterns at the same time. The song that is a classical piece by Fairouz was composed by Ziad Rahbani(son). At the base of the combination of these two cultures that are perceived to be contradictory to each other in terms of geography and culture lies migration-based movement of people. The long migration process from 1880’s onwards made Brazil host to one of the largest groups of Lebanese migrants. The human and following cultural mobility examples we discussed find their place in every area of social sciences while migration studies regarding contributions of migration to social and individual lives and its impact on cultural life has found substantial place in literature on ethnomusicology especially after the 1970’s.

Cultural mobility brought by human movements (Greenblatt 2009) also brings forward all intellectual assessments such as “us and them” dichotomy, nomadism, population exchange, and refugee that came about as new forms of living during migration processes in near history and the nowadays while also presenting conceptualized attributes involving definite approaches that find place in migration studies as some sort of conclusions such as *homelessness/out of place*, *diaspora*, *subalternity*, *precarious*, *hybridity*, *assimilation*, *adaptation*, *integration*, and *alienation*. Thus, the said process brought about different discourses about types of migration and their spheres of influence. The migration and mobility of music, how they maintain, how they construct and invent within the “Imaginary Communities” (Anderson 1983) built within the framework of the relationship between individual and society have taken their place among the study topics of ethnomusicology and all social sciences.

While studying based on cause, consequence, and production methods the entire phenomenon of migration which is seen as simply moving from one place to another while in fact it is a body of complicated processes, it is possible to come across various examples by our side regarding its reflections on a quite broad cultural sphere such as music, dance, literature, cinema,

architecture, gastronomy in the axis of migrant, nomad, refugee. The place one belongs to, homeland, new places where the homeland is constructed in different ways, new belongings bring out identity particulars while music is situated at the hesitant point between abstract area of longing for homeland and building belongingness. It is possible that this hesitant state lies at the source of definition Hedetoft and Hjort\* made for the concept of belongingness. Just like how music that is listened to as sound is not only an artistic phenomenon, but in fact a body of images woven from fault lines such as migration, belongingness, and identity.

While “homelessness is the coming destiny of the world” to quote Heidegger, what is constructed by music as the mortar of imaginary houses as well as new music types take their places in the meaning world of migration and music. Because music infiltrates into every living moment in a transparent fluidity in its soothing, healing and sustaining identity characteristic in “discontinuous existence” as defined by Edward Said and in “hesitant” state of unidirectional, going of no return that Stuart Hall put forward.

Etnomüzikoloji Journal hosts articles discussing new discourses around such questionings, field studies, and theoretical criticisms in the first issue of its 4th year (Issue 7). The article by O. Güneş Ayas titled “*Edward Said ve Müzik: Bir Yersiz Yurtsuzun Kirpi-Tilki İkilemi*” (Edward Said and Music: Hedgehog-Fox Dilemma of a Homeless) includes the assessment on Edward Said mentioned above where Said with an identity formed by migration defines the dilemma he is in, aligning with the hesitant state I defined. For Ayas who reads the dilemma between Said’s musical taste and world view through the dilemma of hedgehog and fox Berlin put forward for Tolstoy, Said is a “fox emphasizing cultural plurality and variety due to his political beliefs while in his relationship with the music he is a hedgehog turning a deaf ear to different music cultures”.

When it comes to types of migration, population exchange is the first migration type that comes to mind in Turkey, and it shakes the concept of homeland to the core. In article titled “*Türk-Yunan Nüfus Mübadelelerinde Türkofon Mübadillerin Türkçe Sözlü Ninni ve Tekerleme Örnekleri*” (Examples of Turkish Lullabies and Rhymes of Turcophone Refugees in Turkish-Greek Population Exchange) written by Mehmet Söylemez after his field work among refugees that migrated to Greece with population exchange on the state of being a refugee where the question whether it is the birth place or state one is subject to is the homeland appears, discusses Turkish-Greek mixed language lullabies people carry in their memories from their birthplaces, while they almost forgot rhymes accompanying handmade Karagöz

\* Hedetoft, U., & Hjort, M. (2002). *The Postnational Self: Belonging and Identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

toys of their childhood as an indicator of how place arrived at transforms identities in time.

Just like the Nepalese diaspora in Canada Subash GIRI discussed. In his article titled “*Nepalese Diasporic Music in Canada: Representing, Reimagining, and Resonating Homeland*” Giri draws parallels with the Nepalese diaspora and a musical kaleidoscope and underlines that they rebuild their longing for where they come from through rebuilding songs, instruments, and dances to sounds of places and acoustics of a new socio-cultural environment. While doing this, he discusses diaspora formation frequently mentioned in migration and music studies and approaches music and diaspora studies chronologically in ethnomusicology while recording various diaspora labeling. Giri discusses data of field work he undertook from re-representation, imagination, and echoing of homeland outlooks while making a reference to Anderson’s “imagines communities” construct.

Especially for those that live in Turkey, reflections of worker migration to Germany that took pace from the 1960’s onwards, brought out adaptation problems and getting used to a new identity for migrants living both in Turkey and Germany while it also gave rise to new music bands and music types as an example to emergence of new ways of expression. Necdet KURT’s article titled “*Almanya’ya İşçi Göçü Sonrasında Ortaya Çıkan Disco-Folk Olgusu ve Derdiyoklar Müzik Grubu*” (Disco-Folk Phenomenon Emerging with Worker Migration to Germany and Derdiyoklar Musical Band) that emerges right at this point was based on long-term observations and was written in a descriptive method, witnessing emergence of a new musical trend.

A version of the Brazil example I mentioned in the beginning of my article in the magazine also comes up in Daniel STRINGINI’s article titled “*Experiencing the City from an Immigration-Based Listening: Haitian Community’ Sounds in Southern Brazil*”. Stringini discusses how Haitian refugees are stationed in Southern Brazil with his “listening based migrant” proposition. While he discusses data resulting from his own field study on the basis of city ethnomusicology, he questions how ethnomusicology approaches and assesses the concept of diaspora.

In Ravenstein’s migration rules study (1885) which is the first corporate study on migration, the 7th rule of migration is about gender. The author mentions that women are more inclined to internal migration and short-distance migration than men and adds that men migrate for longer distances to abroad. In her article titled “*Kuruçam Köyü Kadınlarının Göç Yolu Müzik Pratikleri*” (Musical Practices During Migration of Women of Kuruçam Village) Çiğdem USTA wrote using data from fieldwork, she described women from Kuruçam that fulfill Ravenstein’s law. In Black Sea Region it is seen that

migration to uplands that still continues to this day are organized by women and are carriers of not just migration to uplands but also of verbal culture. In the article we note that kettle playing tradition women include in their entertainment world in migration to uplands was an indispensable part of their short-term migration.

Migration of musicians are probably the most innocent and poetic part of the phenomenon of migration. Especially in Classical European Music, lives spent after schools of certain instruments were more important in the past than they are today. These were actually the only way for musicians to reach technical and spiritual maturity. Especially movement of musicians from one country to another in Europe is still important in our times. Subject of article titled “*Henri Vieuxtemps’in No.5 La Minör Op.37 Numaralı keman Konçertosu’nun Yaratılış Sürecinin ve Müzikal Yapısının İncelenmesi*” (Study of Creation Process and Musical Structure of Violin Concerto No. 5 in A Minor Op. 37 by Henri Viextemps) in free themes section of the magazine by Mehmet Çetin CEVİZ was born in Vierviers town in Belgium and after spending his life in the Netherlands, Germany, France, Italy, Russia, and the U.S. he died in Brussels. Formation of Belgium-France violin school is a reflection of the search based migration of musicians that I described.

Following Etnomüzikoloji Journal / Issue 7 (Year 4, V.1) we publish in the scope of migration studies in ethnomusicology, the second issue of the year will make a calling in the same theme. Also, we would like to share with our readers the news that we will publish a special issue due to UNESCO declaring 2021 the year of Yunus Emre, Hac-ı Bektaşî Veli, and Ah-i Evran.

We would like to thank all the authors, our editorial board, and our reviewers that contribute to our journal.

Prof.Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI  
Editor



# Edward Said ve Müzik: Bir Yersiz Yurtsuzun Kirpi-Tilki İkilemi

O. Güneş AYAS\*

## Özet

Daha çok postkolonyal eleştiriye öncülük eden metinleriyle tanınan Edward Said'in temel ilgi alanlarından biri de müziktir. Ne var ki, Said'in külliyatının önemli bir parçasını oluşturan müzik yazıları en sıkı takipçileri tarafından bile ihmal edilmektedir. Hâlbuki Said'in kültür eleştirisine en temel katkılarından biri olan kontrapuntal analizin ilham kaynağı müziktir. Kontrapuntal analiz, kültürleri birbirinden tecrit edilmiş özler olarak gören dargörümlü yaklaşımların ötesine geçmeyi, sömürge dünyasıyla ilişkili metinleri aynı anda hem sömürgecinin hem de sömürülenin perspektifinden okumayı amaçlar. Buna karşılık Said'in müzik yazılarının ezici bir çoğunluğu, diğer müziklerden tecrit edilmiş bir bütün olarak klasik Batı müziğine odaklanmakta, onu ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmekte ve diğer müzik kültürlerini göz ardı etmektedir. Bu yüzden, etnomüzikoloji alanındaki etkisinin kaynağı, müzik yazılarından çok, Şarkiyatçılık ve Kültür ve Emperyalizm kitabındaki yaklaşımıdır. Bir müzik yazarı olarak Said, kendi düşüncesinin radikal sonuçlarını müziğe uygulamakta isteksiz davranmıştır. Kendisinin de kabul ettiği gibi, müzikle ilgili muhafazakâr beğeni yargılarıyla dünya görüşü arasında bir gerilim söz konusudur.

\* Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü.

Sömürge dünyasındaki kültürlenme sürecinin yol açtığı aidiyet problemleri ve sürgün deneyimi bu gerilimi daha da keskinleştirmiştir. Said Batı müziğini ayrıcalıklı kılan ideolojik söylemi ve Adorno, Thomas Mann gibi isimlerin karamsar, totalleştirici ve Avrupamerkezci müzik yorumlarını eleştirse de, müziğe yaklaşımı büyük ölçüde Adorno'nun elitist ve karamsar yaklaşımının damgasını taşır. Adorno'dan farklı olarak müziği sadece eleştirel teorinin ve negatif diyalektiğin değil, aynı zamanda farklı kültürlerin tahakküm arzusuna yol açmadan bir arada yaşamasının bir metaforu haline getirmeye çalışır. Ancak bu çok kültürlü evrensel hümanizmin modelini sadece Batı müziği içinde arar ve kanonu genişletmeye yanaşmaz. Said müzikle ilişkisinde ne dünya görüşünden ne de müziğe ilişkin muhafazakâr-elitist beğeni yargılarından taviz vermiştir. Isaiah Berlin'in Tolstoy için öne sürdüğü kirpi-tilki ikilemi, farklı bir şekilde Said için de geçerlidir. Politik inançları itibarıyla kültürel çoğulculuk ve çeşitliliği vurgulayan bir tilki olan Said, müzikle ilişkisinde, kulaklarını farklı müzik kültürlerine tıkamış bir kirpidir. Said'in müzik yorumları kontrapuntal analizin parlak örneklerini sunamasa da, yaşadığı bu ikilemin bizzat kendisi, bu tip bir okuma için çok öğretici bir örnektir.

*Anahtar Sözcükler:* Edward Said, müzik sosyolojisi, kontrapuntal analiz, Isaiah Berlin, Adorno, oryantalizm, müzik kanonu

### Edward Said and Music

#### The Hedgehog and Fox Dilemma of an Out-of-place Writer

#### Abstract

Rather noted for his ideas leading postcolonial critique, Said's main fields of interest included music. Yet, even his most ardent followers have ignored his writings on music which constituted a significant part of his corpus. However, music provides the main inspiration for the term contrapuntal analysis, a major contribution of Said to the cultural critique. Contrapuntal analysis, aimed at moving beyond the insular approaches that see cultures as isolated

essences, is used in interpreting colonial texts considering the perspectives of both the colonizer and the colonized. On the contrary, overwhelming majority of Said's musical writings solely focus on Western classical music tradition as an isolated entity, replace it into a privileged position and ignore other music cultures. For this reason, Said's influence on ethnomusicology is rooted in his non-musical books such as *Orientalism* and *Culture and Imperialism*, rather than his musical writings. As a writer who deals with music, he has been reluctant to apply the radical consequences of his thought to the music he listens. As he himself admitted, there was a tension between his political worldview and conservative taste judgments on music. This tension was intensified by the problems of belonging caused by his acculturation in the colonial world and his experience as an exile. Although he criticized the ideological discourse that privileges Western music and the pessimistic, totalizing and euro-centric approaches to music defended by figures such as Adorno and Thomas Mann, his own approach to music was deeply influenced by Adorno's elitism and pessimism. He tried to extend Adorno's use of music as a metaphor of critical theory into a new perspective in which music serves as a model for the preservation of difference, without sinking into the desire to dominate. However, reluctant to expand the canon, he searched this multicultural universal humanistic model solely in Western music. Said was never willing to compromise neither on his political beliefs nor his conservative-elitist musical taste judgments. The hedgehog and the fox dilemma of Tolstoy, elaborately discussed by Isaiah Berlin, in a different way, applies to Said's ambivalent position in music discussions. Said, a fox embracing cultural pluralism and diversity in terms of his political beliefs, was a musical hedgehog who turned a deaf ear to different music cultures. Said's comments on music do not provide a brilliant example of contrapuntal reading, but this very dilemma itself is an interesting case which might open up new horizons for a contrapuntal reading

**Keywords:** Edward Said, sociology of music, contrapuntal analysis, Isaiah Berlin, Adorno, orientalism, music canon



Çağımızın önde gelen düşünürleri arasında müzikle Edward Said kadar derinden ilişki kurmuş pek az kişiye rastlarız. Bu açıdan Said, ciddi müziği entelektüel hayatın ayrılmaz bir parçası olarak gören entelektüeller neslinin son örneğidir. Daha doğrusu, kendi çağından çok, İkinci Dünya Savaşı öncesinin entelektüeller nesline aittir. Gerçekten de, Schopenhauer'den Nietzsche'ye, Weber'den Simmel'e, Bloch ve Mann'dan Adorno'ya kadar pek çok düşünürün metinlerinde müzik merkezi bir yer işgal eder. Üstelik bu metinlerde, bugün artık uzmanlık bilgisi haline gelmiş bir müzikolojik jargona, sanki gündelik hayat bilgisinin ayrılmaz bir parçasıymış gibi başvurulduğuna tanıklık ederiz. Ciddi müzik bilgisinin hümanist eğitimin ayrılmaz bir parçası olduğu, yüksek müzik kültürünün merkezi konumunu ve meşruiyetini koruduğu bir dünyanın düşünürleridir bunlar. Said'in Daniel Barenboim'le sohbetleri sırasında özlemlerle bahsettiği (2006: 148) bu dönemin “genel kültür sahibi insanlar”ı için müzik “Latince gibi bir dildi, öğreniliyor ve kullanılıyordu.” Günümüzdeyse, pek çok üst düzey entelektüel için bile kuşdilden farksız hale gelmiş durumda. Said'in de şikâyet ettiği üzere, entelektüel otoritesini kaybeden “ciddi müzik”, gitgide entelektüel hayatın merkezinden çeperine doğru sürülüyor. Bu yüzden, Edward Said'in temel ilgi alanlarından biri olan müziğe ilişkin metinleri, pek çok sıkı Said okuru tarafından bile, onun kamuya hitap etmeyen ve sadece dar bir meraklılar zümresini ilgilendiren şahsi dünyasının parçasıymış gibi algılanıyor. Hâlbuki Said'in kendine özgü eleştiri yönteminin en temel vurgularını ifade eden, ‘kontrapuntal analiz’, ‘atonal topluluk’ gibi bazı kavramların ilham kaynağı müzikti.

Tıpkı Adorno'nun Schoenberg'in müziğini eleştirel teorinin bir metaforu olarak kullanması gibi, Said de Batı müziğindeki kontrpuanı çoksesli bir kültür analizinin, atonal müziğiye sürgün deneyiminin bir metaforu olarak kullanmıştı. Ancak müzik Said için sadece kültürel eleştiri için bir metafor deposu değildi. Hayatının önemli bir parçasıydı. Öğreniminin ilk dönemini Arapça konuşmanın bile yasak olduğu elit sömürge okullarında geçiren Said, içine doğduğu Batılılaşmış üst sınıf muhitinin kültürel ve ekonomik imkânları sayesinde, daha çocuk yaşlarda piyano çalmaya, dönemin önemli plak kayıtlarını dinlemeye başlamış, Furtwängler gibi büyük şeflerin konserlerini ve görkemli opera temsillerini izleme fırsatını bulmuştu. Daha sonra uzmanlaşacağı alan olan Batı edebiyat kanonu yanında, klasik Batı müziği kanonu da, Said'in çocukluk yaşlarından itibaren entelektüel eğitiminin ayrılmaz bir parçası oldu. Müzik yeteneği çok ileri boyutlardaydı. Klasik repertuarın seçkin eserlerinden oluşan bir resital verebilecek düzeyde piyano çalıyordu. Vefatından iki yıl önce Charles Glass ile yaptığı röportajda (akt. Willson, 2016: 219) bizzat ifade ettiğine göre, mutlak kulak yeteneğine sahipti. Yani duyduğu bir frekansın hangi nota olduğunu kusursuz bir şekilde söyleyebiliyordu. Ayrıca duyduğu müzikleri hemen hafızasına alabiliyor ve uzun zaman sonra bile hatırlayabiliyordu.

Bu istisnai müzik bilgisi ve yeteneği yazılarına da yansdı. 1980'li yılların ortalarından itibaren *Vanity Fair*, *Harper's* ve *The Nation* için, ağırlıklı olarak piyano ve opera icraları hakkında değerlendirme yazıları yazmaya başladı. Bu yazılar ölümünden sonra *Music at the Limits* (2007) başlığıyla kalın bir ciltte bir araya getirilerek yayınlandı. 1989'da California Üniversitesi'nde *Wellek Library Lectures* kapsamında eleştirel teori seminerleri vermeye davet edildiğinde de konu olarak müziği seçmişti. Bu seminerler 1991'de Müzikal Nakışlar adıyla kitaplaştı. Said'in müziğe yönelik ilgisiyle politik aktivizmini birleştiren faaliyetlerinden biri de, büyük piyanist ve şef Daniel Barenboim'le Filistin sorununun çözümüne katkı sunmak için kurulan Doğu-Batı Divanı Orkestrası'nda yaptığı işbirliğiydi. *Paralellikler ve Paradokslar* bu işbirliğinin bir meyvesi olarak ikilinin müzik sohbetlerini bir araya getiren kitaptır. Said'in Adornocu temalar üzerine kurulu olan son kitabı *Geç Dönem Üslubu*'nun büyük bölümü de müzik üzerinedir.

Kısacası Said müziği hoş vakit geçirmeye yarayan bir boş zaman faaliyeti olarak değil, ciddi bir sanatsal ve zihinsel uğraş olarak görmüş, sadece bir dinleyici ve icracı olarak değil, yazar olarak da müzik üzerine ciddi bir şekilde kafa yormuş biridir. Bununla birlikte, kültürel farklılıklara ilişkin özcü varsayımları ifşa etmek için müzikten ödünç aldığı kontrapuntal eleştiriye başvursa da, müzikle ilgili yazılarında, çok kültürlülüğü vurgulayan bu tema çok daha geri plandadır. Said'in müzik yazılarının önemli bir kısmı, çeşitli klasik Batı müziği icracılarının performanslarına ilişkin sanatsal eleştirilerdir. Verdi'nin Aida operasına ilişkin meşhur analizini saymazsak, politik vurgular taşıyan müzik yazılarının hemen hemen hepsinde Adorno'nun gölgesi hissedilir. Müzik üzerine bin sayfayı bulan külliyyatıyla, çağdaş sosyal kuramcılar arasında müzik hakkında en çok yazmış isimler arasında yer almasına karşın, bu külliyyatın, müzikoloji, etnomüzikoloji veya müzik sosyolojisi literatürü üzerinde kayda değer bir etkisi olduğu söylenemez. Said'in müzik çalışmaları üzerindeki paradigma değiştirici etkisinin kaynağı, garip bir şekilde, onun müzik yazılarında değil, *Şarkiyatçılık* veya *Kültür ve Emperyalizm*'deki fikirlerinde aranmalıdır. Bu metinlerde Gramsci'den ilhamla tahakküm kurucu kültürel hiyerarşilere ve hegemonik kanonlara meydan okuyarak kültürel çoğulculuğun alanını genişletmeye çalışan bir kontrapuntal eleştiri söz konusudur. Joseph Conrad ve Jane Austen'ı Amilcar Cabral ve Franz Fanon ile yan yana okumaya çalışan bir eleştiridir bu. Müzik yazıları ise şaşırtıcı derecede tek yönlüdür. Sadece tek bir geleneğe, Batı klasik müziğine odaklanır, başka kültürlerin müziklerini neredeyse yok sayar. Batı klasik müziğini, diğer müzikler karşısında ayrıcalıklı kılan emperyal tahakküm üzerine konuşmamayı tercih eder. Şarkiyatçılık veya Kültür ve Emperyalizm'deki Said'den güçlü bir şekilde etkilenenler bile, müzik yazılarında merceğini sadece Batı klasik müziğine odaklamış Adornocu Said ile ilişki kurmak ve bu iki konumu birbiriyle uzlaştırmakta güçlük çekmiştir.

Said'in çağdaş müzikoloji çalışmalarıyla ilişkisini tartışmak üzere alanın önde gelen isimlerini bir araya getiren bir yuvarlak masa toplantısı, bu olguya çarpıcı bir şekilde tanıklık eder. Örneğin bu tartışmaya katılan yorumcular-  
dan biri (Agawu, 2016: 224-5), Said'in müzik dışındaki yazılarının müzikoloji disiplini için paradigma değiştirici bir etkiye sahip olduğunu kabul etse de, müzikle ilgili yazdıklarının alana kayda değer hiçbir katkısı olmadığını söyler. Agawu'ya göre, müzikoloji çalışmalarına farklı bir çerçeve sunmak için bakacağımız yer Said'in müzik dışı yazıları olmalıdır. Aynı yuvarlak masa tartışmasında Cohen de (2016a: 203-4), müzikoloji disiplini, Said'in müzik yazılarından çok *Şarkiyatçılık* kitabının etkili olduğunu belirtir. Bu etki de, daha çok, Avrupa konser müziği ve opera repertuarında yabancı olanın temsili meselesini esas alan müzikal egzotizm çalışmalarında kendini gösterir. Revuluri (2016: 205-6) de aynı hususu vurgular ve tıpkı Cohen gibi Said'in *Şarkiyatçılık*'ta bahsettiği temsil probleminin müzikoloji disiplini müzikal egzotizm çalışmalarına ilham verdiğini, buna karşılık kitabın daha radikal tezlerinin layıkıyla yankı bulmadığını kaydeder. Çünkü müzikoloji disiplininin bizzat kendisi, Said'in *Şarkiyatçılık*'ta eleştirdiği hiyerarşik ikilikler, Batılı olmayan müziklere karşı gömülü önyargılar ve Batı müziğinin üstünlüğüne ilişkin tartışma dışı bırakılmış varsayımlar üzerine kurulmuştur. Dolayısıyla egzotizmi sadece opera temsillerinde aramak Said'in düşüncesinin çok eksik bir uygulamasıdır.

Said buna odaklanmamayı tercih etse de, müziğe ilişkin bilgiyi sınıflandıran, Batı klasik müzik kanonunu ayrıcalıklı kılan ve Batılı olmayan müzik gelenekleri üzerine toptancı, tarihsizleştirici ve nesneleştirici yargılar üreten genel müzik söylemlerinde Said'in eleştirdiği Şarkiyatçı kalıplara bolca rastlanır. Birkaç örnek vermek gerekirse, 1905'te yayınlanan *Notes d'ethnographie musicale* başlıklı iki ciltlik kitabında Julien Tiersot, Batı müziğinin Batılı olmayan müzik gelenekleri karşısındaki üstünlüğünün tartışılmaz bir olgu olduğunu vurgular ve medeniyetin beşiği olan Avrupa'da diğer toplumlarınkinden çok daha üstün bir müziğin yapılmasının gayet doğal olduğunu söyler (akt. Revuluri, 2016: 207). Etnomüzikolog Bruno Nettl (1983: 36) Batıda yazılan genel müzik tarihlerinde yakın zamana kadar sadece Batı klasik müzik geleneğinin "hakiki" ve "evrensel" sayıldığını, diğer bütün müziklerin ya onun bir türevi ya da bozulmuş hali olarak görüldüğünü belirtir. Batılı yazarlar, Batı dışı müzikler hakkında konuşmaya başladıklarında genellikle Şarkiyatçı klişelerin dışına çıkmakta zorlanırlar. Çok iyi bilmedikleri Batı dışı müzik geleneklerini bu kalıplar üzerinden anlamaya çalışırlar. Mesela, 1922'de Paris Konservatuvarı Müzik Ansiklopedisi için Arap müziği maddesini kaleme alan Jules Rouanet, *La Revue Musicale*'de yayınlanan ve Sadettin Arel tarafından "Müslüman Musikisinin Çehreleri" başlığıyla çevrilen makalesinde (akt. Arel, 1990: 72 ve 75-6) Müslüman müziği veya Arap müziği

olarak adlandırdığı müziğin temel özelliğinin tek sesli, hareketsiz bir monotonluk olduğunu söyler ve bunu Sami ırkının “çokluğa akıl erdiremeyeşine”, katı “tevhid inancı”na bağlar. Bunun münferit bir örnek olduğu düşünülmesin. Yakın zamana kadar, standartlaşmış müzik tarihi metinlerinde, Batı dışı müzik gelenekleri, içindeki tüm farklılık ve çeşitlilikler, tecrübe ettiği kültürel değişim ve etkileşimler görmezden gelinerek “Şarklılaştırılmış”, uzak geçmişte donup kalmış ve değişim kabiliyetinden yoksun yaşayan fosiller olarak temsil edilmiştir. Türkiye’de de yakın zamana kadar hâkim müzik söylemi, “Şark musikisi” olarak kodladığı Batı dışı müzik geleneklerini, ilkellikle, monotonlukla, bitmeyen bir acı ve hüznle, teslimiyet ve itaat duygusuyla, despotik yönetimler karşısında halkın çaresizliğiyle, rehavetle, uyuşuklukla, mistisizmle, gericilikle vs. özdeşleştirmiştir. Resmi metinlerden gazete yazılarına, konservatuar raporlarından edebiyat eserlerine kadar bütün bu damgalamalar, zaman zaman alaturkanın, zaman zaman Arap müziğinin veya Arabeskin klişeleşmiş tanımlamalarına dönüşmüştür (Ayas, 2019: 109-21 ve Ayas, 2018: 181-212). Bennett Zon Batılı olmayan müziklerin Batılı yazarların metinlerinde kimi zaman tuhaf bir gürültü, kimi zaman da bir “yaşayan fosil” olarak tanımlandığını ve sürekli olarak bu müziklere, “değişmezlik”, “durağanlık”, “ilkellik” atfedildiğini örnekleriyle gösterir (2007: 5, 9-10, 145, 220-1, 279).

Bu metinlerin ortak özellikleri, tek bir kategoriye indirgenemeyecek olan çok farklı müzik deneyimlerini Batı ve Doğu müziği diye iki söylemsel kategori içinde tektipleştirmeleri, tarihsizleştirmeleri ve bu soyut kategoriler içinde toplanmış iki müziğin sözde içkin özellikleriyle bir toplum için arzu edilen ve edilmeyen müzik dışı özellikler arasında özcü bağlantılar kurmalarıdır. Örneğin, Edward Said’in *Şarkiyatçılık* kitabındaki tezlerine en sert karşılığı veren Bernard Lewis (2002: 128-9), Batı müziğindeki çoksesliliği Avrupa’nın demokratik geleneklerine, Ortadoğu insanının bu müziğe alışkın olmamasını da demokratik kurumların yokluğuna bağlarken, aslında tarihsel olgularla örtüşmeyen, temelsiz bir klişeyi tekrarlamaktadır. Batı müziğindeki çok seslilik, herkesin bildiği gibi, demokrasiyle hiçbir ilişkisi olmayan kilise kurumlarında doğmuş, dahası klasik müziğin en parlak çağı, Said’in de büyük bir hayranı olduğu Furtwängler’i Berlin Filarmoni’nin başına geçiren Nazi Almanya’sında yaşanmıştır. Avrupa’nın pek çok demokratik ülkesinde, karmaşık armonilere dayanan çok sesli senfonik eserler değil, melodik çizgisi ağır basan popüler müzikler dinlenir. Benzer şekilde, Ortadoğu’da itaatin ifadesi olarak görülen “tek sesli” müzikler, pekâlâ isyanlara, toplumsal hareketlere ilham kaynağı olabilmıştır. Kısacası müziğin çok sesliliğiyle toplumun çok sesliliği arasında kurulan analogiler, temelsiz kelime oyunlarından başka bir şey değildir ve Said’in *Şarkiyatçılık*’ta deşifre ettiği özcü klişelerin kumasından dokunmuştur.

Yine de, bu özcü klişelere en radikal şekilde meydan okuyan Said bile, kültürel çoğulculukla ilgili bir metafor için Batı müziğindeki kontrpuana başvurur. Elbette ki, bunun sadece bir metafor, hem de çok verimli düşüncelere yol açan bir metafor, olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bunun karşısına “kontrpuandan yoksun” olan Arap müziğindeki tekdüzelik koyulduğunda, kültürel çoğulculukla farklı müzik sistemlerinin bazı unsurları arasındaki metaforik ilişki boyut değiştirir ve ister istemez Batı müzik geleneğini ayrıcalıklı kılan bir hiyerarşinin kurulmasına yol açar. Nitekim bazı metinlerinde bu hiyerarşik ikiliği bizzat yansıtan Said, hayatının sonuna doğru Arap müziğinin değerini nihayet keşfettiğini açıklarken bile, bunu Batı müziğindeki varyasyon mantığını yansıtan bazı unsurlara dayandıracaktır. Said için Arap müziğini değerli kılan şey, bu müzikte Batı müziğinden âşina olduğu unsurları duyabilmesi olmuştur. Gerçi Said, bu şahsi hükmünü, hiçbir zaman net bir şekilde Batı müziğini ayrıcalıklı kılan bir büyük söyleme dönüştürmez. Hatta *Müzikal Nakışlar*'da (2006: 65-6) Theodor Adorno ve Thomas Mann'ı “Batı toplumunda ayırt edilebilir modelleri temel ve evrensel düzeye yükselttikleri” için eleştirir ve onların bu konudaki fikirlerini “Avrupa merkezli ve emperyal teoriler” arasında sınıflandırmakta tereddüt etmez. Yine de, bunun gibi birkaç konu dışı küçük değinmeyi saymazsak, müzik yazılarında, *Şarkiyatçılık*'ta ve *Kültür ve Emperyalizm*'de Batı edebiyat kanonuna yönelttiği radikal eleştirinin izlerini bulmakta zorlanırsınız.

Tıpkı müzikoloji dünyası gibi, bizzat Said'in kendisi de düşüncesinin radikal sonuçlarını, Batı klasik müziği kanonunun ayrıcalıklı konumunu zayıflatmak için kullanmakta isteksiz davranmıştır. Kanonu ayrıcalıklı kılan ideolojik söylemi eleştirir, ama kendi beğeni ve alışkanlıklarıyla hâkim ideolojiye yönelik eleştirel tutumu çatıştığında, muhafazakâr beğeni yargılarını gözden geçirmeye yanaşmaz. Ancak bunu tartışmaya başlamadan önce önemli bir noktaya dikkat çekmek gerekiyor. Said'in estetik beğenilerini politik konumunun basit bir ifadesine indirgemeyi reddetmesi eleştirilecek bir şey değildir. Aksine onun özerkliğini korumadaki hassasiyetinin ve entelektüel dürüstlüğünün bir göstergesidir. Politik doğruculuk adına, insanların sevmediği şeyleri takdir etmeye veya sevdiği şeyleri gözden düşürmeye zorlanması, sözde eleştirel düşünce ve çoğulcu değerler namına icra edilen bir düşünce polisliğidir. Bunun kötü sonuçlarından biri, Zadie Smith'in *Güzellik Üzerine* adlı romanındaki Rembrandt'tan nefret eden Rembrandt uzmanı gibi, üniversitelerde sanatla ilgili dersler verenlerin, eleştirel düşünmek adına kendilerini güzellikle kavga etmek zorunda hissetmeleri ve bu uğurda sanat eğitiminin en önemli motivasyonlarından biri olan estetik hazzı gözden çıkarmalarıdır. George Steiner “yalnızca kısa veya nefret dolu bayağı sözcükleri okuyabilen ama güzellik ve hakikat duygusu veren bir dilin anlamını kavrayamayan insanlar” yaratan bu kaba eleştiri anlayışına karşı “hayranlıktan

doğan” eski eleştiriyi (2020: 11-12) gündeme getirirken tam da bu noktaya işaret ediyordu. Dolayısıyla Said’in Batı kanonunun emperyal temellerini ifşa eden politik eleştirisiyle, en büyük eserlerini defalarca okuyup dinlediği Batı kültürüne duyduğu hayranlık arasında bir çelişki yoktur. Hatta Said’in Batı müziğine yönelik tutkusunun ve evrenselci hümanizminin altını çizmek, “*Şarkiyatçılık*’ı istismar” ederek Said’i “Doğunun yedinci oğlu” gibi takdim eden (Mollaer, 2016: 129-34) sağ muhafazakârlığın yarattığı yanıltıcı Said portresini tamir etmeye de yarayabilir. Ancak bu, Said’in müzik metinlerindeki iç gerilimin üzerini örtmeye yol açmamalıdır. Aksine bu gerilimin üzerine giderek, Said’in düşüncesi üzerine daha derin düşünmenin yollarını arayabiliriz. Üstelik Said’in bizzat kendisi de, politik konumuyla müziğe ilişkin muhafazakâr beğeni yargıları arasındaki gerilimin gayet iyi farkındadır. Röportajlarında kimi zaman bundan rahatsız olduğunu da ifade eder. Yine de klasik Batı müziği geleneğine kıyasla, kontrapuntal analizin çok daha işe yarar perspektifler sunabileceği müzik türleriyle hiçbir şekilde ilgilenmemiştir. Örneğin Batı dışı müzik gelenekleri veya caz, reggae, rock müzik vb. popüler müzikler, “birkaç kültürü... bir arada... çok sesli olarak görmek” isteyen Said’in kontrpuntal çözümlemesi için çok daha iyi bir malzeme sunar. Ama Said bunların hiçbirleriyle ilgilenmediği gibi, klasik Batı müziği geleneğine ait unsurları, “içinde korunmakta oldukları özerk kapalı yerlerden alıp... kuzeyle güney, metropolle çeper, beyazla yerli arasında sürüp giden bir kapışma”nın cereyan ettiği ve “emperyalizmin yarattığı devingen küresel ortama yerleştirme”ye (1998: 78) de bir türlü yanaşmaz. Bazı yerlerde, böyle bir analize duyulan ihtiyaçtan bahsetse de, ne *Müzikal Nakışlar*’da, ne *Paralellikler ve Pradokslar*’da, ne de *Music at the Limits*’te bu tip bir analize rastlarız.

Said’in Şarkiyatçı söylem eleştirisinin müziğe ilişkin yazılarındaki tek izdüşümü, Verdi’nin Aida operasının politik arka planı hakkındaki mükemmel incelemesidir. Burada Said aslında edebiyat metinleri için yaptığının bir benzerini, meşhur bir operanın politik analizi için yapar. Bu yönüyle Aida incelemesi, Said’in “edebiyat eleştirisinin bildik sınırlarına sığmayan, bu sınırları sorgulayan ve kasten ihlâl eden, başkalarını da ihlâle kıskırtan” edebiyat yazılarını hatırlatır. Tuncay Birkan’ın *Kış Rubu*’na (Said, 2000: 7) yazdığı önsözde belirttiği gibi, Said, bu yazılarda “profesyonel eleştirmen kodlarına uymayı reddeder. ‘Manastırvari’ köşelerine çekilip gündelik dünya meselelerine karışmamayı ilke edinen, ‘kanon’a hürmetle hizmet edip ‘onlar ülkeyi yönetebilirler, biz Wordsworth’le Schlegel’i açılmayacağız’ diyen beşeri bilimcilere inat, fikirler ve akademi dünyası ile kaba siyaset, örgütlü iktidar, devlet iktidarı ve askeri güç dünyası arasındaki fiili bağlantılar’ı deşer.” Bunu yaparken, tutkuyla sevdiği yüksek kültür ürünlerine bir istisna tanımaz. Hem edebiyatta hem de müzikte, zevkleriyle Batı kanonuna bağlıdır, bütün entelektüel hayatı bu yüksek kültür ürünleriyle meşgul olarak geçer. Ancak



Benjamin'in yolundan giderek "aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmayan hiçbir medeniyet ürünü olmadığını" da farkındadır. Yüksek kültür ürünlerini politik eleştiriden muaf tutan, evrensel ve siyaset üstü bir üstün ahlâkın kaynağı olarak gören muhafazakâr kanon savunucularına karşı, yüksek kültürün bazen tam da alt etmeyi vadettiği barbarlığın bir göstergesi haline gelebildiğini gösterir. Aida operasını incelerken de çıkış noktası budur.

Said'e göre (1998: 158-161) "Aida ile ilgili sıkıntı, sonuçta yapıtın emperyal tahakküme ilişkin olmaktan çok bu tahakkümden kaynaklanıyor olmasıdır." Operanın bize sunduğu Doğu, "temelde egzotik, uzak ve antik, Avrupalılar tarafından bazı güç gösterilerinde bulunulabilecek bir yer"dir. Said operanın sergilenmesini sağlayan öznel niyetlerle (Foucault'nun terimleriyle ifade edersek) "bu niyetleri aşan ve neyin konuşulup neyin konuşulamayacağıнын sınırlarını çizen Şarkiyatçı söylemin düzeni" arasındaki çelişkiye de dikkat çeker (Mollaer, 2019: 193). Zira operayı finanse eden Mısır Hıdivi İsmail'in amacı, Mısır'ı medeni Avrupa'nın bir parçası olarak göstermektir, opera ise Mısır'ı Şarklılaştıran bir söylem üzerine kurulmuştur. Said (1998: 158) operada Doğunun temsiliyle, aynı dönemde Avrupa'da popüler olan dünya sergileri arasında da bir bağlantı kurar. Bu sergilerde sömürgelerden taşınan örnekler "Batılıların huzurunda büyük emperyal alanın mikro evrenleri olarak sergilenmekte, Avrupalı olmayanlara bu çerçevede dışında pek az yer verilmekte ya da hiç yer verilmemektedir." Said temsil edilen kadar edilmeyene de dikkat çeker. Temsil edilen Doğu, Mısırbilimcilerin üzerine konuştuğu antik Mısır'dır. Antik Mısır'la sömürgeciler arasına giren somut Mısır ortamı, "yaşayan Mısır" ise hem operada hem de operanın temsil edildiği ve kentten Avrupalı yüzünü oluşturan emperyal mahallede görünmezden gelmektedir. Böylelikle Aida'nın ardındaki emperyal tahakküm, "sömürge kentten yerli mahalleleriyle emperyal mahalleri arasındaki düşsel duvarlar" (178) inşa etmiş olur.

Operada Mısır'ın Şarklılaştırılarak temsil edilmesi, bir anlamda yaşayan Mısır'ın susturulmasını da içerir. Aslında aynı durum, yukarıda da belirttiğim gibi, pek çok müzikoloji ve müzik tarihi metninde Batılı olmayan müzik geleneklerinin temsili açısından da geçerlidir. Ancak Said, kendi eleştirisinin doğal bir uzantısı olan bu olguya müzik yazılarında yer vermez. Daha da ilginç, çeşitli yerlerde, çağdaş Mısır müziği hakkındaki gözlemlerini aktarırken, yer yer Şarkiyatçı söylemi hatırlatacak ifadeler kullanmaktan kendini alamaz. Çağdaş Mısır dünyasında insanların müzikle kurduğu canlı ilişkiyi kavramakta zorlanır. Racy (2007: 276-93) ve Danielson'ın (2008: 227-34) dinleyiciyle icracının bütünleştiği coşkulu ve yoğun bir etkileşim olarak resmettiği Arap müziği konserleri, onun gözünde, aynı ezgilerin durmadan tekrarlandığı uyutucu bir monotonluktan ibarettir. Örneğin *Yersiz Yurtsuz*'da (2014: 140-1) Ümmü Gülsüm müziğiyle on iki yaşında ilk karşılaştığı anı



nasıl tarif ettiğine bakalım: “... kadının sakız gibi uzayan tek perdeden melankolisi, dermansız hüznüyle benim için bir kabusa dönüşen tekdüze icrası, geçmek bilmez bir mide spazmıyla kıvranan birinin ağlanıp sızlanmasını andırıyordu daha çok... koca orkestranın hep aynı telden giden ve kendi payıma son derece çekilmez ve sıkıcı bulduğum tıngırtısı eşliğinde önümüze boca ettiği o duygu selinde de bir biçim veya usul bulamamıştım.” Said’in burada bir kültürel analiz yapmaktan ziyade şahsi deneyimini aktardığını unutmamak gerekir. Her ne kadar ileri yaşlarında, geç de olsa, Arap müziğinin değerini keşfettiğini belirtse de, bu çocukluk deneyimini hatırlarken kullandığı terminoloji, Batı dışı müzik geleneklerine ilişkin stereotipleştirici klişelerin bir tekrarıdır.

Mısırlı dansöz Tahia Carioca hakkında yazdığı bir makalede ise Batı dışı müzik geleneklerine ilişkin benzer kalıplaşmış yargıları daha çarpıcı bir şekilde tekrarlar. Örneğin daha yazının başlangıcında, Ümmü Gülsüm dinleyicilerini “Hint, Karayip ve ‘dünya’ müziği” dinleyicileri içinde sınıflandırır. Birbirinden farklı geleneklere ve dinleyici kitlelerine dayanan müzik türlerini bu şekilde tek bir kategoride birleştirmesinin sebebi, belki de farkında bile olmaksızın, dünyadaki bütün müzikleri zihninde ‘Batı ve Dünyanın Geri Kalanı’ (‘West and the Rest’ diye sınıflandırıyor olmasıdır. Bir tarafa “Batı müziği”, diğer tarafa “Doğu müziği”ni koyan bu ikili sınıflandırma, Said’in radikal bir şekilde eleştirdiği Şarkiyatçı söylemin farklı çağların ve toplumların kültürlerini tek bir “Şark kültürü” sepetine doldurup, sabit bir öz haline getirmesini anımsatır. Said, kendi çocuklarından farklı olarak, Ümmü Gülsüm’ün müziğinden hiçbir zaman keyif almadığını belirttikten sonra, bu tip müziği sevenlerin onda “özü gereği Arap ve Müslüman” olan bir şeyler bulunduğunu söyler. Said her ne kadar bu özcü yaklaşımı kendisine değil Ümmü Gülsüm hayranlarına atfediyormuş gibi görünse de, “özü gereği Arap ve Müslüman” olan bu özellikleri bizzat şu şekilde sıralamaktan da geri durmaz: “Uzun, baygın, sürekli kendini tekrar eden bir çizgi, yavaş tempo, tuhaf bir şekilde tırmıklayıcı ritimler, sıkıcı bir tek seslilik, korkunç bir şekilde ağlak veya mütedeyyin sözler” (akt. Capitain, 2017: 53).

Said Arap müziğiyle ilgili şahsi izlenimlerini aktardığı çeşitli yazı ve röportajlarda da genellikle aynı kalıpları tekrarlar. Bu müziğin ilgisini çekmemesinin sebebi, Batı müziğine ve kültürüne özgü olarak gördüğü bazı ideal özelliklere sahip olmayışıdır. Örneğin *Müzikal Nakışlar*’da (124-5) Arap müziği estetiğinin “bir-iki küçük kalıp üzerinde bir nevi meditatif fikrisabit gibi olan tekrara” dayandığını ve “gelişmeci (Beethovencı anlamda) gerilimden neredeyse tamamen yoksun” olduğunu söyler. Zeeman ile röportajında (akt. Capitain, 2017: 55) Arap müziğinin kontrpuandan yoksun tek sesli bir müzik olduğunu tekrarlar ve bu kez dinleyici üzerindeki etkisinden de bahseder. Tamamen öznel bir değerlendirme yaptığını belirtse de, Said’e göre bu

müzik, hayranlarının çok sevdiği ama kendisinin hiç hazzetmediği “melankolik ve puslu bir hava” yaratmakta, dinleyiciyi zihnen tembelleştirmektedir. Gerçi uzun yıllar sonra bu müziğin gücünü, “varyasyonu katmanlarına ayıran bir estetikten aldığı” ve “performansın amacının, dikkatle inşa edilmiş bir mantıksal yapının sonuna gitmek -onun içinden geçmek- değil, her çeşit yan yolun tadını çıkarmak” (Said, 2006: 125) olduğunu keşfedecektir. Ama bu müziğin değerini teslim ederken bile, onu Batı müziğiyle hiyerarşik bir şekilde karşı karşıya getirmeye devam eder. Örneğin bir tarafa Batı müziğindeki gelişmeci gerilimlerden ve kontrpuandan yoksun Ümmü Gülsüm’ün müziğini, diğer tarafa da “Batılı eğitimi (hem müzik hem akademik)” sonucu edindiği “üretken olma ve engelleri aşma ahlâkı”nı (125) koyar, böylece bu müziğin niye gözünden düşmüş olduğunu da açıklamış olur. 2006 yılında yayınlanan Tarık Ali’yle röportajında (akt. Capitain, 2017: 54), yaşlandıkça Ümmü Gülsüm’ün müziğindeki sanatsal değeri daha iyi anladığını söyler, ama bu değişikliğin sebebi, bu müzikte, nihayet klasik Batı müziğinin bazı özellikleriyle (varyasyon) ilişkilendirebildiği unsurlar keşfetmiş olmasıdır. Kısacası Said, Arap müziği hakkında olumlu bir dil kullanırken bile, bu müziğin değerini ölçecek standartları klasik Batı müziğinden alır.

Said, Ashcroft ile röportajında (1996: 11) “benim için müzik, klasik Batı müziğidir,” diyerek bu konudaki şahsi hükmünü şüpheye yer bırakmayacak şekilde ilan eder. Arap müziği hakkında da “gerekirse bir şeyler söyleyebilirim”, der, ama bu müziğin ona hitap etmediğini altını çizerek belirtir. Adorno’nun peşinden giderek müziğin otoritesini kaybetmesinden, toplumdaki soyutlanmasından şikâyet ederken de, aklında esasen klasik Batı müziğinin mevzi kaybedişi vardır. Capitain (2017: 55-7) Said’in müzikle ilgili metinlerinde, klasik Batı müziğini zımnen evrensel değerlerle ilişkilendirdiğini, diğer gelenekleriyse etnik ve yerel müzikler olarak gördüğünü tespit eder. Batı müziğinin gözündeki ayrıcalıklı konumunun işaretlerinden biri de, *Müzikal Nakışlar*’da (2006: xvii) klasik Batı müziği denen “görece ayrı bir bütünün” varlığına inandığını belirtmesidir. Hâlbuki diğer eserlerinde tecrit edilmiş bir kendilik olarak Batı ve Doğu kültürleri kavramsallaştırmasını köklü bir şekilde reddettiğini görürüz. Gerçi “daha sonra fırsat olduğunda, belki bu klasik Batı müziğinin tutarlı veya yekpare olmaktan çok uzak kaldığını ve ondan sanki tek bir bütünlük gibi söz edildiğinde de geniş ölçüde Batılı olmayan, klasik olmayan müzikler ve kültürlerle inşa edildiğini de göstermek” istediğini söyler, ama neredeyse bin sayfayı bulan müzik yazılarında buna hiç sıra gelmez.

Buna karşın, sadece bu tespitlerden yola çıkarak, Said konusunda aceleci hükümlere varmak da yanlış olacaktır. Said’i müzik yazılarında Batı müziğini merkeze koyduğu için Avrupamerkezci saymak ne kadar yanlışsa, Avrupamerkezcilik eleştirisinin mantıklı sonucunun “Doğu kültürü”nü savunmak,

hatta yüceltmek olduğunu varsaymak da o kadar yanlıştır. Meseleye böyle bakanlar Said'in antiemperyalizmini Batı kültürüne karşı bir düşmanlık olarak algıladıkları için, Batı kanonuna hayranlık besleyen Said'i anlamakta zorlanmaktadırlar. Bu yanlış algı sadece Türkiye'yle ve İslam dünyasıyla sınırlı değildir. Said (2006: 24-25) Filistin davasının sözcülüğünü üstlendiği günlerde, çatışma çözümü konusunda uzmanlaşmış olan ve Filistin sorunuyla ilgili seminerlerde birçok kez karşılaştığı Boston'lı bir psikoloğun bir keresinde evine ziyarete gelip piyanoyu gördüğünde gözlerine inanamadığını, "sesinde kuşkulu bir tonla 'demek gerçekten piyano çalıyormuşsunuz' deyip evden ayrıldığını" anlatır. Said'in Batı müziği aşkı, garip bir şekilde politik kamplaşmanın zıt kutuplarında yer alanları aynı şaşkınlıkta birleştirmektedir. Hâlbuki Martin Stokes'un da tespit ettiği gibi (2016: 211), Batı hümanist geleneğinin bir parçası olan klasik müziğe duyduğu hayranlık, Said'in temel fikirleriyle çelişmek zorunda değildir. Said Şarkiyatçı söylemi ve emperyalizmi, evrenselci bir hümanist perspektiften yola çıkarak, tıpkı Cesairé ve Fanon'un yaptığı gibi, Batılı olduğu için değil, hümanist değerlere aykırı olduğu için eleştirmiştir. Said "yalıtılmışlığın ve taşracılığın ötesine giderek birkaç kültürü ... bir arada, çoksesli olarak görmemizi" (1998: 78) engellediği için Avrupamerkezciliğe karşı çıkar. İnsanın ufkunu sınırlayan, onu birbirinden yalıtılmış evlere hapseden ve her bir evi diğeriyle karşı karşıya getirip birbirine karşı yücelten söylemlere karşı sürgün deneyimini, göçebeliği savunması bundandır. Nitekim müzikte de sınırları rahatlıkla ihlal edebilen bir "göçebelik yeteneği" (2006: 90) bulur. Tikel kültürlerle hapsolmemiş ve hiçbir tikel kültürü ayrıcalıklı kılmayan bir evrensel hümanizmin peşine düşer. Çünkü Césaire ve Fanon gibi, o da kültürü olup bitmiş değil oluşum halinde bir şey, kendimizi neye dönüştürebileceğimize ilişkin bir imkânlar bütünü olarak görür. Batı yüksek kültür kanonu da hem bu imkânların yaratıldığı hem de bastırıldığı bir yerdir. Dolayısıyla Batı kanonunu muhafazakâr elitistler gibi tecrit edilmiş yekpare bir bütün, çağları ve toplumları aşan bir ahlâki kılavuz olarak görmeden de, onunla derin bir ilişki kurmak mümkündür. Symes'in da ifade ettiği gibi (2006: 312) Said, Batı kanonunun kıymetini takdir ederken de, ipliğini pazara çıkarırken de kendi evindeymiş gibi rahattır. "Hümanizmin şık olmadığı zamanlarda bile hümanist" kalmayı başarmıştır.

Said'in Batı klasik müziğiyle ilişkisi Adorno'nunkini andırır. Bu müziği merkeze almasına karşın, onu çağları aşan içkin değerlere sahip bir öz olarak yüceltmez, tarihsel bağlamına ve değişen toplumsal işlevlerine dikkat çeker. Müziğin yapısal özellikleriyle "filen ideoloji ya da toplumsal uzam veya iktidar veya bireysel ... egonun oluşumu" arasında bağlantılar kurmaya çalışır. Said'e göre (2006: xv-xvi) Adorno müzik hakkında kalem oynatan yazarlar arasında "bu büyük meselelere el atmış son düşünür olabilir." Kendisi de Adorno'nun izinden giderek müziği "toplumsal ve kültürel bir ortamda

gerçekleşen bir etkinlik olarak” anlamaya çalışır. Tıpkı Adorno gibi “müziğin otoritesini kaybetmesi”nden, “toplumun temsili... olmaktan çıkıp... müziğin toplum içinde işlev görememesinin bir temsili haline gelmesinden” şikayet eder. Adorno’nun karamsar bakışını sürdürerek artık “toplumun müziği icra etmesi, anlaması, dinlemesinin tamamen imkânsızlaşması”ndan söz eder. Öyle ki yeni müzik Said’e göre “icra edilemeyen ve dinlenemeyen” müziktir (Said&Barenboim, 2006: 154, 147-8). Adorno’nun “dinlemenin gerilemesi” olarak adlandırdığı bu süreç, Said’e göre (2006: 3-4) “müziğin çağdaş toplumda bir meta konumuna indirgenmesinin”, “fazla uzmanlaşmış ve bilinmemesi için tasarlanmış” bir dile dönüşmesinin, dinleyiciyle besteci ve icracıyı birbirinden tamamen koparan bir aşırı profesyonelleşme sürecinin bir sonucudur. Said’e göre günümüzde de durum, Adorno’nun çizdiği karamsar tablodan farksızdır: Amatör müzisyen olgusunun ortadan kalkması, müzik bilgisinin gündelik hayattan çekilmesi, “her yerde sürekli bir gürültü kirlenmesi”, metalaştırılmış ve ticarileştirilmiş müziğin “aralıksız arkaplanlaştırılması” (122-3)... Liste uzayıp gidebilir. Bu sürecin bir yüzü “müziğin toplumsal alandan neredeyse tümüyle estetik alana sapması” ise diğer yüzü de Beethoven’ın geç döneminde olduğu gibi, bestecinin yeni bir özerklik kazanmasıdır.

Toplumla uyumsuzluk temelinde kazanılmış bu özerkliği, Said de en az Adorno kadar değerli ve bir o kadar da dramatik bulur. Son kitabına egemen olan imge de (Said, 2008: 28) Adorno’dan devraldığı “kültürel bir sembol olarak yaşlı, sağır ve tecrit edilmiş bir besteci figürü olarak Beethoven imgesi”dir. Said, geç dönem figürleri için “bu gerçekten böyle midir yoksa Adorno kendi yazıları için modeller, paradigmlar ve yapılar oluşturmak için mi onlara belli bir görünüş kazandırıyor?” diye sorarken aslında Adorno’dan çok kendisi hakkında düşünüyor gibidir. Hayatının son evresinde, ölümle mücadele ettiği yıllarda, tutkuyula eğildiği *Geç Dönem Üslubu*, onun belki de kişisel tecrübesiyle en çok iç içe geçmiş, en içe dönük çalışmasıdır. Tıpkı Haydn, Beethoven, Bartok ve Schoenberg’in en kişisel sırlarını son yaylı kuartetlerinde ifşa etmeleri gibi, Said’in son kitabı da, bir yönüyle, kendi zihin ve duygu dünyasıyla yaşadığı dünya arasındaki uyumsuzluğun derin izlerini taşır. Kendi çocuklarıyla ve meslektaşlarıyla bile aynı zevk dünyasını paylaşamayan, popüler kültür dünyasına tamamen yabancı, “elitist” zevkleri nedeniyle çevresinden kopmuş, sol fikirleri nedeniyle de muhafazakâr elitistlerin bir parçası olamamış, çağıyla uyumsuz, kendisini hiçbir yerde evinde hissedemeyen veya herhangi bir yeri evi haline getirmek zorunda kalan bir yersiz yurtsuzdur Said. Bu yönüyle de Adorno’ya çok benzer. Nitekim Said’e göre sanatta “geç dönem” temasını literatüre kazandıran Adorno’nun bizzat kendisi de tam bir geç dönem figürüdür: “On dokuzuncu yüzyıl sonlarından kalma, bütün ümitleri suya düştüğü için hayal kırıklığına uğramış bir romantik” (2008: 41-42).

Avangard müzik, toplumdan sürgün edilmiş bir felsefeci ve kültür eleştirmeni olarak Adorno'nun, mevcut düzeni eleştirmek için kullandığı bir model işlevini yerine getirir. Geç Beethoven ve Schoenberg müziğinin toplumdan yalıtılmışlığı ve hâkim müzik kültürünü radikal bir şekilde yadsıyışı, Adorno düşüncesinde eleştirel teorinin, negatif diyalektiğin bir metaforu haline gelir. Pozitivist sosyal bilimin, mevcut düzeni onaylamasına ve eleştirel düşünceyi imkânsız hale getirmesine benzer şekilde, kitlesel beğeniyi şekillendiren ve “kurbanında şartlı refleksler yaratan” müzik endüstrisi de “özerk” ve “ilerlemiş” sanatın kitlelerle ilişki kurmasını imkânsız hale getirmektedir. Mevcut müzik kültürünün tüketicileri kendi hayatlarının öznesi olmayı göze alamayarak köleleşen insanlardır, avangard atonal besteciler (örn. Schoenberg) ise özerkliklerini korumak için meta fetişizminin sahte hazlarına kendini teslim etmeyi reddeden ve bunun bedelini toplumdan tecrit olmakla ödeyen çileci kahramanlar. Adorno'ya göre atonal müziğe verilen aşırı olumsuz tepkiler bireysel yargılara dayanmaz. Estetik yargılarda bulunma becerisine sahip olmayan insanların, genel kanaatler üreten merkezler tarafından dolaşıma sokulan sloganları üzerinde düşünmeksizin tekrarlamalarından ibarettir. Topluma yabancı sanılan özerk sanat, aslında toplumu en gerçekçi şekilde yansıtır, toplumu yansıttığı sanılan hafif müzik ise saf meta olduğundan gerçekte topluma en yabancılaşmış müziktir. Bu durumda atonal müzik, tıpkı eleştirel teori gibi tektipleştirilmiş bir topluma karşı özgür düşüncenin ve özerklik çabasının ifadesi olmaktadır (Ayas, 2019: 146-75).

Said de tıpkı Adorno gibi, popüler müzik türlerinin “kültür endüstrisi” tarafından ticarileştirilmeye çok daha uygun olduğunu düşünür ve klasik müzik kültürünün, her ne kadar kitlelerden kopuk olsa da, özerk sanatın son kalesi olduğunu vurgular. Avangard müziğin yalıtılmışlığıyla dinlemenin gerilemesi ve müziğin metalaşması arasında bir ilişki kurar. 2000 yılında *Haaretz*'e verdiği bir röportajda (akt. Currie, 2016: 231) “Adorno'nun tek gerçek takipçisi”nin kendisi olduğunu söyleyen de odur. Ancak Adorno'dan ayrıldığı noktaların da altını çizer. Örneğin, her ne kadar kendisi de ilgi alanını klasik Batı müziğiyle sınırlamış olsa da, Adorno'nun Batı müziğine ilişkin “verili saydığı değerler ve teleolojilerin birçoğunu” (Said, 2006: xvii) benimsemiş olduğunu söyler. Bu yüzden de Adorno'nun karamsarlığını paylaşmadığını özellikle belirtir. Hatta Perry Anderson'ın, Batı Marksizmindeki estetisizm ile çaresiz karamsarlık kombinasyonu arasındaki ilişkiye dair yorumunu da onaylayarak, Adorno'yu “Batı toplumunda ayırt edilebilir modelleri temel ve evrensel düzeye yükseltmek”le (65-6) suçlar. Bu açıdan Thomas Mann ve Michel Foucault ile birlikte Theodor Adorno'yu da Avrupamerkezci düşünürler arasında sınıflandırır. Herhangi bir insanı etkinliğin “her şeye eşitlenmesi”ni, başka her şeyi imkânsız kılan “tek bir büyük özetleyici sonuca” ulaşacak şekilde “teorileştiren ve bütünselleştiren tüm retrospektif tarihsel

çözümlemeler”i reddeder. Çünkü “hiçbir toplumsal sistem, hiçbir tarihsel vizyon, hiçbir teorik bütüncülleştirme, ne denli güçlü olursa olsun, kendi alanı içinde var olan bütün alternatifleri veya uygulamaları kapsama gücüne sahip olamaz. Onların aşılması ihtimali daima baki kalır” (63-4).

Bu noktada Said, müziği kontrpuanda olduğu gibi farklı ihtimallerin birbirini bastırmadan bir arada bulunmasının ya da atonal müzikte olduğu gibi geri dönecek bir evi kalmayanların yersizlik yurtsuzluk tecrübesinin, göçebeliğin, sürgün hayatların bir metaforu haline getirir. Kısacası müzik yine Adorno’daki gibi eleştirel düşüncenin bir metaforudur, ancak bu kez başka bir amacın hizmetine sokulmuştur. Şöyle ki, Batı müziğindeki kontrpuanda, birbirine karşı çalınan temalar söz konusudur. Bunlar aynı anda duyulur, zaman zaman temalardan biri ayrıcalıklık kazansa da bu geçicidir, sonuçta bu iç etkileşimden doğan bir uyum ortaya çıkar (Said, 1998: 88). Azınlığın veya çoğunluğun tiranlığına izin vermeyen kontrpuan, muhalif seslere bir alan açar, farklılıkların tahakküm arzusuna yol açmadan bir arada yaşamasına imkân sağlar (Groot, 2010: 217-8). Dolayısıyla farklı kimlik ve geleneklerin birbirine karşıt saf özler olarak kavranmadığı, çok kültürlü bir evrensel hümanizmin modeli haline gelebilir. Benzer şekilde Said, atonal müziği “yersiz yurtsuzluğun, geri döneceğiniz bir evinizin olmamasının, sürekli sürgün duygusunun” bir metaforu olarak yorumlarken, müzikteki “göçebe” özellikleri de “kültürel bir bağlamın içine dâhil olmaksızın yerleşebilme” imkânıyla ilişkilendirir (Cohen, 2016: 217-8).

Müziğe dayalı bu metaforlar, sabit özler haline getirilmiş ve birbirinden tecrit edilmiş kimlik ve aidiyetleri aşmaya yönelik modeller olarak karşımıza çıkar ve tektipleştirici kültürel tahakküm araçlarına karşı direnç imkânlarını vurgular. Bunun Adorno’nun Avrupamerkezci ve elitist perspektifinin aksine, başka kültürleri de ciddiye alan bir kültürel çoğulculuk modeli içerdiği açıktır. Ne var ki Said, müzik hakkında düşünürken, kontrapuntal eleştirinin imkânlarını sadece tek bir müzik kültürünün içine hapseder. Örneğin Hutcheon (2017: 24) Said’in sadece kıyaslamalı ve kontrapuntal düşünmekle kalmayıp müziği de böyle dinlediğini, bu yüzden Schoenberg’in veya Bartok’un operalarını dinlerken onların içinde Wagner’in ve Strauss’un erken dönem operalarını da duyabildiğini söyler. Groot (2010: 212-3), bir adım daha atarak, Said’in, varyasyon formunu ve Messiaen’in müziğindeki kendini tekrarlayan durağan unsurları klasik Batı müziği geleneği içindeki bir karşı gelenek olarak gördüğünü vurgular. Groot’a göre gelişmeci bir mantığa sahip olan hâkim sonat formunun karşısına bir alternatif olarak aynı gelenek içindeki varyasyon formunu ve Messiaen’in müziğini koyan Said, Ümmü Gülsüm’ün müziğinde de varyasyonlar keşfederek kontrapuntal okumanın bir örneğini sergilemiş olmaktadır. Bu zorlama yorum, aslında Said’in başardıklarından ziyade başaramadıklarını açığa vurur. Said, değerlendirmesinde tecrit edilmiş



bir bütün olarak klasik Batı müziğine odaklanır ve kültürler arası ilişki bir analiz için herhangi bir malzeme sunamaz. Ayrıca, klasik Batı müziğini merkeze yerleştirdiği için, ikincil önemde bir unsur olarak karşımıza çıkan Ümmü Gülsüm'ü de bu müziğin standartlarını kullanarak değerlendirir. Kontrapuntal eleştirinin vaat ettiği şey, herhalde bu değildir.

Said çeşitli yerlerde entelektüellerin artık müzikle ilişki kurmamasından yakınsa da, aslında bizzat kendisi, klasik Batı müziği dışındaki bütün müzik geleneklerine karşı ilgisizdir. Radarını biraz genişletmiş olsa, hâlâ müzikle derinden ilgilenen, toplumla müzik ilişkisine ciddi bir şekilde kafa yoran pek çok entelektüel olduğunu görebilirdi. Örneğin Birmingham Okulu'nun kültürel çalışmalar alanında açtığı çığı takip eden pek çok sosyal bilimci, popüler müziği ciddiye alarak, Gramsci'nin fikirlerini, müzik alanındaki hegemonya mücadelesine çok yaratıcı bir şekilde uygulamayı başarmıştır. Bu perspektifi benimseyen yazarlar, popüler kültürü sadece tektipleştirici bir total tahakküm aracı olarak değil, muhalif kültürün de kendini ifade etmesine imkan veren bir mücadele alanı olarak görürler. Örneğin Hall ve Jefferson (1976), Hebdige (1979) ve Willis (1978) gençlik altkültürlerinin hakim kültüre karşı verdikleri "semyolojik gerilla harbi"nin işaret ve kodlarını analiz eden, "farklı kütür ve altkültürlerden alınan unsurları nasıl yeniden yorumladıklarını" gösteren ve müzik tercihleriyle anlam ve kimlik üretme örüntüleri arasında kayda değer ilişkiler kurmayı başaran (Ayas, 2019: 225) ilk isimlerdir. Bu tip çalışmalar Said'in de bir röportajında dikkat çektiği bir ihtiyaca cevap vermiş, Frankfurt Okulu gibi "sadece tahakküm tekniklerine odaklanmak" yerine, bu "tahakküme karşı direnç imkanları"nın izini sürmüştür. Benzer şekilde, Said'in klasik Batı müziğinde besteciyle icracının ayrılmasına veya özerk sanatçının toplumdan kopmasının kaçınılmaz olduğuna ilişkin kötümser yorumları karşısında, Simon Frith'in Rock müziği estetiğindeki yeni imkanları vurgulayan çalışmalarını (1983; 1996) hatırlayabiliriz. Frith'e göre rock sanatçısı besteciyle icracıyı kendi kimliğinde birleştirir, çünkü bir rock grubunun cover şarkılardan çok kendi özgün bestelerini çalması beklenir. Rock estetiği ayrıca klasik müziğin romantik dönemindeki özerk ve yaratıcı sanatçı idealini de sürdürür, kendine özgülüğü, sahiçiliği ve bireysel ifadeyi yüceltir. Aynı zamanda gençlik cemaatinin ortak tecrübesini yansıtırma gücü sayesinde, folk müzik estetiğini de içerir. Türkiye'den bir örnek vermek gerekirse, Meral Özbek'in Orhan Gencebay Arabeski üzerine çalışması (1991) sadece popüler kültür alanındaki hegemonya mücadelesini analiz etmekle kalmaz, aynı zamanda Orhan Gencebay'ın müziğinde, birbirinden yalıtılmış kültürel özlere indirgenmesi mümkün olmayan farklı unsurların (Batı, Arap, Latin, Hint, Türk müziği vb.) nasıl bir arada bulunduğunu da gösterir. Müzik sosyolojisi alanında mekânsal kültürel karşılaşmaları ele alan yerel, yerel ötesi ve sanal müzik sahnelerine (*scene*) odaklanan çalışmalar (Bennet vd. 2004)



veya Batı dışı dünyada üretilen yerel müziklerin dünya müzik piyasasına eklenme ve dünya müziği haline gelme tarzlarını inceleyen dünya müziği çalışmaları (örn. Değirmenci 2013) da, benzer bir şekilde, Said'in kültürleri bir arada ve ilişkisel olarak yorumlama idealinin canlı örnekleridir. Ne var ki, klasik Batı müziği dışındaki türlerle ilgili çalışmalar, bir müzik yazarı olarak Said'in radarının dışında kalmaktadır. Oysa ki Said'in yukarıda çizdiği kuramsal çerçeveyi okuyup da, çok kültürlü bir evrensel hümanizmi desteklemek ve müzikteki muhalif sesleri keşfetmek isteyen birinin, ilk bakacağı yer, muhtemelen klasik Batı müziği değil, rock, caz, reggae, rap, dünya müziği vb. türler olacaktır. Çünkü bu tür müzikler, hem toplumun çok daha yaygın bir şekilde ilişki kurduğu ve muhalif görüşlerini ifade edecek kanalları daha rahat bulabildiği, hem de farklı kültürel geleneklerin birbirleri üzerinde tahakküm kurmaksızın bir arada yaşayabilmesi için daha uygun etkileşim imkânları sunan türlerdir.

Ölümünden bir yıl sonra düzenlenen bir anma töreninde (akt. Capitain, 2017: 49) kızı Najla Said, esprili bir şekilde, babasının, popüler müzik konusundaki bilgisinin Michael Jackson ile bir sandalyeyi birbirinden ayıramayacak düzeyde olduğunu söylemişti. Onun tanıklığına göre Said'in hayatı boyunca bildiği popüler şarkı sayısı dördü geçmiyordu, bunların da bir kısmını filmlerde duymuştu. Wicke ve Sprinker (1992: 239-47), yaptıkları röportaj sırasında, Said'e popüler müziğin politik potansiyelini hatırlatarak, "klasik müzikten çok daha küresel bir etkiye sahip olmasına karşın neden Afrika kökenli popüler müziklerle" ilgilenmediğini sorarlar. Said kendi perspektifine sahip biri için, rock kültürünün entelektüel açıdan çok daha ilginç olduğunu kabul eder, rock ve reggae üzerine epey okuduğunu ama bu müzikleri sevmediğini ve oturup yazmak istediği zaman da bu müziklerdense Glenn Gould veya Toscanini gibi klasik müzik icracıları hakkında yazmaktan kendini alamadığını söyler. Aynı röportajda Adorno gibi bazı solcu düşünürlerin tahakküm tekniklerini analiz etmeye kendini kaptırıp direniş imkânlarını göz ardı ettiklerini, hâlbuki bu tahakküm tekniklerine müdahale etmek için sayısız imkân olduğunu vurgular. Hatta kendisinin Filistin sorununu gündeme getirmek için Amerikan medyasına çıkmayı kabul etmesini buna örnek gösterir. Ne var ki çok sevdiği Gramsci'nin, tahakküme karşı koyabilecek direniş imkânlarını vurgulayan perspektifini popüler müziğe uygulama konusunda isteksizdir. Marranca ile röportajında (akt. Capitain, 2017: 52) edebiyat dünyasının artık müzik kültüründen tamamen tecrit olduğunu, edebiyat eleştirmenlerinin bile müziğe ilişkin bir sözünün olmadığını belirtir. Tam bu sırada aklına bir istisna olarak popüler müziğe ilişkin değerlendirmeler kaleme alan kültür eleştirmenlerinin çalışmaları gelir. Ne var ki Said'in gözünde "şu bütün kitle kültürü fenomeni" ile ilgili bu "gelişigüzel birkaç çalışma", adeta, meslektaşlarının müzikle sahici bir ilişki kurduğunu göstermeye

yetmez. Çünkü klasik müzik ve opera kültürü artık birçoğuna hiçbir şey ifade etmemektedir. Said kendi çocuklarının ve çevresindeki insanların dinlediği popüler müzik ve Arap müziğinin de kendisine pek bir şey ifade etmediğini, hatta cazın bile ilgisini çekmediğini söyler. Bununla birlikte bu durumdan memnun da değildir. Bu tekyönlü müzik zevkini, bir zaaf olarak gördüğünü gizlemez (Sprinker, 1992: Aschcroft, 1995: 12 ve Sprinker, 1992: 246'dan akt. Capitain, 2017: 50).

Said'in politik konumuyla Avrupamerkezci-muhafazakâr müzik zevki arasındaki gerilime dikkat çeken yazarların yeterince vurgulamadığı durum, kendisinin de bizzat bu gerilimin farkında olmasıdır. Örneğin *Başlangıçlar*'a yazdığı yeni önsözde “kültürel yargılarıma tümüyle sinmiş bir muhafazakârlık olduğu kesin” (2020: 13) derken bu durumu bizzat kabul eder. Daha da önemlisi, yukarıda birkaç örneğini verdiğimiz gibi, zaman zaman bu durumdan rahatsız olduğunu da söyler. Batı klasik müziği kanonunu diğer müzik gelenekleri karşısında ayrıcalıklı kılan ideolojik söylemi benimsemese de, bir müzik dinleyicisi ve müzik üzerine düşünen biri olarak bu söylemin çizdiği çerçevenin dışına çıkmakta zorlanır. Said'in gizlemeye gerek görmediği bu iç gerilim, aslında onun yetişme tarzıyla veya sosyolojik bir kavramla ifade edersek, kültürlenme biçimiyle doğrudan ilişkilidir. Said'in Adorno'nun “elitist tercihleri” konusunda yaptığı tespitler, kendisi için de geçerlidir. Said'e göre (2008: 39) Adorno mensup olduğu üst sınıfın rahatlık hissi ve lüksünü sevmektedir, çünkü bu sayede büyük yapıtlarla, büyük fikirlerle “profesyonel olarak değil gedikli olduğu bir lokalin müdavimi gibi” sürekli haşır neşir olma imkânını elde etmiştir. Adorno'nun *Minima Moralia*'da Proust için söylediği gibi (2005: 21-2), işleri gereği yüksek entelektüel meselelerle ilgilenen profesyonellerden tamamen farklı olarak, uzman seviyesinde ilgilendiği konulardan geçimini sağlamayan, dolayısıyla işbölümünü askıya alabilen, egemen sınıfların temsilcisi olarak görülseler de bağımsızlıkları kıskanılan entelektüel zengin aile çocukları, tam da bu muhitin ürünüdür. Adorno'nun izinden giderek müziğin uzmanlık bilgisi haline gelmesinden, dinlemenin gerilemesinden şikâyet eden Said, sürekli olarak amatörlüğü över. Ancak onun övdüğü amatör müzisyenlik, ancak aile içinde kazanılmış sıkı bir müzik kültürü ve becerisinin bir sonucu olarak ortaya çıkabilecek bir amatörliktir. Said'in insanların çağımızda artık müzikle ilgilenmemesinden yakınırken kastettiği şey, onun gündelik hayatında bir amatör zevk olarak yaşadığı müzik deneyiminin, artık bir uzmanlık bilgisi haline gelmiş olmasıdır. Benzer şekilde Adorno da *Müzik Sosyolojisine Giriş*'te (1976: 1-20), dinleyici tiplerini, zımni olarak normatif bir hiyerarşi içinde sınıflandırırken, merdivenin tepesine yerleştirdiği iki grup (ki kendisini açık bir şekilde birinci grubun içinde görmektedir) neredeyse sadece profesyonel klasik müzik sanatçılarıyla dar bir aristokrat zümreyi içine alacak kadar dardır. Adorno popüler zevk bir

yana, burjuva zevkini bile müziği yapısal olarak kavrayamayıp fetişleştirdiği için küçümser.

Said'e göre (2008: 39) entelektüel alışkanlıkları üst sınıf içinde şekillenmiş olan Adorno "Batı toplumunun temelini oluşturan sürekliliklerin yanı başındadır ama bütün bunların kıyısında durur, tam bir parçası haline gelmez." Zevkleri Batının yüksek modernist kültürü içinde şekillenmiş Said için de tablo pek farklı değildir. Said'e göre yeni müzik artık icra edilemeyen ve dinlenemeyen, toplum içinde işlev göremeyen bir müziktir. Öyleyse bu müziğin dinleyicisi de Adorno gibi toplumun kıyısına sürülmüş demektir. Üstelik, bütün kariyeri Batı kanonunu incelemek ve öğretmek üzerine kurulu olmasına karşın, hiçbir zaman Batı toplumunun tam bir parçası haline gelmeyen, hep kıyısında duran Said için, bu dışarıda kalma deneyimi, Adorno'nunkinden çok daha katmanlıdır. Bir İngiliz sömürgesinde, kendi dilini konuşmasının bile yasaklandığı sömürge okullarında okumuş, Batı kültürünü içselleştirmiş bir zengin aile çevresi içinde yetişmiş, çocukluğundan itibaren Batı hümanist kültürünü en yüksek biçimiyle hazmetmesine karşın Batılı olmayan bir "öteki" olduğu her şekilde kendisine sürekli hatırlatılmış biridir. Tıpkı bir Fransız'dan çok daha iyi Fransızca konuşan ama Fransızların yine de "zenci" olarak damgaladığı Césaire gibi, Said de kusursuz bir Batı müziği kültürü ve birikimine sahiptir ama bazı Batılı meslektaşlarını gerçekten piyano çaldığına inandırmakta bile güçlük çeker.

Kendi içine doğduğu kültür içinde de rahat olduğu söylenemez. Bilhas- sa çocukluk hatıralarından öğrendiğimize göre, Arap müziğinin icra edildiği yerlerde, çoğu zaman, bir tür "dışarda kalma deneyimi" (Willson, 2016: 221) yaşamış, ruhunu bu müziğin coşturduğu ruhlarla birleştirmeyi başaramamıştır. 2004'te DVD olarak da yayımlanan son röportajında (*Edward Said: The Last Interview*) Charles Glass'a anlattıkları bu açıdan ilginçtir. Said, nadiren gerçekleşen aile buluşmalarında amcalarından birinin ud çalıp akrabalarının hep beraber şarkılara eşlik ettiğini, ama kendisine bütün bunların son derece yabancı geldiğini anlatır. Şarkıların sözlerini bilmediği gibi, müziği sanki hiç bilmediği bir dil, Grekçe gibi duymaktadır. İlk Ümmü Gülsüm konseri deneyimi de son derece olumsuzdur. Yaşı küçüktür, konser geç başlamış, üstelik öncesinde uzun bir bekleme yaşanmış, bütün bunlara genç Said'in bu müzik kültürüne hiç aşına olmaması da eklenince, başkalarının çok büyük bir coşkuyla kendilerinden geçtikleri bu konser Said için bir işkence haline gelir. Bir sömürge yönetimi altında yaşayan Arapları, güçlü bir cemaat duygusu içinde bir araya getiren bu müzik buluşmaları, Said'de aynı duyguları uyandırmaz. Arap müziği ve kültürüyle ilişkisine dair Said'in anlattıklarında hep bu ait olamama durumundan duyduğu rahatsızlığın izlerine rastlarız. Örneğin *Dünyalar Arasında* başlıklı çarpıcı denemesinde (2000: 15-22) "tam bir Batılı" haline geldiğini, aldığı edebiyat, müzik ve felsefe derslerinin "kendi

geleneği” ile hiçbir ilgisinin olmadığını söyler. “Ders verdiği kırk yıl boyunca öğrencilerine Batı kanonu dışında, hele hele Ortadoğu hakkında hiçbir şey öğretmemiş” olmasından rahatsız olduğunu belirtir. “Sonradan edindiği kimlikle içine doğduğu ve uzaklaştırıldığı kültür arasındaki uyumsuzluğun fazla artmasına izin verdiği” hissine kapılan Said, “gerçekten bir yerlere ait olan arkadaşlarına imrendiğini” ve “bir benliğini diğeriyle uyumlu hale getirmeye yönelik hem siyasi hem de varoluşsal bir ihtiyaç hissettiğini” gizlemez.

Bununla birlikte, müziği, özellikle de klasik Batı müziğini, bu aidiyet problemlerini aşmaya yönelik bir imkân olarak gördüğüne dair işaretler de vardır. Sesler arasında bir ilişki olarak müziğin kendine özgü mahremiyeti, sanatsal özerkliği, anlamı sabitleyen bir dilden yoksun oluşu, dolayısıyla kendisinden başka hiçbir anlama sahip olmaması ve bu yüzden de kültürel, sosyal sınırlamaları, aidiyetleri aşabilme imkânı (2006: 20-21), Said’in çok ilgisini çeker. Bu yönüyle müzik sadece Adorno’daki gibi her şeyin metalaşmasına karşı değil, hâkim kültür tarafından asimile edilmesine karşı da bir direnç imkânı sunar. Bizi, birbirinden tecrit edilmiş evlere hapseden, sıkıcı ve darkafalı kültürel aidiyetleri aşmamıza yardım edecek evrenselci bir hümanist ütopyanın aracı haline gelir. Groot, Hucheeon ve Symes gibi yazarlar, çalışmalarında Said’in müziğe yüklediği bu anlamın ısrarla altını çizerler. Ancak yukarıda da dikkat çektiğimiz gibi, Said’in müzikten anladığı klasik Batı müziğidir. Bu müzik geleneği de tıpkı diğerleri gibi bir kültürlenme sürecinin sonunda öğrenilir. Örneğin Adorno ve Said, aile muhitleri ve yetişme tarzları gereğince bu müzik kültürünün içine doğmuş insanlardır. Groot’un (2010: 209) da kabul ettiği gibi, annesi Said’i Batı müzik kültürünün değer ve standartlarını içselleştirecek şekilde yetiştirmiştir. Bu yönüyle Batı müziği onun içine doğduğu “ev”in müziğidir. Dolayısıyla Said’in Filistinli bir Arap olarak Batı müziğini keşfi, *Paralellikler ve Paradokslar*’da Goethe’den ilhamla bize önerdiği “kendi kimliğini bir kenara bırakarak ötekinin kimliğini keşfetme” (2006: 12) modeline uymaz.

İlk toplumsallaşma ve kültürlenme sürecinin müzik beğenilerinin şekillenmesindeki rolü, müzik sosyolojisi ve etnomüzikoloji alanında yapılan sayısız çalışmayla kanıtlanmıştır (Gasser, 2019: 431-3). Bu konuda Batı müziğini diğer müzik gelenekleri karşısında ayrıcalıklı kılan bir durum söz konusu değildir. Her müzik geleneği belli bir kültürlenme süreci sonunda öğrenilir. Ailede, toplumda, eğitim kurumlarında veya belli bir müfredata göre kendimizi yetiştirerek tecrübe ettiğimiz kültürlenme, bizi bir kültürün parçası haline getirir. Bu kültürün içinde rahat ederiz, onu evimiz gibi benimseriz, başka kültürleri değerlendirecek ölçütleri onun içinden bulup çıkarırız. Bu da, ister istemez, Said’in şikâyet ettiği türde bir tutuculuğa, farklılıklar karşısında körlüğe veya önyargıya yol açabilir. Meselenin en paradoksal tarafı, insanın içine doğduğu geleneğin ötesine geçmesini ve bu tutuculuğu aşmasını

arzulayan hümanist yüksek kültürün de kendi tutuculuğunu yaratmış olmasıdır. Bunun önemli sebeplerinden biri, kişiye yüksek bir zevk kazandırmayı amaçlayan hümanist eğitimi kanonun kalıpları içinde gerçekleştirmenin pratik kolaylığıdır. Harold Bloom'a göre edebiyat kanonunu yaratan şey öncelikle vakit sorunudur: "Gerçekten ölümsüz olsaydık ya da 70 yıllık ömrü ikiye katlasaydık, kanonlarla ilgili bütün tartışmaları bir kenara bırakabilirdik" (2018: 17-41). Öyleyse vaktimizi Matthew Arnold'un yüksek kültür tarifindeki "söylenmiş ve düşünülmüş olanların en iyileri"yle geçirmemizin tek yolu iyi bir seçim yapmaktır. Kanon, bize bu seçimi kolaylaştıracak bir liste sunar. Bloom, Batı kanonunu ahlâki değerlerin bir kaynağı olarak evrensel bir norm haline getiren muhafazakâr elitistlere katılmadığını belirtse de, toplumsal adalet adına kanonu genişletmenin kanonu mahvedebileceği konusunda bizi uyarır. Benzer bir tavra George Steiner'de de (2009: 53-7) rastlarız. Steiner Batı medeniyetini "kendi mirasını... söylenmiş ve düşünülmüş olanların en iyisi" olarak görmekle, Batı dışı kültürle olumlu bir temas kurduğunda bile "gerçek bir eşdeğerlik duygusuna" sahip olmamakla, "kendi önceliğini ciddi olarak hiçbir zaman sorgulamamakla" suçlar, ama sonunda Mozart'ın karşısına tamtamları ve Java çanlarını koyarak yine Batı kültürünün üstünlüğü fikrine varır. Kanonun ideolojik temellerini sorgulamasına, "sömürü ve zulmün kılıfı olarak" kullanılmasına işaret etmesine karşın, münhasıran bu kanonla yetişmiş olduğu ve farklı kültürleri tanımadığı için onları eşdeğer görmeye kendini ikna edemez. Kısacası hümanist eğitim, bize paha biçilmez özgürleştirici imkânlar sunmakla birlikte, hem Batıdaki popüler kültürlerle hem de Batı dışı kültürel geleneklere karşı elitist ve dışlayıcı bir damar içerir. Bu damar, hem Pierre Bourdieu'nün kastettiği anlamda üst sınıfları hem de postkolonyal bir çerçevede Avrupa kültürünü diğer kültürler karşısında ayrıcalıklı kılan toplumsal ayırım (*distinction*) stratejilerine kaynaklık eder. Bununla birlikte, Peterson'ın öncü çalışmasından (1992) itibaren yapılan omnivor (hepçil) beğeni araştırmaları, günümüzde bu tip bir ayırım stratejisinin eskisi kadar çalışmadığını kanıtlamış durumdadır. Farklı bağlamlarda yapılan sosyolojik araştırmalar (Peterson ve Kern, 1996; Peterson 2005; Lizardo 2009; Alderson vd. 2010, Rankin ve Ergin 2016) toplumsal olarak ayrıcalıklı grupların, eskiden olduğu gibi münhasıran yüksek kültür ürünlerinden tercih yapmadıklarını, hatta esas ayırım çizgisinin, farklı beğeni kültürleri arasında geniş tercihlerde bulunma becerisine, kısaca omnivorluk (hepçillik) derecesine dayandığını gösteriyor. Omnivor beğeninin önem kazanması, aslında entelektüeller arasında Goethe'nin yaptığı gibi "kendi kimliğinden sıyrılıp ötekini keşfetme" eğilimini güçlendireceği için Said'i memnun etmesi beklenirken, aksine onu müziğin otoritesini kaybettiği yargısına vardırır. Zira her şeyin bir bedeli vardır. Beğenin çeşitlenmesi ve kanonun sınırlarının genişletilmesi dinlemeyi yüzeyselleştirme tehlikesini içinde barındırır. İnsan

tercihlerini çeşitlendirdikçe, Adorno'nun ve Said'in dinleyiciden talep ettiği türden bir dinleme düzeyine erişmesi ve belli bir müziğin bütün yapısal inceliklerine varması zorlaşır. Said, kültürel çoğulculuğun idealleri uğruna, bu zor kazanılan becerileri feda etmeyi göze alamaz.

Kıyasacası Edward Said'in müzikle kurduğu ilişki tarzıyla hem kendi dünya görüşünün talepleri hem de kendi mensup olduğu sınıfın ve çağın güncel eğilimleri arasında bir gerginlik vardır. Bu gerginliğin pekâlâ farkında olan Said, ne müzikle kurduğu ilişkiden ne de dünya görüşünden taviz verir. Bu uzun makalenin sonunda bile Said'in müzikle ilişkisi konusunda apaçık bir hükme varamamış olmamızın sebebi, Said'in bizzat kendisinin de bu hükmü askıda bırakacak şekilde davranmış olmasıdır. Said'in iç gerilimi bize Isaiah Berlin'in *Kirpi ve Tilki* adlı meşhur denemesinde (2013) Tolstoy için söylediklerini hatırlatır. Berlin'e göre entelektüeller ve sanatçılar iki temel gruba ayrılabilir. "Her şeyi tek bir merkezi görüşe... tek bir evrensel, düzenleyici prensibe bağlayan" kirpilerle, "çoğu zaman birbiriyle alâkasız, hatta çatışan... birçok amaç güden" ve hayatın çeşitliliğini "tek bir bütünleştirici anlayışa uydurmaya çalışmayan" tilkiler. Berlin birçok sanatçı ve filozofu bu iki kategoriden birine yerleştirmeyi başarsa da Tolstoy'da kararsız kalır. Çünkü Tolstoy'un kendi deneyimi, becerileri ve sanatıyla, inançları arasında ciddi bir çatışma vardır. "Tolstoy gerçekliği çok yönlülüğü ve çeşitliliği içinde, neredeyse eşi benzeri olmayan bir açıklık ve ferasetle görmeyi başardığı birbirinden ayrı varlıkların bir araya gelmesi olarak algılıyor, buna karşılık tek bir engin ve bölünmez bütüne inanıyordu." En büyük mahareti hayatı çeşitliliği içinde görmek olan Tolstoy'un inandığı şey bunun tam aksidir. Dolayısıyla Tolstoy ne yaparsa yapsın kirpi olmayı başaramayan bir tilkidir. Her yerde tekliği bulmaya çalışır, tekliğin vaazını verir, gelgelelim mükemmel bir şekilde gördüğü şey hep çokluktur.

Said ise bütün entelektüel hayatı boyunca hep tekliğe karşı çokluğun altını çizer. Foucault ve Adorno gibi kendi entelektüel kahramanlarını bile, "her şeyi tek bir şeye eşitlemeye" çalışan "totalleştirici" görüşleri sebebiyle eleştirir. Kültürleri saf özler olarak değil, içinde farklı unsurları barındıran çokluklar olarak görür. "Farklılıkları muhafaza eden", ama bunu "normalde kimlik olumlamalarının beraberinde getirdiği tahakküme ve savaşkanlığa boyun eğmeden" yapabilecek bir hümanist misyonu savunur. Yine de piyanosunun başına oturduğunda veya müzik dinlemeye veya müzik üzerine düşünmeye koyulduğunda, tek bir müzik geleneğinin sınırlarının dışına çıkmaz, olanca çeşitliliği içindeki müzik deneyimlerine kulaklarını tıkır, müziği klasik.....Batı müziğine eşitler. Tolstoy'un aksine, dünya görüşü ve inançlarıyla tam bir tilki olan Said, müzikle ilişkisinde tam bir kirpidir. Müzik yazılarında, zaman zaman bunun farkına vararak tilkice düşünmek için bazı denemelere girer. Mesela Ümmü Gülsüm'ün müziğinde Batılı



varyasyon tekniklerini, Messiaen’de Arap müziği estetiğine özgü unsurları bulmaya çalışır. Adorno’nun ve Thomas Mann’ın insanlığın bütün estetik deneyimini tek bir müzik geleneğinin kaderine eşitleyen karamsar ve totalleştirici yaklaşımlarını eleştirir. Ne var ki bunlar, birkaç küçük değinmeden ve dipnottan öteye geçmez. Said, bir müzik yazarı ve kültür eleştirmeni olarak bu durumun analizlerini zayıflattığının farkında olsa da, bir müziksever olarak, kendi sevdiği müzikle kurduğu tutkulu ve kışkırtıcı ilişkiden vazgeçmez. Müziğe bakışında değilse bile, kendi içindeki ikileme başa çıkma konusunda bir tilki olmayı başarır. Politik konumuyla estetik yargılarını zorla birbiriyle uyumlu hale getirmeye çalışmaz. Kariyeri boyunca Batı yüksek kültür ürünlerinin emperyal bağlamının açığa çıkartılmasında ve ideolojik arkaplanının ifşa edilmesinde dünyaya öncülük etmiş olabilir. Ama Symes’in da tespit ettiği gibi (2006: 312), Batı kanonunun ipliğini pazara çıkartırken de, estetik ve insani değerlerini takdir ederken de kendi evindeymiş gibi rahattır. Zaten kontrapuntal eleştirinin *Kültür ve Emperyalizm*’deki anlamı bir açıdan da bu değil midir? Kontrapuntal okuma, kültür ve emperyalizmi “kültürel metinleri suçlama ve suçluluk politikasının ötesine geçecek” (Radhakrishnan, 2012: 23) şekilde birbirine bağlamayı amaçlar. Bu yüzdendir ki Said, kitabının adını ‘Kültür veya Emperyalizm’ değil, ‘Kültür ve Emperyalizm’ koyar. Said’in müzik yazılarında yansıyan iç gerilim, sınırlılık ve tutarsızlıklar bizim için ne kadar ufuk açıcıysa, sanat eserleriyle ve kanonlarla kurduğumuz estetik ilişkiyi ideolojik eleştiriye indirgememeyi başarmış olması da bir o kadar öğreticidir.

### Kaynakça

- Adorno, T. (1976). *Introduction to Sociology of Music*, İngilizceye çev. E. B. Ashton, New York, The Seabury Press.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*. çev. Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları.
- Agawu, Kofi (2016). “Appropriating Said”, *Round Table: Edward Said and Musicology Today*. *Journal of the Royal Musical Association* 141(1), 223-7.
- Alderson, A., Heacock, I., & Junisbai, A. (2010). “Social stratification and musical consumption: Highbrow–middlebrow in the United States”. T. Chan (Ed.), *Social Status and Cultural Consumption* içinde (ss. 57-83). Cambridge: Cambridge University Press
- Arel, H. Sadettin (1990). *Türk Musikisi Kimindir*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ashcroft, Bill (1996). “Conversation with Edward Said.” *New Literatures Review* 32, 3-21.
- Ayas, Güneş (2018). *Müziği Boğan Gürültü: İdeolojinin Kışkırtıcısındaki “Müzik”*. İstanbul: İthaki Yayınları.

- \_\_\_\_\_ (2019). *Müzik Sosyolojisi: Kuramsal Bir Giriş*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bennet, Andy ve Peterson, Richard A. (2004). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Berlin, Isaiah (2013). *The Hedgehog and the Fox*. USA: Princeton University Press.
- Bloom, Harold (2018). *Batı Kanonu: Çağların Ekolleri ve Kitapları*. Çev. Çiğdem Pala Mull. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Capitain, Wouter (2017). "Edward Said on Popular Music, Popular Music and Society", *Popular Music and ..... Society* 40 (1), 49-60.
- Carey, John (2020). *Sanat Neye Yarar?* Çev. Orhan Düz. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Cohen, Brigid (2016a). "Introduction", *Round Table: Edward Said and Musicology Today*. *Journal of the Royal Musical Association* 141(1), 203-5.
- \_\_\_\_\_ (2016b). "The Other Said", *Round Table: Edward Said and Musicology Today*. *Journal of the Royal Musical Association* 141(1), 213-8.
- Currie, James R. (2016). "When Said Met Genet". *Journal of the Royal Musical Association* 141(1), 228-32.
- Danielson, Virginia (2008). *Mısır'ın Sesi: Ümmü Gülsüm, Arap Şarkısı ve Yirminci Yüzyılda Mısır Toplumunu*. Çev. N. Doğrusöz ve C. Ünver. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Değirmenci, Koray (2013). *Creating Global Music in Turkey*. Lexington Books.
- Frith, Simon (1983). *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock*. Londra: Constable.
- \_\_\_\_\_ (1996). "Towards an Aesthetic of Popular Music", *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception içinde*, haz. Leppert, R. ve McClary, S., Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Gasser, Nolan (2019). *Why You Like It: The Science and Culture of Musical Taste*. New York: Flatiron Books.
- Groot, Rokus de (2010). "Edward Said and Polyphony". *Edward Said: A Legacy of Emancipation and Representation*, ed. Iskandar and Rustow, Los Angeles: University of California Press, 204-228.
- Hall, Stuart ve Jefferson, Tony (1976). *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. Londra: Hutchison.
- Hart, William D. (2004). *Edward Said and the Religious Effects of Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hebdige, Dick (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. Londra: Methuen.
- Holt, D. (1997). *Distinction in America? Recovering Bourdieu's Theory of Tastes from Its Critics*. *Poetics*, 25, 93-120.
- Hutcheon, Linda (2014). "Edward Said on Music: Always Comparative, Always Contrapuntal". *University of ... Toronto Quarterly* 83 (1), 21-7.



- Lewis, Bernard (2002). *What Went Wrong: Western Impact and Middle Eastern Response*. Oxford: Oxford University Press.
- Lizardo, O., Skiles, S. (2009). "Highbrow Omnivorousness on The Small Screen? Cultural Industry Systems and Pattern of Cultural Choice in Europe". *Poetics* 37, 1-23.
- Marranca, Bonnie, Marc Robinson, and Una Chaudhuri (1991). "Criticism, Culture, and Performance: An Interview with Edward Said." *Interculturalism and Performance: Writings from PAJ*. Ed. Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta. New York: PAJ Publications, 38-59.
- Mollaer, Fırat (2016). "Şarkiyatçılığı İstismar Etmek", *Tekno-Muhafazakârlığın Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2019). *Kimlik, Tanınma Mücadelesi ve Şarkiyatçılık: Edward Said'in İzinde*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Nettl, Bruno (1983). *The Study of Ethnomusicology, Twenty Nine Issues and Concepts*. Chicago: University of Illinois Press.
- Özbek, Meral (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Peterson R (2005). "Problems in comparative research: The example of omnivorousness". *Poetics* 33(5-6): 257-282.
- Peterson, R., Kern, R. (1996). "Changing Highbrow Taste: From Snob To Omnivore". *American Sociological Review* 61: 900-9007.
- Peterson, Richard A. (1992). "Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore". *Poetics* 21/4.
- Racy, A. J. (2007). *Arap Dünyasında Müzik: Tarab Kültürü ve Sanatı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Radhakrishnan, R (2012). *A Said Dictionary*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Rankin, B., Ergin, M. (2016). "Cultural Omnivorousness in Turkey". *Current Sociology* 65 (7): 1-24.
- Revluri, Sindhumathi (2016). "Orientalism and Musical Knowledge: Lessons from Edward Said", *Round Table: Edward Said and Musicology Today*. *Journal of the Royal Musical Association* 141(1), 205-9.
- Said, Edward (1998). *Kültür ve Emperyalizm*. Çev. Necmiye Alpay. İstanbul: Hil Yayın.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Şarkiyatçılık: Batının Şark Anlayışları*. Çev. Berna Ülner. İstanbul: Metis Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Kış Ruhü: Edward W. Said'ten Seçme Yazılar*. Haz. ve Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Müzikal Nakışlar*. Çev. Gül Çağalı Güven. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Music at the Limits*. New York: Columbia University Press.

- \_\_\_\_\_ (2008). Geç Dönem Üslubu: Rüzgâra Karşı Edebiyat ve Müzik. Çev. Özge Çelik. İstanbul: Metis Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2009). Kültür ve Direniş: David Barsamian'la Konuşmalar. Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- \_\_\_\_\_ (2014). Yersiz Yurtsuz. Çev. Aylin Ülçer. İstanbul: Metis Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2020). Başlangıçlar: Niyet ve Yöntem. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Said, Edward ve Barenboim, Daniel (2006). Paralellikler ve Paradokslar. Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sprinker, Michael (1992). Edward Said: A Critical Reader. Oxford: Blackwell Publishers.
- Steiner, George (2009). Mavi Sakal'ın Şatosu'nda: Ekini Yeniden Tanımlama Yönünde Bazı Notlar. Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Steiner, George (2020). Tolstoy mu Dostoyevski mi? Çev. Sevda Çalışkan. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Stokes, Martin (2016). "Edward Said and Ethnomusicology", Round Table: Edward Said and Musicology Today. *Journal of the Royal Musical Association* 141(1), 209-12.
- Symes, Colin (2006). "The Paradox of the Canon: Edward W. Said and Musical Transgression". *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education* 27 (3), 309-324.
- Wicke, Jennifer, and Michael Sprinker (1992). "Interview with Edward Said." Edward Said: A Critical Reader. Ed. Michael Sprinker. Oxford: Blackwell Publishers, 221-264.
- Willis, Paul (1978). *Profane Culture*. Londra: Routledge & Kegan Paul.
- Willson, Rachel Beckles (2016). "Sensing Beyond Orientalism", Round Table: Edward Said and Musicology Today. *Journal of the Royal Musical Association* 141(1), 218-23.
- Zon, Bennett (2007). *Representing Non-Western Music in Nineteenth-Century Britain*. New York: University of Rochester Press.





# Türk-Yunan Nüfus Mübadelesinde Türkofon Mübadillerin Türkçe Sözlü Ninni ve Tekerleme Örnekleri

Mehmet SÖYLEMEZ\*

## Özet

1923 yılının 30 Ocak günü imzalanan bir sözleşme ile Türkiye ve Yunanistan'da yaşayan sayıları bir buçuk milyondan fazla insanın hayatları hiçbir tercih hakları olmadan değişmiştir. Adına Türk tarafında mübadele denilen bu sözleşme karşılıklı insan takasına dayanıyordu. Mübadele, başladığı günden itibaren adına daha sonra 'mübadil' adı verilecek olan insanların hayatlarında etkileri günümüze kadar ulaşan sorunlara yol açmıştır. Bilmedikleri yerler ve tanımadıkları insanlarla bir hayat yaşamak zorunda bırakılan mübadillerin yaşadıkları sorunların başında kültürel uyum gelmiştir. Özellikle Yunanistan tarafında Yunanca bilmeden giden Anadolu Rumlarının bu uyumu yıllar almıştır. Gittikçe zayıflayan bir şekilde de olsa Türkçe konuşmaya devam eden Rum mübadiller atalarının Anadolu'dan getirdikleri bazı kültürel unsurları hala yaşamaktadırlar. Zengin bir Türkçe sözlü geleneği taşıyan bu insanlar günümüzde de şarkı ve türküler söylemeye devam etmektedirler. Alan çalışmalarında bu bellek

\* Gaziantep Üniversitesi, TMDK, Türk Müziği Bölümü, THM ASD, öğretim üyesi, msoylemez@gantep.edu.tr

üzerine araştırmalar yapılırken özellikle çocukluk dönemi hatıralarının ve bu döneme ait sözlü geleneğin oldukça silikleştiği tespit edilmiştir. Yunanistan’da yapılan alan araştırmalarında, çocukluk dönemine ait bu belleğin tespitine çalışılmıştır. Alan araştırması ve arşiv taramalarına bağlı olarak yapılan bu çalışma da çocukluk dönemine ait ninni, oyun, oyuncak ve tekerlemeler tespit edilmeye çalışılmıştır.

*Anahtar Kelimeler:* Mübadele, Nüfus Değişimi, Anadolu Rumları, Ninni, Tekerleme

### **Turkish Lullaby and Nursery Rhymes Sample of Turcophone Greeks in Turkish-Greek Population Exchange**

#### **Abstract**

On 30 January 1923 the signing of an agreement with Turkey and the number of more than half a million people living in Greece, has changed these people without being asked. This contract, called “mubadele” on the Turkish side, was based on mutual human exchange. Since the day it started, the population exchange has led to problems whose effects on the lives of people, who will later be called “mubadil”, have survived to the present day. Cultural harmony is one of the main problems faced by the refugees who are forced to live a life with unknown places and people they do not know. Especially on the Greek side, this adaptation of the Anatolian Greeks, who could not speak Greek, took years. The descendants of Turkish-speaking Greek refugees still preserve some Turkish oral traditions. Greek immigrants still live some of the cultural elements that their ancestors brought from Anatolia. These people, who have a rich Turkish oral tradition, continue to sing songs and folk songs today. While doing research on Turkish memory in this study, it was determined that especially childhood memories and oral tradition belonging to this period were forgotten over time. In the field studies conducted in Greece, this memory has been tried to be determined. Based on field research and archive scanning, this study attempted to identify childhood lullabies, games, toys and nursery rhymes.

*Keywords:* Mubadele, Population Exchange, Anatolian Greeks, Lullaby, Nursery Rhymes

## Giriş

Lozan Antlaşmasından önce “1923 yılının 30 Ocak günü”, Türk ve Yunan devletleri arasında imzalanan bir sözleşme ile sayıları bir buçuk milyona yakın insanın hayatı çok hızlı bir değişime uğramıştır. “Bu sözleşme İstanbul dışındaki Türkiye topraklarında yerleşmiş Rum Ortodoks Türk uyrukları ile Batı Trakya dışındaki Yunanistan topraklarında yerleşmiş Müslüman Yunan uyruklarının 1 Mayıs 1923’ten başlayarak, zorunlu mübadelesini (değiş tokuş) içeriyordu” (Arı, 2000, s. 1) Türk ve Yunan devletleri arasındaki karşılıklı insan takasına Türkiye tarafından ‘mübadele’ denilirken, Yunan tarafında ‘ανταλλαγή’ (antallagı) denilmiştir. Bu zorunlu göçü yaşayan insanlara da “mübadil” denmiştir. (Yılmaz, 2017, s. 15) Din temelli yapılan bu nüfus değişimi, arkasında uzun yılları ve farklı kuşakları etkileyen bir süreç de başlatmıştır. Özellikle Yunanca bilmeden, Türkçe konuşarak Yunanistan’a yerleşen Rumlar, zaman içerisinde mübadiller arasında farklılaşmış kendini hem devlete hem de yerli komşularına en zor ifade edebilen topluluk olmuştur. Mübadele her şeyden önce bir göç hali olduğu, için bu bağlamda değerlendirilmesi gerekmektedir. Göç, müzik ve müziğe bağlı bütün unsurları etkileyen en önemli unsurlardan birisi olmuştur. İnsanlar yeni yerleştikleri veya yerleştirildikleri yerlerde kendi kimliklerini ifade etme noktasında anavatanından getirdikleri kültürlerini yaşamışlar ve sonraki nesillere aktarmak için uğraşmışlardır. Genel olarak göç etmiş veya ettirilmiş toplumların yerleşim süreçlerinin hemen akabinde, anavatanından getirdikleri türkü, ninni veya şarkıların yanına, göç sebebi olan durumları ya da bu süreci anlatan türküleri bir şekilde repertuarlarında var ettikleri görülmüştür. Daha önemli bir süreç ise bu müzik belleğinin sonraki nesillere aktarılması olmuştur. Türkiye’den Yunanistan’a nüfus değişimi yolu ile gitmiş olan Rumlar, hem aidiyetlerini hem de kültürlerini yeni vatanlarında doğan kuşaklara öğretmişlerdir. Bu öğretim veya aktarım, Türkofon Rumlarda \* sadece Türkçe sözlü olurken diğer Anadolu Rumlarında yerel Rumca sözlü türküleri de kapsayacak şekilde olmuştur. Aktarılan bu bellek, yeni vatanda belli köy veya yerleşim yerlerinde yaşama ve anavatanından getirilen gelenekler zaman içerisinde bir Anadolu diasporasının Yunanistan’da oluşmasına yol açmıştır. William Safran mübadele edilmiş Türkleri ve Yunanlıları “diasporize” edilmiş olarak tanımlamıştır. (Safran, 2015, s. 99) Diasporize edilmiş olan Rumlar kendi aralarında da farklı sınıflara ayrılmış ve hiçbir Yunan lehçesini konuşamayanlar mübadelenin sınıntısını en çok yaşayan topluluk olmuştur. Bu durum ister istemez kültürel bir uyum için değişimi zorunlu kılmıştır. Yunanistan’a mübadele ile gitmiş

\* Türkçe konuşarak Yunanistan’a göç etmiş mübadillerin yanında Yunanca konuşarak Türkiye’ye gelmiş olan mübadillerde mevcuttur. Türkiye’de yaşayan ve Yunanca konuşan mübadillerin kültürleri üzerine Aycan Yılmaz tarafından hazırlanmış olan “Mübadillerin Kültürel Mirası” adlı kitap da Yunanca sözlü bellek kaydedilmiştir.

olan Anadolu Rumları, karşı karşıya kaldıkları hızlı değişimden korunmak için çoğu kere Anadolu'daki tarihlerine sığınmış olsalar da (Kapadokyalıların ya da Pontusluların yeni yerleştikleri yerlere geldikleri yerlerin isimlerini vermesi veya kurulan kiliselere geldikleri yerlerdeki kiliselerin isimlerinin verilmesi gibi) kendilerini ifade etmek için Anadolu'da ki kültürlerinden de referanslar almışlardır. Yanlarında getirdikleri dil, görenek ve adetler aslında Anadolu diasporasının kültürel çerçevesini belirlemiştir. Bu kimlikten uzaklaştırılmak istenilen Anadolu Rumları hızlı bir yerleşim ve eğitime tabi tutulmuştur. Çünkü mübadillerin durumu Iain Chambers'in dediği gibi "tek yönlü bir yolculuktur ve geri dönecek bir yuva olmadığından" (Chambers, 2014, s. 17) hızlı bir şekilde yeni vatanlarına adapte olmaları devletler tarafından önemsenmiş ve buna yönelik uygulamalar yapılmıştır. Yunan devleti tarafından idame ettirilen bu süreç çeşitli siyasi ve politik olaylar (İtalyan işgali, Nazi İşgali, askeri darbeler, siyasi karmaşalar vb.) sonucunda sekteye uğrasa da günümüze kadar gelmiştir. Yer yer ötekileştirilmeye maruz kalan mübadiller bu ötekileştirmelerin ve kendi kimlik çerçeveleri dâhilin de yeni kimliklerini yani "Mikrasiatis" (Μικρασιάτης) "Küçük Asyalılar" denilen grubu Yunanistan'da oluşturmuşlardır. Kendi alt gruplarını da oluşturmuş olan bu diasporanın genel özellikleri aslında Clifford'un diaspora tanımına uymaktadır. Clifford diasporanın özelliklerini şu şekilde sıralamıştır "bir yayılma tarihi, anavatan efsaneleri/ anılar, ev sahibi (kötü ev sahibi) ülkede ötekileştirme, nihai dönüşe özlem, anavatanın süren desteği ve önemli ölçüde bu ilişkiyle tanımlanmış kolektif kimlik" (Clifford, 2015, s. 10) bu tanımlamaya büyük ölçüde uyan "mikrasiatis" kimliğine sadece anavatanın süren desteği kısmı çok uymuyor gibi görünse de kitle iletişim cihazları (öncelikle plak, pikap daha sonrasında radyo, tv, kaset vb.) ve diğer mübadillerle olan ilişkiler bu eksikliği bir nebze doldurmuş ve adı geçen kimliğin oluşumunda etkenholmuştur.

Bu diasporada adı geçen Türkofon Rumlar, mübadeleyi farklı gruplarda ve farklı etkilerle yaşamışlardır. Bir kadın, erkek veya çocuğun mübadeleyi ve onun zorluklarını yaşama şekli alan çalışmalarında tespit edildiği üzere çok farklı olmuştur. Yeni kültür ve eski kültür arasındaki farklar yüzünden en çok sorun yaşayan topluluk belki de çocuklar olmuştur. Çok küçük yaşlarda gelmiş olan veya Yunanistan'da doğmuş olan birinci kuşak mübadil çocukları okullardaki resmi eğitimle öğrenilen kültüre karşın evlerinde çok farklı bir kültürle büyümüşlerdir. Aslında çocukların iki kültür arasında kalmış olan bu durumlarını Chiang'ın tabiri ile "sarkaç" olarak tanımlamak çok yanlış olmayacaktır. Chiang "kültürler arasında devamlı olarak sarkaç gibi sallanan kişi, ikili bir bilinç kazanır" (Chiang, 2015, s. 158) ve bu ikili bilinç belki de aşağıda söz edilecek olan zorlukların ve atalarından aldıkları kültürü devam ettirmelerinin nedenleri arasında sayılabilir.

Bu çalışma kapsamında, Anadolu'dan göç etmiş olan ilk mübadillerin çocuk veya torunları olan insanların hafızalarında çocukluk dönemine özellikle de bu dönemin müzikal ve oyun kültürüne dair izler aranmıştır. Mübadele çoğu bakımdan tarihçiler veya halkbilimciler tarafından ele alınsa da müzikal bakımdan ele alınması çok yeni bir durumdur. Büyük çoğunluğu günümüzde artık yetmişli yaşların sonunda olan mübadillerin, çocukluklarındaki oyun, tekerleme veya büyüklerinden duydukları ninnileri yeni kuşaklara aktarmamaktadırlar. Çalışma içerisinde Anadolu kökenli olup mübadele ile gitmiş olan kişilere günümüzde Yunan vatandaşı olsalar dahi tanımlarken Rum kelimesi tercih edilmiştir. Konuştukları dil ise Rumca olarak ifade edilmiştir. Mübadillerin müzikal kültürlerinin bir kısmında yönelik yapılan bu çalışma içerisinde Yunanistan'da yaşayan mübadiller ile görüşülmüş ve onların hafızalarında var olan çocukluk dönemlerine ait bellek araştırılmıştır. Bu çalışma da alan çalışmalarının yanında daha önceki arşiv ve bu belleği destekleyecek çalışmalarda olan bulgular varsa onlardan da faydalanılmıştır.

### **Mübadele ve Anadolu Rumları**

Türkiye Cumhuriyeti ve Yunan Devleti arasında imzalanan karşılıklı nüfus değişim sözleşmesi çok farklı zümre ve gruplarda insanların hayatları direk veya dolaylı yönlerden etkilenmiştir. Yeni varılan bu vatan her şeyden önce barınma, yeni yerleşilen yerlere sosyo-kültürel uyum, yerleşik kültürlerle iletişim ve ekonomik sorunlar mübadillerin ilk karşılaştıkları sorunlardan olmuştur. İkamet yerlerini seçme şansı olmayan bu insanlar yeni vatanlarında devlet görevlilerinin kendilerine göstermiş olduğu yerlere yerleşmişlerdir.

“İskan, aynı zamanda mübadillerin toplumsal entegrasyonu ile doğrudan bağlantılıdır. Yeni yerleşilen yerlerde karşılaşılan ekonomik, sosyal ve kültürel şartlar, mübadillerin yeni vatanlarına uyum sağlama aşamasında olumlu ya da olumsuz etkileri de beraberinde getirmiştir. (Goularas, 2012, s. 134)

Eğer yerleşilen yer Kozani'ye bağlı Kalamia veya Vathilakos gibi köylerse durum biraz daha mübadiller için iyi seyretmiştir. (Kalamia köyünün Türkçe adı “Kaleobası, Vathilakos'un Türkçe adı Keçiler”) (Güvenç, 2014, s. 82-83) Çünkü bu köyler eski Müslüman köyleri olduğundan nispeten oturmuş, yerleşim yeri olarak uygun olan ve içerisinde köy hayatına uygun evlerin bulunduğu yerlerdi. Bu tip köylerin yanında gelen mübadillerin barınmaları için hızlıca kent veya kasaba merkezlerine yakın olarak seçilmiş yerlerde kurulmuş köylerde mevcuttu. Örneğin Yanya'ya 10 km mesafede bulunan Anatoli bölgesi içerisinde kalan Bafra (Μπαφρα) ve Neokeseria (Yeni



Kayseri- Νεοκαισάρεια) bu tip köylerdendir. Bu tip hızlı yapılan köylerde barınmanın yanında su olmayışı bataklık civarında olması ve Anadolu'da alışılmış yaşam tarzına uygun olmayışı yeni bazı sorunları da mübadillerin hayatlarına eklemiştir. Mübadele toplamda aileler üzerinde derin izler bırakırken aynı zamanda bu aile grupları altında farklı sınıfların oluşmasına neden olmuştur. Yerleşilen şehir veya köylerde kadınlar, çocuklar ve erkekler yerel unsurlarla çok farklı kanallar üzerinden iletişime geçmiş ve bunun sonucunda mübadelenin alt grupları oluşmuştur. Kadınlar köy veya mahalle içerisinde daha eve bağlı ve Anadolu'dan getirilen kültürün hemen bütün etkilerini hissederek yaşarken, erkekler tarla veya çalıştıkları işyerlerinde bu yeni toplumla daha hızlı etkileşime geçebilmişler ve evdeki hayatlarının dışında daha farklı sosyal tabakalar ile iletişim kurabilmişlerdir. Bu alt gruplardan bir diğeri olan çocuklar ise doğdukları yer ile evlerde yaşanan kültürün farklılığını en çok yaşayan sınıf olmuştur. Evlerde konuşulan Türkçe ve yaşanan Anadolu geleneklerinin yanında okulda öğretilen Yunanca ve Yunan kültürü arasında kalan bu grup uyum noktasında diğer iki gruba nazaran daha rahat olsa da kendini kabul ettirmede benzer sorunları yaşamıştır. Çalışma dahilinde tespit edilen son alt grup ise Ermeni mübadillerdir. Çoğunlukla Rum Ortodoks olduklarını söyleyerek Yunanistan'a yerleşmiş olan Ermeni mübadillerin, mübadil nüfusuna oranla çok düşük sayıda olduğu düşünülmektedir. Çoğu köyde hiç Ermeni mübadil bulunmazken oldukları köylerde de bir veya iki aile olarak tespit edilmiştir. Bu insanlardan birisi olan Hristos Demircioglu, dedesinin Rum Ortodoks olduğunu söylediğini ve bunun sonucunda dedesinin Yunanistan'a geldiğini söylemiştir. Kendi aralarında Türkçe konuştukları için diğer mübadillerle anlaşmakta sorun olmadığını söyleyen Demircioglu, daha inandırıcı olmak içinde "Demirciyan" soyadını "oglu" olarak dedesi tarafından değiştirildiğini belirtmiştir. Bu alt gruplar mübadele ile oluşmuş ve süreç açısından devlet politikaları ile şekillenmiştir. Bu politika dâhilinde sunulan yeni yaşam tarzı veya tarzları bu grupları çoğu kere birbirinden uzaklaştırmış ve nesiller arasında farklı kültürlerin yaşanmasını hızlandırmıştır. Bu yeni yaşam tarzı yetişkinler üzerinde oldukça olumsuz sonuçları yanında getirirken bu süreçten etkilenen çocuklar da farklı şekillerle yıllara yaygın bir şekilde etkilenmiştir. Mübadelenin başından itibaren uzun süren gemi, tren ve kara yolculukları çok fazla çocuğun yollarda kaybına neden olmuştur. Hayatta kalabilen çocuklar ise büyüklerinin yaşadıkları her zorluğa şahit olarak bu zorlukları onlarla birlikte yaşamak zorunda kalmışlardır. Yunanistan'a varıştan itibaren temel gıda ve giyinme kısımlarında Yunan Hükümeti, Kızılhaç veya diğer misyonların yardımıyla erişebilen mübadil çocukların, en büyük sorunlarından birisi de eğitim olmuştur. Eğitimin birinci önceliği hiç kuşkusuz Anadolu kökenli Rumların çocuklarına modern Yunancanın öğretilmesi için önemli idi. Türkçe bilen mübadillerin dışında Anadolu Rumca

lehçelerini (Pontus veya Faraşa lehçeleri gibi) konuşan Rumların yeni vatanlarına uyumlarında dil hiç kuşkusuz çok önemli bir unsur olacaktır.

“Dil tartışmalarında “muhafazakârlar, eski Yunanca (katharevousa) ile pek çok benzerliği olan, inşa edilmiş, saflaştırılmış bir Yunan dili biçimini savunurken, liberaller, her eğitim düzeyinde bir ifade aracı olarak yerel, modern bir dil (demotiki) önerdiler” (Faas, 2011, s. 164).

Bu karmaşık durum içerisinde başlayan mübadil çocuklarının eğitim hayatı sıkıntılar ile devam etmiştir. Anadolu kökenli mübadillerin çocukları olarak Yunanistan da doğan, Anastasia Tolia (d.1941) ve Marika Lazaru (d.1936) köylerinde eğitim hayatlarının zorlu geçtiğini belirtmişlerdir. Her şeyden önce yokluk ve ülkenin içinde bulunduğu siyasi değişken yapının kendilerini etkilediğini söylemişlerdir. Bunların yanında eğitim açısından en büyük sorun dil olmuştur. Evde Türkçe’den başka bir dil konuşulmaması okulda ise bu dilin yasak olmasının eğitimi ve okulu çok zor bir hale düşürdüğünü söylemişlerdir.

Görüşülen mübadil çocuklarından Sofronia Kapsoli (d.1950) bu durumu şöyle aktarmıştır. “*Anam ile babam ile dedem ile hep Türkçe konuşuyorduk, kardeşim ile okula gittik. Hoca bize saati okumayı öğretiyordu. Saat on bir diyecek ama Elenika (Yunanca) aklımıza gelmedi ama ikimizde bir demeyi*



**Görsel 1:** Anadolu’dan mübadele ile gelmiş bir aile (Amerikan Kızılhaç Fotoğraf Koleksiyonu, Amerika Birleşik Devletleri Kongre Kütüphanesi, 1922) (*Refugees from Asia Minor*, 2021)

*biliyorduk. Biz de mia mia dedik. Yani iki tane bir deyince boca bize vurdu.*” Görüşülen hemen yetmiş yaş civarı ‘Türkofon’ bütün mübadillerden benzer hatıralar duyulmuştur. Mübadelenin ilk yıllarında negatif şekilde ayrıştırılmalarına maruz kalmış olan mübadillerin, tamamı olmasa da bir kısmı Türkçeyi kimliklerinin bir parçası olarak görmüşler ve atalarının dil ve geleneklerini çocuklarına aktarmışlardır. Bazı mübadiller ise tam aksine Türkçeyi, Türk veya Müslüman olmakla bağdaştırdığı için hızlı bir şekilde Türkçe kelimeler barındıran olan soy isimlerini değiştirmişlerdir. Örneğin, görüşülen mübadillerden, Karagozoglou ailesinin soyadı daha sonra Yunanca karşılığı Mavromatidis olarak kullanmaya başladığını söylemiştir. Mübadiller maddi manevi Anadolu’da taşınmış oldukları bütün kültürel öğeleri çocuklarına aktarmaya çalışmışlardır. Bunlar sadece şarkı, türkü veya halk oyunları düzeyinde kalmamıştır. Örneğin mübadillerin en önemli kültürel öğeleri olan Karamanlıca (Karamanlidika, Καραμανλήδικα) denilen Yunan harfli Türkçe kitaplar bunların okunması ve yazılması hem Anadolu kökenli Rumların bellekleri için hem de kimliklerinin pekişmesi için önemli unsurlardan birisi olmuştur. “Karamanlidika terimi, Anadolu’da Türkçe konuşan Ortodoks Rumların yararına sunulan, Türk dilinde kaleme alınmış, ancak Yunan alfabesinin karakterleriyle yazılıp basılmış metin ve eserleri ifade eder” (Balta, 2018, s. 16). Bu dilde yazılmış eserler hala mübadileller tarafından saklanmakta ve muhafaza edilmektedir.

Mekân ve kimlik karmaşası içerisinde büyümüş olan ilk mübadil kuşaklar bu arada anne ve babalarından duydukları sözlü geleneği bazen olduğu gibi yaşarken bazı durumlarda ise melez bir şekilde yaşamışlardır. Özellikle yerli Yunanlılarla daha içli dışlı olan mübadillerin Türkçe konuşmayı daha hızlı terk ettikleri ya da günlük hayatta Yunanca kelimeleri daha hızlı kullanmaya başladıkları tespit edilmiştir. Anadolu Rumların bir kısmı Yunan kültürünü yaşarken bir yanda da kendi kültürlerini sonraki nesillere aktarabilmişlerdir. Tabi bu her mübadil için aynı oranda olmamıştır. Buradaki aktarımın nasıl olduğu sorulduğunda Marika Lazarou “*Nenem bana türkü söylerdi, bizi uyuturken söylerlerdi, bazen köyde çocuklarla oynarken bazı şarkılar söylerdik, ama anam küçük kardeşime uyuturken ninni söylerdi*” demiştir. Lazarou’nun sözlerinden hareketle, aslında bu öğrenmenin bilinçli öğrenmeden ziyade, çocukluk sürecinde kendi doğal sürecinde Anadolu’da bir köyde olduğu gibi bir çocuğun büyüklerinden duyarak öğrenmesidir. Çoğu insanda da olduğu gibi Marika Lazarou’da aynı sebepten yani araya giren uzun süreçten dolayı oyun şarkıları ya da ninnileri hatırlayamamıştır. Buna sebep olan şey kültürün devamlılığının olmayışıdır. Kendisi büyürken veya kardeşleri büyürken duyduğu ninni ve benzeri şeyleri kendi çocuklarına okumamıştır. Bu durumdan dolayı çok fazla Türkçe sözlü eser unutulmuştur. Saha çalışmalarında görüşülen insanlar bu eserleri hatırlayan son kuşak mübadiller olmuşlardır. Bu süreç içerisinde bazı adet ve gelenekler mübadil aileleri içerisinde

günümüze kadar ulaşmıştır. Özellikle çocuklar taban alındığında belki de en önemli gelenek unsurları çeşitli ninniler, bazı tekerlemeler ve oyuncaklar olmuştur. Anadolu'dan taşınan ninniler uzun yıllar yeni doğan nesillere okunmuştur. Neokeseria köyünden Maria Anastasiou (d.1938) (Evlenmeden önce soyadı Kalaycıoğlu) kayınvalidesinden ninnileri öğrendiğini belirtmiştir. Fakat zaman içerisinde kullanmadıkları için unuttuğunu söylemiştir. “*Evvel gurbetlik varidi. İş çok idi. Kulak vermiyorduk ne söylüyorlar. Aklımıza gelmiyordu dinleyelim. Kaynanam türkü söyleyince yoldan geçenler dinlerdi*” Daha sonra kaynanasından öğrendiği ninniyi söyleyen Anastasiou sadece iki kıtanın aklına geldiğinin diğer sözlerini hatırlamadığını söylemiştir.

Bu sözleri ezberleyen bir diğer kişide torunu küçük Maria Anastasiou (büyükannesi ile aynı ada sahip) olmuştur. Sözleri anlamayan beş yaşındaki Maria büyük annesinin kendisine uyurken bu ninniyi söylemesini sevdiğini



**Görsel 2:** Yunanistan doğumlu ilk kuşak mübadiller, Ağırnaslı Gavril Arapoglou ve Ailesi, (Alexandros Yordanidis Arşivi)

söylemiştir. (Bknz. Nota-4)\* Artık Türkçeyi atalarından duyma şansı olan son kuşak mübadil torunları, anlamasa da Türkçe sözleri kısmen ezberleyebilmektedir. Kozani'ye bağlı olan Kalamia köyünde yaşayan Yalova kökenli Dimitris Dagioglou (d.1953) köyde önceden yaşlıların Türkçe ninni söylediklerini şu şekilde ifade etmiştir. “*Nenem bize hep Türkçe ninni okudu, çok*

\* Bu ninninin sözleri bakımından bir varyantını, Saim Örnek 2015 yılında hazırlamış olduğu “Karamanlı Mübadil Halk Kültürü Bağlamında Neokeseria Köyünde Geçiş Törenleri” adlı yüksek lisans çalışması dâhilinde derlemiştir. (Örnek, 2015, s. 156)

*çocuk vardı biz yatağa girdiğimiz de bize söylerde dandini dandini diye ama hiç hatırlamıyorum şimdi, çok küçük idik*” Dagioglou sözleri çok hatırlamasa da görüşme sırasında mırıldandığı melodi Anadolu’da çok sık duyulabilen “Dandini Dandini Dastana” isimli hicaz ninninin melodisi olmuştur. Ninesinin “*Dandini dandini dastanım / Gel benim toramanım*” diye kendilerine ninni söylediğini ifade eden Dagioglou diğer sözleri hatırlayamamıştır. Doğan Kaya ninnileri tanımlarken “Anne ile çocuğun ahengini, birliğini, yakınlığını ve uyumunu sağlayan” (Kaya, 2014, s. 407) şeklinde nitelendirmesi önemlidir. Mübadiller anlamında bakıldığı zaman yeni vatanlarında duydukları Yunancanın yanında eski vatanlarına ait olan dillerde duydukları ilk sözler bu ninniler olmuştur. Saha çalışmalarında Yunanistan’da mübadiller tarafından okunan son tekerleme ve ninniler derlenmiştir. Derlenen ilk iki eser tekerleme olarak söylenmiştir. Bu tekerlemelerden “Cucu Mama İster” (Bknz. Nota-2) Yunanistan Büyük Musiki Kütüphanesinde yapılan derleme çalışmalarında derlenmiştir. (Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής μεγάλης Βιβλιοθήκης της ελλάδας)\* Bu tekerlemenin geçtiği diğer bir çalışmada Metin And’ın *Oyun ve Bugün kitabı* olmuştur. Ermeni kadınların yağmur yağdırmak için belli bir ritüel eşliğinde bu dörtlüğü okuduğunu belirtmiştir\*\*. Bu bilgileri Ermeni Etnograf Vard Bdoyan’ın “Hay zoğovrdakan xağer” adlı kitabından aktaran And, bu tekerlemenin şarkı gibi okunduğuna değinmiş fakat melodisi üzerine bilgi aktarmamıştır. (And, 2007, s. 337) Diğer tekerleme ise anne tarafı Kütahyalı bir Ermeni aileden gelen ve baba tarafından Adanalı bir Rum aileden gelen Sofi Kioskeroglou (d.1991) tarafından söylenmiştir. (Bknz. Nota-1) Annesinden öğrendiğini söylediği bu tekerleme ilginç örneklerden bir tanesidir. Baba tarafından Türkçe konuşanın kalmadığını söyleyen Kioskeroglou’nun annesinin çok iyi Türkçe konuştuğunu ve kendisinin Türkçeyi annesinden ve özel ders alarak öğrendiğini söylemiştir. Yunanistan’da Türkçe konuşan Ermenilerin bir kısmı mübadele zamanı Ortodoks Rum olduklarını söyleyip mübadeleye tabii tutulup Yunanistan’a yerleştirilmişlerdir. Bunun sonucunda bazı Ermeni aileler Türkçe sözlü geleneklerine Türkçe konuşan diğer Rum komşuları ile devam etmişlerdir.\*\*\* Türkçe sözlü Ninni kelimesinin içerisinde geçtiği tek eser Neakeseria köyünden Stavroula Karadoniou’dan derlenmiş olan “*Bebek beni del’eyliyor*”\*\*\*\* adlı ninni olmuştur. (Bknz. Nota-5) Diğer

\* *Xhanti’ye bağlı Mandra köyünde, Ifogenia Stavraki, Kiryakoula Çapatoli, Marina Bakalapoulo, Polimmia Mihalisli tarafından okunmuştur. Derleyen, Youli Bayetakou, Roe Sotiropoulou. Derlenme tarihi 14.12.2000 Eser derlenmiştir fakat notası olmadığı için notaya alınmıştır.*

\*\* *Metin And’ın kitabında aktardığı tekerleme de sözler şu şekildedir. “Cici mama ister / Gökten bulutlar ister/ Cici Mama ne ister/ Allah’tan yağmur ister” (And, 2007)*

\*\*\* *Yanya’da bulunan Bafra köyünde yaşayan aslen Kayseri kökenli Ermeni bir aileden gelmekte olan Hristos Demircioglu ve ailesi bu tip ailelerden olup günümüzde hala Türkçe konuşmaya devam etmektedirler.*

\*\*\*\* *Bu ninninin notası daha önce 2020 yılında Mehmet Söylemez tarafından yazılmış olan “Yitik Vatanın Türküleri” adlı kitap yayımlanmıştır. (Söylemez, 2020, s. 159)*



bir ninnide Niğde - Çarıklı kökenli olan Thanasis Papanikolau tarafından söylenmiştir. (Bknz. Nota-3) Türkçe konuşan atalarından bu ninniye öğrendiğini söyleyen Papanikolau'nun söylediği ninni Türkçe-Rumca karışıktır.



*Görsel 3: Sol fotoğrafta Vagellis Prodromuos tarafından yapılmış olan Karagöz adı verilen oyuncak ile. Sağ tarafta ise orijinalin yanında Türkiye’de yapılmış Karagöz.*

Bir çocuk için belki de en önemli şeylerden biri oyuncaklarıdır. Profesyonel olmasa da bazı oyuncak türleri sonraki nesillere aktarılabilmiştir. Müzikal belleğin yanında bazı zanaatlarda babadan oğula geçmiştir. Kayseri kökenli olan Vagellis Prodromou (d.1934) babasından öğrendiği oyuncak yapımına hala amatör olarak devam etmektedir. Nasıl bu oyuncacı yapmaya başladığı sorulduğunda şunları söylemiştir. “*Bir gün okuldaydık, kimse o zaman bilmiyordu bunu (oyuncağı) sonra babam bize okula getirdi. Çok sevindik sonra herkese dağıttı, yapmasını öğretti. Ben de babam da satmadık, sadece köyün çocukları için yaptık.*” Anadolu’da “Cambaz”<sup>\*</sup> denilen ve yaygın olarak görülen bu oyuncacığın mübadiller arasında başka yapımcısına rastlanmamıştır. Oyuncağı hatırlayan mübadiller olsa da yapım şekilleri konusunda Prodromou dışında bilen bir mübadile rastlanmamıştır. Oyuncağı yaparken herhangi bir şema veya plan kullanıp kullanmadığı sorulduğunda, babasının öğrettiği gibi bir adam çizdiğini söylemiştir. Malzeme olarak sadece ağaç ve bıçak kullanarak yaptığını belirtmiştir. Testere çok kullanmadığını ağacın kolay kesildiği için bıçak kullandığını belirtmiştir. Malzeme olarak çoğunlukla kavak ağacı (bunlar özel kesilmiş ağaçlar değil meyve kasası olarak kullanılan

<sup>\*</sup> Metin And, “Oyun ve Büğü” kitabında Karagöz ve Karagözcülük üzerine durmuş, bunun yanında geleneksel kukla kültürü üzerine de bilgiler vermiştir. (And, 2007, s. 56, 103, 129, 234, 236, 338, 340, 388)

ve atıl kalmış malzemeler) veya kontrplak kullandığını söylemiştir. Yaptığı oyuncakları hiçbir zaman satmadığını söyleyen Prodromou sadece köye çocukları için veya isteyenler olunca yaptığını belirtmiştir. Hareketli bir oyuncak olan Karagöz için kullanılan iplerin çok ince olmaması önemlidir. İpler oyuncak hareket ederken arada oluşan gerginliği kaldırabilmelidir. İplerde takıldıktan sonra çitaları yanlardan sıkarak Karagözün yukarı aşağı veya takla atarak yaptığı hareketleri görmek mümkün olabilmektedir.

Görüşülen mübadiller oynanan oyunlar ve söylenen ninnilerin çok az bir kısmını hatırlamışlardır. Karagöz isimli oyuncakın eşliğinde bazı şarkıların söylendiği (tekerlemede olabilir) ifade edilse de maalesef sözler hatırlanamamıştır. Söylenen ninni ve tekerlemeler ise artık günümüzde söylenmemektedir. Sadece mübadil çocuk veya torunlarının akıllarında kalmış olan ve günümüzde onlar dışında bilinmeyen eserlerdir.

### **Sonuç**

Türk ve Yunan devletleri arasında imzalanan bir sözleşme ile sayıları bir buçuk milyona yakın insanın hayatı hızlı bir değişime uğramıştır. Dört yıl içerisinde biten mübadele sürecinde, insanların fiziksel olarak göçleri bu süreç içerisinde bitmişse de ruhi olarak çok uzun yıllara yayılmıştır. Başından itibaren sorunlu bir şekilde başlayan bu süreç öncelikle bir Anadolu diasporasının oluşmasına yol açmıştır. Yeni vatana yerleşim sonrasında ise erkekler, kadınlar, çocuklar ve Ermeni mübadiller bu diasporanın alt gruplarını oluşturmuşlardır. Daha dışa dönük yaşayan erkekler farklı bir mübadele süreci geçirirken, Türkçeden başka dil bilmeyip yerleştirildikleri köy veya kenar mahallelerde yine kendileri gibi Türkofon komşularıyla Türkçe konuşan kadınlar ve yaşlılar için mübadele çok farklı bir seyir göstermiştir. Bu alt gruplar içerisinde çocuklar belki de bu süreci en farklı geçiren insanlar olmuşlardır. Mübadelenin başından itibaren bütün sürece tanık çocuklar, evde yaşanan Türkçe kültür ile okulda ve sosyal hayatta öğretilen Yunan kültürü arasında kalmışlardır. Günümüzde yaşı yetmişe yaklaşan hemen bütün Türkçe konuşan mübadillerin torunları olan kişilerin okul hayatlarında Türkçe konuştukları için yaşadıkları olumsuzluklara dair anılar dinlemek mümkündür. Tabii bu insanların daha sonraki dönemlerde konuştukları dil yüzünden yaşadıkları da yine hatıraların içerisinde geniş bir yer tutmaktadır. Yaşanılan olumsuzluklara rağmen bu insanlar atalarından aldıkları çok farklı kültürel kodları günümüze kadar getirebilmişlerdir. Atalarından onlara miras kalan bu bellek içerisinde müzik önemli unsurlardan bir tanesidir. Görüşülen mübadillerin çocuk ve torunlarının Türkçe bilmemesi bu kültürü tehlike altına sokmaktadır. Maalesef sonraki nesillerin bu kültürü bilmesi çok mümkün durmamaktadır. Bu durumdan dolayı bu çalışmada mübadillerin Anadolu'dan getirdikleri oyuncak, tekerleme ve ninnilerin tespiti üzerine bir

alan araştırması yapılmış ve derlemeler yapılmıştır. Kayseri, Niğde, Uşak, Adana kökenli bu insanların hafızalarında ninni ve tekerlemeler en az hatırlanan müzikal bellek unsuru olmuşlardır. Çok küçük yaşlarda duydukları ninni veya tekerlemeleri yıllardır duymamaları bu unutkanlığın başlıca nedeni olarak tespit edilmiştir. Bunun dışında çoğunun anne ve babalarının çok ağır şartlarda yaşamak zorunda kalmaları ve ağır işler yapmaları kültürün aktarımında en büyük engel olarak öne sürülen nedenlerden olmuştur. Derlenen ninnilerden sadece Niğde ili Çarıklı köyü kökenli Thanasis Papanikolau tarafından söylenen ninni Türkçe-ve Rumca karışık okunmuştur. “Bebek beni del'eyleyor” adlı ninni ise Kayseri kökenli Stavroula Karadoniou tarafından okunmuştur. Karadoniou tarafından okunan ninni ise “Deveyi deveye çattım” türküsünün aslında bir varyantıdır. “Dendini dendini Den Bunu” adındaki ninni ise Kayseri kökenli Maria Anastasiou tarafından okunmuştur. Bu çalışma ile akıllarda kalan son çocukluğa dair hatırlar, özellikle de müzik ile ilgili hatıralar derlenmeye çalışılmıştır. Yıllardır oynanmayan oyuncaklar veya söylenmeyen ninniler aslında çok daha büyük bir hafızanın belki de son kalıntılarıdır. Günümüzde Türkiye’de çok sık karşımıza çıkan “Dandini dandini dastana” adlı hicaz makamında söylenen ninninin varyantları olan ve benzer sözlerle başlayan ninniler bunun yanında günümüzde hala Türkiye’de de olan oyuncakların varlığı, bu iki kültürün yakınlığı konusunda çok önemli ipuçları vermektedir. Çalışma neticesinde yapılan bu derlemelerin alan içerisinde yaygınlaştırılması yok olmak üzere olan mübadil kültürünün daha net bir durumunun ortaya konması bakımından ve iki ülkenin kültürel ortaklıklarının daha iyi anlaşılması için önemli olacaktır.

### Nota-1

## YUS YUS DEVESİ

YUS YUS DE VE Sİ DE VE LE RE HI NE Sİ  
 YA RU SA LE ME GE DE Sİ A NA Sİ NA YU ZUK GE TI RE Sİ  
 O NU DA YOL DA DÜ ŞÜ RÜ P GE LE Sİ

YUS YUS DEVESİ  
 DEVELERE BİNESİ  
 ANASINA YUZUK GETİRESİ  
 ONU DA YOLDA DÜŞÜRÜP GELESİ



## Nota-2

## CUCU MAMA İSTER

CU CU MA MA NE İS TER AL LAH TAN YAĞ MUR İS TER  
DO LAP TAN EK MEK İS TER CE Bİ DEN PA RA İS TER

CUCU MAMA NE İSTER  
ALLAHLAN YAĞMUR İSTER  
DOLAP TAN EKMEK İSTER  
CEBİ DEN PARA İSTER

## Nota-3

## DENGİLE MANAM DENGİLE

DEN GİL DEN GİL DOSTA NA FON DU VOŞK NI DU TA NA DE ÇA KA TU SU DE RE  
DEN Gİ LE MA NAM DEN Gİ LE HOP PA LA MANAM HOP PA LA DEN GİL DEN GİL DOSTA NA  
TANA GİR Dİ BOS TA NA DENGİ LE MA NAM DEN Gİ LE HOP PA LA MANAM HOP PA LA

DENGİL DENGİL DOSTANA  
FON DU VOŞK NI DU TANA  
DEÇA KATU SU DERE  
DENGİLE MANAM DENGİLE  
HOPPALA MANAM HOPPALA

DENGİL DENGİL DOSTANA  
TANA GİR Dİ BOS TANA  
DENGİLE MANAM DENGİLE  
HOPPALA MANAM HOPPALA

DENGİL DENGİL DAY BUNU  
HANI BUNUN ANASI  
DENGİLE MANAM DENGİLE  
HOPPALA MANAM HOPPALA

\* *Pon du voskini du tana:* Dana nerede otlatıyorlar mı?

\* *Deça katı su dere:* Orada aşağıda (derede) otlatıyorlar

\* *Manam:* Anam

## Nota-4

## DENDİNİ DENDİNİ DEN BUNU

DEN Dİ Nİ DEN Dİ Nİ DEN BU NU E ĞER LEN MİŞ AT BU NU  
 E ĞE RE SİĞ MAZ GOT BU NU VUR HA LA YAK ET BU NU  
 DEN Dİ Nİ DEN Dİ Nİ DES TA NA DA NA LAR ĞİR MİŞ BOS TA NA  
 DA NA YI HI ÇAK LA DİM ĞE Lİ Nİ KÜ ÇAK LA DİM

DENDİNİ DENDİNİ DEN BUNU  
 EĞERLENDİŞ AT BUNU  
 EĞERE SİĞMAZ GOT BUNU  
 VUR HALAYIK ET BUNU  
 DENDİNİ DENDİNİ DASTANA  
 DANALAR ĞİR MİŞ BOSTANA  
 DANAYI BİÇAKLADIM  
 GELİNİ KUCAKLADIM

## Nota-5

## BEBEK BENİ D EL'EYLİYOR

BE BEK BE Nİ DEL EY Lİ YOR BE BE ĞİM ÖY  
 BE BE Ğİ Mİ SÜ TA NA LAR BE BE ĞİM ÖY  
 YUVART AN DE DEŞ Tİ DE DİM TAN MEN Nİ NEMEN Nİ Nİ VAY BE BEK MEN Nİ  
 BE BE Ğİ Mİ A LARDA Ğİ BEK MEN Nİ NEMEN Nİ Nİ VAY BE BEK MEN Nİ

BEBEK BENİ DEL'EYLİYOR BEBEĞİM ÖY  
 YUVARTAN DE DEŞTİ DE DİM TAN MEN  
 Nİ NEMEN Nİ Nİ VAY BEBEK MEN Nİ  
 BENDİ ĞİM KOTANALAR BEBEĞİM ÖY  
 BEBEĞİN LARDA ĞİDER  
 NEMEN Nİ NEMEN Nİ VAY BEBEK MEN Nİ

**Kaynakça**

- A And, M. (2007). *Oyun ve Bügü, Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arı, K. (2000). *Büyük Mübadele, Türkiye'ye Zorunlu Göç*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Balta, E. (2018). *Karamanlıca Kitaplar Çözümlemeli Bibliyografya Cilt I: 1718 - 1839 = Karamanlidika Bibliographie Analytique Tome I: 1718 - 1839*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Chambers, I. (2014). *Göç, Kültür, Kimlik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Chiang, Y. (2015). *Kültürel Kimlik üzerine Diasporik Kuramsallaştırma Paradigması*. M. A. Yolcu (Dü.) içinde, *Diaspora ve Kimlik* (S. Köse, Çev.). Konya: Kömen Yayınları.
- Clifford, J. (2015). *Diasporalar*. M. A. Yolcu (Dü.) içinde, *Diaspora ve Kimlik* (M. A. Yolcu, Çev., s. 5-69). Konya: Kömen Yayınları.
- Faas, D. (2011). *Between ethnocentrism and Europeanism? An exploration of the effects of migration and European integration on curricula and policies in Greece*. *Ethnicities*, 11(2), 162-183.
- Goularas, G. B. (2012). *1923 Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi ve Günümüzde Mübadil Kimlik Kültürlerinin Yaşatılması*. *Alternatif Politika*, 129-146.
- Güvenç, S. (2014). *Mübadele Öncesi ve Sonrası Eski ve Yeni Adları ile Kuzey Yunanistan Yer Adları Atlası*. İstanbul: Lozan Mübadilleri Vakfı.
- Kaya, D. (2014). *Anonim Halk Şiiri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Örnek, S. (2015). *Karamanlı Mübadil Halk Kültürü Bağlamında Neokesaria Köyünde Geçiş Törenleri*. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniv. SBE. Türk Halkbilimi ABD. .
- Refugees from Asia Minor. (2021, Mart 6). United States Library of Congress: <https://www.loc.gov/item/2010650530/> adresinden alınmıştır
- Safran, W. (2015). *Diasporaların Karşılaştırılması ve Yapısal Çözümlemesi*. M. A. Yolcu (Dü.) içinde, *Diaspora ve Kimlik* (M. E. Dede, Çev., s. 95-132). Konya: Kömen Yayınları.
- Söylemez, M. (2020). *Yitik Vatanın Türküleri*. Ankara: Sonçağ Akademi.
- Yılmaz, A. (2017). *Mübadillerin Kültürel Mirası*. İstanbul: Lozan Mübadilleri Vakfı Yayınları.

**Kaynak Kişiler**

- Prodromou, Vagellis (2018) *Yanya-Neokesaria, 1934*. Ailesi Kayseri kökenli, Emekli. (Mehmet Söylemez'in 09.05.2018 tarihinde Neokesaria' da Vagellis Prodromou ile gerçekleştirdiği görüşme notları M.S özel arşivindedir)
- Anastasiou, Maria (2018) *Yanya-Neokesaria, 1938*. Ailesi Kayseri kökenli, Ev hanımı. (Mehmet Söylemez'in 05.12.2018 tarihinde Neokesaria' da Maria Anastasiou ile gerçekleştirdiği görüşme notları M.S özel arşivindedir)

- Karadoniou, Stavroula (2018). Yanya-Neokesaria, 1938. Ailesi Kayseri kökenli, Ev hanımı. köyde hikâye ve eski türküleri bilen ikinci kuşak mübadil. . (Mehmet Söylemez'in 05.12. 2018 tarihinde Neokesaria' da Stavroula Karadoniou ile gerçekleştirdiği görüşme notları M.S özel arşivindedir)
- Papanikolau, Thanasis (2018, 2019). Atina, 1964. Araştırmacı-Yazar, Niğde – Çarıklı kökenli mübadil. (Mehmet Söylemez'in 10.1.2019 tarihinde Atina'da Thanasis Papanikolau ile gerçekleştirdiği görüşme notları M.S özel arşivindedir)
- Kioskeroglou, Sofi (2019). Atina, 1991. Öğretmen, Müzisyen. Anne tarafından Uşaklı Ermeni , baba tarafından Adanalı Rum. (Mehmet Söylemez'in 19.2.2019 tarihinde Arta'da Sofi Kioskeroglou ile gerçekleştirdiği görüşme notları M.S özel arşivindedir)





# Nepalese Diasporic Music in Canada: Representing, Reimaginings, and Resotaning Homeland

---

Subash GIRI\*

## Abstract

Diasporization is full of new encounters, fluidity, and ambiguities. As diasporic communities often undergo different stages of relocation, settlement, adaptation, assimilation, and accommodation, diasporization shapes a new social formation in a new socio-cultural milieu. In a state of forming a new diasporic identity, feeling the pain of separation from the homeland, and living on the margin between native and host culture, music serves as a prime arena to link to past, present, and future; trace multiple roots; and evoke history, myth, and memory of the homeland in diaspora. A musical kaleidoscope of recently formed Nepalese diasporic communities in Canada depict similar characteristics. Through musical instruments, songs, public and community performances, and group music practices, they articulate their sense of belongingness, attachment, and association to their homeland and its culture. Based on insight drawn from musical ethnography, participant observation, and semi-structured interviews, this paper delineates the role of music among

---

\* *PhD Candidate, Ethnomusicology (Assistant Lecturer, Indian Music Ensemble), Department of Music, University of Alberta, Canada, sgiri@ualberta.ca*

Nepalese diasporic communities in Canada, focusing on three elements: representation, reimagination, and resonance of homeland.

**Keywords:** Music, Nepalese Diaspora, Canada, representation, reimagination, resonance

### **Kanada’da Nepal Diaspora Müziği: Anavatanın Temsili, Yeniden Tasarlanması ve Yankılanması**

#### **Özet**

Diasporizasyon yeni karşılaşmalar, akışkanlık ve belirsizliklerle doludur. Diyasporik topluluklar genellikle farklı yer değiştirme, yerleşim, uyum, asimilasyon ve barınma aşamalarından geçerken, diasporasyon yeni bir sosyo-kültürel ortamda yeni bir sosyal oluşumu şekillendirir. Yeni bir diasporik kimlik oluşturma, anavatanın ayrılmanın acısını hissetme, yerli ve ev sahibi kültür arasındaki sınırda yaşam sırasında, müzik, geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek bağlantı kurmak için ana arena olarak hizmet eder ki çoklu kökler takip edildiğinde, diasporadaki anavatanın tarihini, mitini ve anısını çağırır. Kanada’da yakın zamanda oluşan Nepal diaspora topluluklarının müzikal bir kaleydoskopu benzer özellikler göstermektedir. Müzik enstrümanları, şarkılar, halk ve topluluk performansları ve grup müziği uygulamaları yoluyla, aidiyet duygularını, bağlılıklarını ve anavatanlarına ve kültürlerine bağlılıklarını ifade ederler. Müzik etnografyası, katılımcı gözlemler ve yarı yapılandırılmış görüşmelerden elde edilen verilere dayanan bu makale, Kanada’daki Nepal diaspora toplulukları arasında müziğin rolünü üç unsura odaklanarak tasvir etmekte: Ana vatanın temsili, yeniden tahayyül ve rezonansı.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, Nepal Diasporası, Kanada, temsil, yeniden tahayyül, rezonans



## Introduction

In the last two and half centuries, a plethora of people and communities have reshaped local societies of the world due to enormous mass movements. There are countless reasons for people's movements over large distances for the purpose of creating permanent new homes, including catastrophe, violence, social insecurity, hard-pressed lives, demographic pressure, poverty, and forces of economics and politics (Brown, 2006). The mobility of music is intrinsic during these human dispersions, displacements, or dislocations, and this cultural product often plays an important role during new social formations of these dispersed people (Turino & Lea, 2004). Despite the phenomenon of migration, immigration, and diasporization that redefines the ethnicity and authenticity of the music (Rasmussen, 1992) and sometimes causes its dramatic transformation in a new socio-cultural milieu (Baily, 2005), music still serves as a prime arena to bridge between past (homeland), present, and future (hostland) (Naroditskaya, 2019); trace one's origin; and inscribe history and geography into diasporic life (Bohlman, 2002).

The quest for better living conditions and various socio-economic, socio-political, and environmental factors—encompassing armed civil conflict between 1996–2006, low employment opportunities, and natural disasters—prompted a wave of Nepalese migrants and immigrants to flee towards different destination countries. The majority of these migrants and immigrants chose the Gulf countries, Thailand, Malaysia, Taiwan, and South Korea due to better opportunities for low-skilled jobs and easy-to-obtain work visas. Many others migrated and immigrated to Europe, Japan, Australia, New Zealand, and North America as students, high-skilled workers, asylum seekers, and/or relatives joining those who had previously emigrated (Gellner, 2013).

Better living conditions, more affordable medical care, a safer environment, and a strong education system have made Canada a favorable targeted destination for skilled Nepalese immigrants. In the last fifteen years, a tremendous number of Nepalese—over 80% of the total 14,390 Nepalese immigrants in Canada—have immigrated to Canada (Statistics Canada, 2016). This immigration trend is growing significantly, and Nepalese immigrants are settling in different parts of Canada, making new homes and forming new Nepalese diasporic communities.

Music plays an indispensable role in the lives of Nepalese diasporic communities in Canada. From small house gatherings to big community events, from everyday life to special festivals or life cycle rites, music is intrinsically linked to every aspect of Nepalese diasporic life. Particularly, members of the Nepalese diaspora play the musical instruments and sing the songs from their homeland to articulate a shared sense of community and constitute a deep belongingness, association, and attachment to their inherited culture.

This article aims to examine the musical kaleidoscope among the Nepalese diasporic communities in Canada. Specifically, to discuss how the Nepalese diasporic communities across Canada employ music as a powerful tool, it delineates the music-making and musical performances of these communities centered on three elements: the representation, reimagination, and resonance of their homeland in their new homes. In this article, I have employed a combined method of participant observation, musical ethnography, and semi-structured interviews. In most of the events discussed in this article, I actively participated as a performer and performed alongside the musicians and musical groups of the Nepalese diasporic communities. In some cases, I attended solely as a participant and observed the events. The site of this study is primarily in Edmonton, Alberta. However, I also conducted fieldwork in the cities of Calgary, Winnipeg, Toronto, and Regina, in the provinces Alberta, Manitoba, Ontario, and Saskatchewan, respectively. I personally interacted with the musicians and community members in these areas. My finding and discussion in this article are solely based on my fieldwork conducted from October 2016 – January 2020 in these Nepalese diasporic communities.

### **Discourse on Diaspora**

Ethnomusicological literature on diaspora is commonly centered on the representation and analysis of a diaspora's music culture and performance. Scholars often omit the discourse on the diaspora concept in their ethnomusicological writings. There is a perceptible gap in the discussion of diaspora theory in ethnomusicological scholarship. In order to bridge this gap and understand diaspora terminology—which includes expatriates, nomadic, expelled, political refugees, alien residents, immigrants, migrants, and ethnic and racial minorities today—it is appropriate to review briefly some developments and ongoing debates surrounding the diaspora concept based on the works of several key social science scholars.

Diaspora is a widely used concept in academia today. Two different predominant ideologies have formed around the use of this concept. One group of scholars is worried about the popularity and proliferation of the diaspora concept in multidisciplinary studies. They argue that not all dispersed minority populations (immigrant, nomadic, exilic, expatriates, expelled, political refugees, alien residents) can legitimately be considered diasporas and the use of diaspora to define all forms of dispersion is problematic. The basis of their argument is built on the normative definition and understanding of diaspora that suggests three core elements: a) dispersion—collective people who cross state borders because of catastrophe, forced or traumatic events; b) homeland orientation—maintain collective identity, memory, or myth and practice homeland's culture, language, and religion; and c) boundary-maintenance or

longing to return to the homeland—resistance to assimilation, maintaining relations through kin communities, cultural exchange, and political lobbying (Safran, 1991; Butler, 2001; Brubaker, 2005; Tölölyan, 2007).

In contrast, another group of scholars suggests the need for the redefinition of the term and expansion of the concept in the changing context of global dispersion. For example, Lily Cho (2007) disagrees with the distinction and declaration of diaspora that is categorized or limited by some specific criteria or boundaries; she posits that the traditional definition of diaspora is outdated, and its principles do not function anymore. According to Cho, there is no one definite group or people who fit into the definition of diaspora. Similarly, James Clifford (1994) suggests that it is very difficult to separate or maintain exclusive paradigms in defining the concept of diaspora in changing global conditions. He analyzes ideas shared by various social theorists with frameworks and models that are intended to draw a fine line between legitimate diaspora and the extended definition of diaspora. Clifford says: “whatever the working list of diasporic features, no society can be expected to qualify on all counts, throughout history. And the discourse of diaspora will necessarily be modified as it is translated and adopted” (p. 306).

Another scholar, Robin Cohen (2008), divides the diaspora into four different phases. The first phase was the Jewish dispersion followed by the Greek dispersion and expansion of the concept in 1960s and 1970s, including Africans, Armenians, Palestinians, and the Irish. The second phase in the 1980s includes expatriates, expellees, political refugees, alien residents, immigrants, and ethnic and racial minorities. In the third phase, starting in the mid-1990s, there was a division among social scientists between those who wanted to limit and those who wanted to expand the diaspora concept. The fourth phase, from the beginning of the twentieth century to the present, strengthened the modified reaffirmation of the diasporic idea, including core features and core ideas. Cohen suggests that there is difficulty in defining diaspora. He argues that the prototype diasporas are defined as diaspora based on their dispersion led by catastrophe; however, there are also similar elements involved in the dispersion of other dispersed people or groups, such as general pressure of over-population, land hunger, poverty, or a generally unsympathetic political environment. He concludes that the core theoretical elements of the concept should be kept while the changes and expansions that can be more widely applied should be added.

### **Scholarship on Music and Diaspora in Ethnomusicology**

Diaspora is an unsettled term and there is an ongoing debate on its definition in social sciences. Once the term was expanded and proliferated into diverse disciplines after the 1970s, ethnomusicologists began broadly

employing this concept in their work after the 1990s. Today, there is a wide range of research in ethnomusicological literature on the music culture and performance of expatriates, expellees, refugees, alien residents, migrants, immigrants, overseas communities, and ethnic and racial minorities—which are collectively called diaspora.

An early 90s ethnographic study from Anne Rasmussen (1992) examines the sound and music played in Middle Eastern nightclubs in the United States by Arab-American diaspora musicians during the 1960s and 1970s. Her work discusses how the phenomenon of migration redefines the ethnicity and authenticity of the music, and how the redefined and fused music may take on a new identity. In the same year, Charles Keil's, Angeliki V. Keil's, and Dick Blau's (1992) book examines the interplay between music and identity in the Polka dance music scene of Polish-Americans in Buffalo and Chicago. In a survey on the use of the diaspora term, ethnomusicologist Mark Slobin (2012) points to James Clifford's 1994 "Diasporas" article as the turning point in diasporic music and cultural studies in ethnomusicological scholarship. In the same year as Slobin's survey, the journal "Diaspora: A Journal of Transnational Studies" devoted an issue to diasporic and transnational music, which includes work from diverse scholars on the music of Haitian, Chinese, Cuban, Macedonian, and Punjabi diasporic communities (Tölölyan, 1994).

After 2000, there was an increase in the notable number of works on diasporic music in ethnomusicological scholarship. For example, an ethnographic work from Keila Diehl (2002) presents a rigorous examination of music in the life of a Tibetan diasporic community in North India. In the same year, in his introductory book on world music, Philip V. Bohlman (2002) discusses world music as a place for the expression of common history, a negotiation with outside culture, and an articulation of a sense of place for placeless diasporas, focusing on the cases of African, Jewish, and South Asian diaspora communities. An edited volume by Thomas Turino and James Lea (2004) discusses the role of the arts and artistic practices in the creation and maintenance of a diaspora's social identities of and the effects of diasporic experiences on these art practices.

Several other works by John Baily (2005) on the Afghan American community in Fremont, California examines the impact of migration on native music and culture in a completely new cultural milieu. Likewise, Tina K. Ramnarine's (2007) work presents the music of the Caribbean diaspora, examining the role of music and various issues like hybridity, marginalization, and otherness. Also, Jennifer C. Post's (2007) work documents the music of the Kazakhs diaspora community, who were dispersed from their homeland as seasonal migrants and settled in western Mongolia in the 19th and 20th centuries.

In some recent works, Carol Silverman's (2012) book examines the issues of adaptability, cultural hybridity, and transnationality in Romani communities in the United States and Southeastern Europe, focusing on their music. Marcia Ostaszewski (2014) presents Ukrainian diasporic music and dance performance and the display of Ukrainian culture, heritage, and identity in Canada. In a similar manner, Sylvia Angelique Alajaji's (2015) book presents music of the Armenian diaspora and examines the use of music by Armenians to narrate their diasporic identity. An edited volume by Inna Naroditskaya (2019) compiles eleven essays by diverse scholars across the fields of ethnomusicology, cultural anthropology, and area studies that present the wedding music of various diasporic communities in the United States. This list could go on, as a tremendous amount of ethnomusicological work has been and continues to be carried out in a recent decades, and ethnomusicology is making a substantial contribution to diaspora discourse.

### **Nepalese Diasporic Communities in Canada**

The emergence of Nepalese diasporic communities in Canada is a recent phenomenon. Despite the fact that the immigration history of the Nepalese in Canada goes back to the 1980s, the data from Statistics Canada shows only 1,920 Nepalese immigrants in Canada until 2005. The population of Nepalese immigrants increased significantly (81.37% - 11,710) after 2006 and reached 14,390 in 2016 (Statistics Canada, 2016). Since the immigration data is five years out of date, it is possible that the total population has since grown considerably, based on the growth in recent decades; Canada is welcoming new immigrants and Nepalese are finding it a popular destination for making their new homes.

Nepalese immigrants have made their settlement across Canada by diverging into eleven different provinces and territories. These areas are Ontario, Alberta, British Columbia, Quebec, Saskatchewan, Manitoba, Nova Scotia, Prince Edward Island, New Brunswick, Newfoundland and Labrador, and the Northwest Territories. The majority of Nepalese immigrants (7,605) live in Ontario, whereas Alberta (3,915) and British Columbia (1,035) have the second and third largest population sizes across Canada (Statistics Canada, 2016). Again, this data only provides an estimation because these numbers have changed dramatically during the past five years.

The settlement pattern of the Nepalese diasporic communities in these areas have similar characteristics. Most of these communities have chosen based on factors such as: neighbor communities who have a similar culture and religion; relatives; religious institutions; access to South Asian stores; and close proximity to Nepalese community organizations while settling new homes. I observed these patterns during my fieldwork visits and several other

visits during my music performances. I visited Manitoba, Saskatchewan, Ontario, and Alberta—Alberta being where I spent most of my time observing the Nepalese diasporic communities.

The Nepalese language, an official national language and lingua franca of Nepal, is the most common language spoken among the Nepalese diasporic communities. Although Nepalese immigrants in Canada are from different castes, ethnicities, and parts of Nepal, Hinduism is practiced by the majority of the population. Nepalese language, religion, and national cultural festivals serve as a basis to display the Nepalese diasporic communities' collective identity.

### Representating Homeland

It was August 4, 2018, the first of three days of the Heritage Festival in Edmonton, Alberta, Canada. After eight months of arduous preparation, the Nepalese diasporic community was eagerly ready to showcase their homeland's cultural heritage to the Edmonton Heritage Festival. In a brief snapshot, this annual festival is held over the three days of the August long weekend in William Hawrelak Park in Edmonton. The festival has been showcasing diverse cultures of different communities of Alberta since 1976 (Edmonton Heritage Festival, 2020). Each community gets a pavilion to display their cultural heritage through music, dance, arts and crafts, and food.

I arrived at the Nepal pavilion in the early morning around 8:00 am. As a cultural coordinator for that year's event, my role was to coordinate the music and dance performances of the Nepalese diaspora community in the festival for three days (August 4 – 6), which had been prepared by the community members under my guidance for the previous eight months. I set up the stage with the help of some community members and organized the music system. This took me almost three hours, and the stage and music system were ready for the performers by 11:00 am. By then, most of the music and dance performers had already arrived. The cultural showcase for the first day was planned to start at 12:20 pm. The performers used the remaining time to prepare themselves with costumes and makeup. Finally, the clock hit 12:20 pm and five female performers went on the stage and showcased a traditional dance, '*Maruni*,' of the Gurung and Magar ethnic groups of Nepal. This was followed by four other traditional dance performances: *Tamang Selo*, *Tappa*, *Dhime*, and *Sangini* of the Tamang, Tharu, Magar, Thakuri, and Newar ethnic groups of Nepal, respectively. Specific traditional music accompanied in all of the dance performances.

As the day proceed, the William Hawrelak Park area echoed with soundscapes of over hundreds of other community pavilions. Despite the hot day of August, a crowd of thousands of festival visitors filled the park area.



The Nepalese diasporic community pavilion was also receiving significant attention for its music and dance performances, food, and art and crafts. After these five performances, the next performing groups took twenty minutes of transitioning break. Later, the showcase continued until 7:00 pm in the evening with several music and dance demonstrations.

On the second day, August 5, the main attraction was the traditional instrumental music ensemble, called Panchae Baja, of the Damai caste group of Nepal. The ensemble consisted of traditional wind instruments *sahanai*, *narsinga*, and *karnal*; drum instruments *damaha*, *dholaki*, and *tyamko*; and cymbals instruments *jhyali* or *jhyamta*. A group of 10 musicians played traditional instrumental music for almost an hour. The other attractions of the day were the showcases of dance performances of different ethnic and caste groups—Limbu and Gurung of Nepal. The second day's performance concluded in the evening at 7:00 pm.

During the last day of the Heritage Festival, August 6, the performances followed the same schedule and showcased many other cultural performances—Rai, Sherpa, Kirat, Brahmin, Chettri, and Bhojpuri—which had not been presented in the first two days. Across these three days, the Nepalese diasporic community showcased 40 different group performances of 20 ethnic cultures of Nepal, involving 160 participants from the age of 6 to 80. Although the majority of the performances were from the Edmonton diasporic community, there are some performers who came from Lethbridge and Calgary to represent the Nepalese diasporic communities of Lethbridge and Calgary.



*Figure 1: Members of the Nepalese diasporic community of Edmonton, Alberta performing Nepalese traditional instrumental ensemble Panchae Baja on the second day of Edmonton Heritage Festival 2018. Photograph by author, August 5, 2018.*





*Figure 2: Members of the Nepalese diasporic community of Calgary, Alberta before performing Kelang (Dhol) dance music of the Limbu ethnic group of Nepal on the second day of Edmonton Heritage Festival 2018. Photograph by author, August 5, 2018.*



*Figure 3: Members of the Nepalese diasporic community of Lethbridge, Alberta performing Kauda dance of the Gurung and Magar ethnic groups of Nepal on the second day of Edmonton Heritage Festival 2018. Photograph by author, August 5, 2018.*

In an introduction of an edited volume titled “Identity and the Arts in Diaspora Communities”, Thomas Turino (2004) writes:

Artistic practices have a special place in the realization and presentation of identity because they are usually framed as heightened forms of representation for public perception, practice, and effects. Once externalized through public artistic forms, the meanings subjectively produced become part of the environment that dialectically shape the emergent models of the self. (p. 10)

Turino describes that arts—photography, film, painting, music, dance, literature, and architecture—contributes to the formation and maintainance of identity in diasporic communities. Like Turino, many other scholars have taken the approach to examine music or cultural expressions of diasporic communities from the perspective of articulation of identity. In discussing the role of music among diasporas, Bohlman writes, “[i]f music survives as a trace of the homeland, it also provides a means of negotiating with the outside cultures in the diasporic environment” (Bohlman 2002, p. 116). He describes music as a tool to negotiate diasporic identity in a different cultural milieu. For example, Alajaji (2015) recounts how the Armenian diaspora used their music after the 1915 genocide to negotiate their identity. In some cases, like the Kazakhs in Western Mongolia, Post (2007) recounts the use of musical expression as a form of resistance to maintain diasporic identity. In similar festival scenes in Auckland and Willington, New Zealand, Johnson recounts the significant role of the homeland’s traditional music, dance, and food in displaying and representing a pan-South Asian identity in New Zealand’s multicultural settings (Johnson, 2007).

The cultural demonstration of the Nepalese diasporic community in the Edmonton Heritage Festival is not much different than the idea of identity discussed by the scholars cited above. Perhaps the musical performances of the participants are not inspired by ideas like negotiation or resistance, as portrayed in the cases outlined by Bohlman, Alajaji and Post. However, the eight months of tireless preparation of the cultural items and the vigorous performances during the three hot sunny days of August on the open stage—performed to represent their homeland’s cultural heritage to a diverse audience in a multicultural setting—depict their belongingness, attachment, and association to their homeland. Not just the Nepalese diasporic communities of Edmonton, Calgary, or Lethbridge, but a pan-Nepalese diasporic community in Canada uses music as one of the essential aspects of representing their homeland.

### **Reimagining Homeland**

I was fortunate that I received a very warm welcome from one of the families of the Nepalese diasporic community when I arrived in Edmonton on

August 29, 2016. I was treated to a week of exceptional hospitality from that family until I found a place to stay. A few months after I moved and settled in a new place, I met an elderly community member, Dr. Ai Bahadur Gurung, in November 2016 during my fieldwork. Gurung has been well-known in the community for over a decade for his leadership role and volunteer work. He is also known for his cultural advocacy and his initiatives to encourage the Nepalese community of Edmonton to practice their native music and culture. He is an engineer by profession, but he likes to play the Nepalese bamboo flute in his spare time. He introduced me to two other community musicians: Bishnu Gnawali—another Nepalese bamboo flute player—and Umanath Gaire—a Nepalese cylindrical hand drum (*madal*) player. While I was conducting a group interview, Gurung brought up the idea of performing in an upcoming community festival of the Gurung, Tamang, Lama, and Sherpa ethnic groups called *Lhosar*. After a few rehearsals, we presented an hour and a half cultural show, performing several Nepalese language traditional songs and instrumentals on December 31, 2016 at the Duggan Community Hall, South Edmonton.

On the evening of September 24, 2017, the Nepalese diasporic community celebrated their two national festivals called *Dashain* and *Tihar*, usually celebrated at the end of September and late October in Nepal. *Dashain* is also called “Durga Puja”, which lasts for fifteen days. During these fifteen days of celebration, on *Ghatasthapana*, the first day, Nepalese people establish a clay or metal pot called kalash (sacred water vessel) in a prayer room and cover it with cow dung (*gobar*) on which they sow barley seeds. Between the first and seventh days, people go to temples, worship gods and goddess, and clean their houses. On Phulpati, the seventh day, people bring flowers, banana stalk/leaves, sugar cane, and fruits into their houses (considered as auspicious). On the eighth and ninth days, *Maha Astami* and *Navami*, Nepalese specifically worship the Hindu goddess Durga by visiting temples. They also sacrifice animals and worship weapons, vehicles, and machinery pieces as a part of traditional ritual. On the tenth, the main day of this festival, they take out the young sapling of barley seeds called Jamara, planted on the very first day of the festival. Nepalese put *Tika* (mixture of rice, yogurt and vermillion powder) on their forehead and *Jamara* from their elders as a sign of blessings in the victory of the goddess Durga over the demon; they then go to their relatives, friends and exchange greetings and *Tika* until the fifteenth day (Burbank & Elias, 2014). Following Dashain, Tihar is celebrated for five days in late October, worshiping gods and animals—Yama Duta\*, crows, dogs, cows, Laxmi\*\*, and sisters—and lighting up candles and other lights in

\* Messenger of Death in Hindu mythology.

\*\* Goddess of wealth in Hindu mythology

their houses. Tihar is also considered the most dazzling among all Nepalese festivals. It is called the festival of lights (Zuchora-Walske, 2009).

The Nepalese diasporic community put together these two festivals and celebrated them as one. The center of attention for the gathering was a musical program prepared by local artists and an invited guest artist. These events (*Lhosar* and *Dashain* and *Tihar*) were organized by the Nepalese diasporic community organization called the Nepalese Canadian Society of Edmonton (NECASE). The organization was established in 1999 by a few Nepalese immigrants. In the past two decades, this organization has become the key community center to connect together community members and newcomers residing in the Edmonton area. When the massive influx of Nepalese immigrants in Edmonton occurred over the past decades, several other community organizations, language schools, and clubs emerged. Today, there are six organizations, including two Nepalese heritage language school. In 2017, I voluntarily taught Nepalese traditional music to the students in one of the Nepalese heritage language school, called Gurukul Nepal, for a month and a half—January 14 to February 28. These organizations regularly organize community events, focusing on local and national festivals and occasions. There are three major community events: Nepali *Nava Varsha* or *Naya Varsha*\*; *Haritalika Teej*; and *Dashain* and *Tihar*. Music always plays a central role in these events to gather 200 to 500 Nepalese immigrants under a single roof.

In one musical event I attended in 2019, I witnessed the Hindu women's *Teej* festival celebration of the Nepalese diasporic community. *Teej* is one of the biggest festivals celebrated by Hindu women in Nepal, normally occurring somewhere between mid-August and mid-September. In this particular three-day fest, in Nepal, women go to their parental home; meet parents, sisters, and childhood friends; eat delicious food and sweets; take twenty-four hours of rigid fast; and worship a deity for longevity and good health for their husbands and family. The most attractive part of *Teej* festival for Hindu women is public singing and dancing. Nepalese women gather in a temple, primarily a Shiva temple, and other public spheres and express their joy through music and dance performances.

It was a Sunday evening on August 25, 2019. The clock hit 5:00 pm and the quiet hall at St. John's Cultural Centre, Edmonton, Alberta started to get crowded from the arrival of Nepalese diasporic Hindu women. It did not take long for the hall to fill with women wearing beautiful red attire,

\* *Nepali Nava Varsha* or *Naya Varsha* is the Nepalese new year celebrated by Nepalese nationals. Nepal follows its own calendar system called *Bikram Sambat* (*Birkam Era*) which is 56.7 years ahead of the solar Gregorian calendar. *Bikram Sambat* uses lunar months starting from mid-April to mid-March. Nepalese new year is an official public holiday in Nepal.

their finest gold jewelry, and traditional make-up. According to the organizer, there were 299 Hindu women gathered from across the Edmonton area. Soon, the hall echoed with the singing, clapping, and dancing of the diasporic Hindu women. The crowd took the noise to another level when the invited guest artist from Nepal—Pashupati Sharma, a popular folk singer—appeared on the stage around 7:00 pm. He performed his popular *Teej* and *dohori* (dialogic, conversational sung poetry) repertoires and continued perform to the crowd for almost three hours. The Nepalese diasporic Hindu women joined him with tireless clap and dance.



*Figure 4: Nepalese Hindu diasporic women of Edmonton dancing during the Teej celebration event at St. John's Cultural Centre, Edmonton, Alberta 2019. Photograph by author, August 25, 2019.*

From my own participatory observation during my performance in *Lhosar* and my two other ethnographic observations of *Dashain* and *Tihar*, and *Teej* celebration, I found that the Nepalese diasporic community's music performances provided a platform to recreate their homeland's festivals in Edmonton despite their distant from their home country. In discussing the reimagination of homeland in the context of the Nepalese diasporic community's festival celebration, Benedict Anderson's concept of "imagined communities" is very relevant. While defining imagined communities in his



book, Benedict Anderson (2006) writes, “[imagined community] is imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion” (p. 6). In many ways, the formation of a diasporic community in Edmonton for Nepalese immigrants is similar to Anderson’s described imagined community. Arriving from different parts of Nepal, many Nepalese immigrants of Edmonton have never seen nor met each other. They define and imagine themselves as a part of the Nepalese diasporic community in Edmonton and across Canada. Specifically, during festivals like those I attended, they gather in a space where they do not know each other and reimagine the homeland’s festival celebration together with the other participants.

Ethnomusicologist Martin Stokes (1997) offers great insight into social performance and sense of place. His idea of place and social performance is reflected in the Nepalese diasporic music performances in festival celebrations. Stokes says:

The musical event, from collective dances to the act of putting a cassette or CD into a machine, evokes and organizes collective memories and present experiences of place with an intensity, power and simplicity unmatched by any other social activity. The places constructed through music involve the notion of difference and social boundary. (p. 3)

As Stokes remarks, a musical event is not merely a social event. It has the power to evoke memories and inform a sense of place. A musical evening like the *Lhosar*, *Dashain*, *Tihar*, or *Teej* celebrations in Edmonton convey a special meaning of sense of place—reimagination of homeland—for the Nepalese diasporic members, and music plays a powerful tool to inform this reimagination. Regardless of caste, ethnicity, religion, and geographical region, Nepalese diasporic community members gather to celebrate a festival. This collective consciousness of Nepaliness is twofold: one, the creation of a new diasporic community (imagined community in Anderson’s (2006) words); and two, the recreation of the homeland (sense of place in Stokes’s (1997) words). Music often plays an essential part in this process of creation and recreation. Further, the Nepalese diasporic organizations and heritage language schools established in Edmonton and other parts Canada are key to building this consciousness and generating a sense of collectivity. These community organizations use music as an important vehicle, either in festival celebrations or in teaching new generations at language schools, to recreate their homeland. Despite diaspora members being distant and away from

realtime festival celebrations, as in the case of the Nepalese diasporic community, music serves as a node to unite fellow members of the community to reimagine their homeland.

### **Resonating Homeland**

Besides the major community events, Nepalese immigrants also get together in small groups during weekends, small festivals, and life cycle rites. In all these meetings, the homeland's music plays a central role in the life of Nepalese immigrants. On many occasions, I have been invited to join Nepalese diasporic family gatherings in Edmonton, Calgary, and Winnipeg. In the last four and half years of my interactions with these diasporic communities, one thing I noticed they never missed in these socializings was their homeland's music. A local musician or group of musicians (mostly untrained but have enough skill to entertain people) were always present in those socializings, and sang and played Nepalese folk and traditional songs and instruments.

Sometimes, Nepalese diasporic communities also gather at the provincial and regional level. I attended one such event, a large gathering at *Western Canada Regional Nepali Sports and Cultural Events (WCRNSCE)* held from July 1-3, 2017 in Regina, Saskatchewan. In that event, Nepalese diasporic community members of the Alberta, British Columbia, Manitoba, and Saskatchewan provinces gathered. The evening of July 1 was specifically devoted to a cultural showcase. The theatre hall of the University of Regina echoed with the voices of diasporic communities' members from the cities of those four provinces. The participants were embellished with their caste, ethnic, and national attires. In a fully packed theatre hall, performers from those provinces presented diverse traditional musical and dance performances from their homeland continuously for over two hours. The audience never missed any moment to appreciate each performance with whistles and applaud. When there was a chance, they even ran into a space available below the main stage and articulated their joy through dance movements.





*Figure 5: Members of the Nepalese diasporic community of Regina, Saskatchewan performing Nepalese instrumental music in the opening ceremony of the 8th Western Canada Regional Nepali Sports and Cultural Event (WCRNSCE) 2017. Photograph by 8th WCRNCSE, Regina Facebook page, 2021. <https://www.facebook.com/8thWcrnsceRegina/photos/a.1357379564311690/1357394197643560>.*

Some diasporic musical groups have emerged in the past few years and have been actively making music in Canada. For example, in December 2020, I met sitarist Ranjana Sainju in a virtual musical program organized by the Nepalese Language and Heritage Centre (NLCC), Winnipeg, who is a member of Himalayan Vibes, a musical group based in Toronto. According to Sainju, the group was established in 2016. Currently, it has ten Nepalese diasporic musicians and is actively practicing Nepalese folk and traditional music in Toronto. In Edmonton, Alberta—the main site of my research for this paper—there are two local traditional musical groups who have been actively making music in the last few years. The first group is called *Sangeet Majheri*, which was established in August 2016 with a few trained and amateur local musicians. Occupationally, they work in different professions than music, but pre-pandemic they used to gather together during their free time and play Nepalese music. According to one of their members, Rajendra Subedi, the group formally started a monthly musical meeting every last Saturday of the month in September 2016. Later, they received community attention and

started to perform in residential settings where community members could gather and listen to them. It did not take long for them to be established among the immigrant community in Edmonton and across Alberta (Rajendra Subedi, personal interview, December 22, 2019).



*Figure 6: Members of the Nepalese diasporic musical group Sangeet Majheri performing in a community event at Central Lions Recreation Center, Edmonton, Alberta 2018. Photograph by author, December 29, 2018.*

Similarly, the second musical group is called *Nepali Bhajan Kirtan Samuha*, which was formed in 2018. In a pre-pandemic interview with Krishna Adhikari, one of the group's members, he discussed how the group started with nine dedicated families, and each family hosts a two-hour musical evening from 7:00 p.m. to 9:00 p.m. every last Saturday or Sunday of the month. The group performs traditional bhajan, which are based on traditional texts, melodies, and rhythms that have been orally transmitted through the generations in Nepal. The group spent its first-year performances in 2018 within the nine families, and in the second year they reached out to the community with public performances. By January 2020, the group was receiving regular invitations from individual community members and community organizations to perform traditional bhajan and kirtan in religious festivals, life cycle festivals/rites, and other calendrical rites (Krishna Adhikari, personal interview, January 9, 2020).



*Figure 7: Members of the Nepalese diasporic musical group Nepali Bhajan Kirtan Samuha of Edmonton practicing in a residence in 2018. Photograph by Nepali Bhajan Kirtan Group Edmonton, 2021. Used by permission.*

Out of curiosity, in one interview I asked Krishna why he is so actively involved in his musical group. He replied:

... In the process of migration, the only intangible things humans can take are their culture, cultural practices, traditional norms, and values, which are not heavy to carry. Wherever you go, it will come inseparably with you. I do not think it is an easily detachable thing. It doesn't matter where you live. It comes out spontaneously when you really feel your culture and cultural practices. The music we are practicing here is our cultural practice that we learned orally from our ancestors. ... When we perform, people automatically come on the stage and start to dance. Many of our audiences tell us that the music we play takes them back to their village. (Krishna Adhikari, personal interview, January 9, 2020)

Krishna feels that the music their group makes helps Nepalese diasporic audiences evocate their past lives that they spent in Nepal. According to him, the sound of the music he practices connects him with his culture—the only thing he brought when he left Nepal—and this will be the only thing that will help him to continue the rest of his life in his new home in Canada without detaching him completely and irreparably from his homeland.

Bohlman suggests musical instruments and ensembles are powerful

practices used to evoke the past memories that diaspora members share with their ancestors. Drawing upon the examples of African-American Xylophone-type instrument, Chinese silk-and-bamboo orchestra, Javanese gamelan, and Indian sitar and tabla, he posits, “musical instruments often serve as some of the most palpable traces of origin in the diaspora” (Bohlman 2002, p. 116).

In every small or large gathering, every local, provincial, or regional event, and every music-making formal group, members of the Nepalese diasporic communities of Canada play instruments brought from their homeland and sing traditional and folk melodies. The soundscape created by those instruments and melodies not only appeal to every participant, but they bring forth a series of emotions and memories of childhood, place of origin, heritage, history, and so forth. In her ethnographic observation of diasporic weddings in the United States, Naroditskaya writes, “[m]usic is portable and thus easily brought by an immigrant from home to the host country. Instruments connect with distant homelands... Songs evoke precious childhood memories” (Naroditskaya 2019, p. 3). In a similar manner, music has become indispensable to Nepalese diasporic life and an arena in which to resonate their homeland memories.

### **Conclusion**

In this article, I examined the music of Nepalese diasporic communities in Canada. I analysed the public and community music performances of Nepalese diasporic members in local and regional events, community functions, and public festivals. I discussed these musical performances based on three elements: representation, reimagination, and resonance of the homeland and its culture.

First, artistic expressions display meanings of subjectivity. Realization and presentation of artistic forms helps to frame a public perception (Turino, 2004). The cultural demonstrations—specifically musical forms in the public heritage festival—served as a channel to exhibit collective identity of the Nepalese diasporic community. Importantly, the public heritage festival provided a platform for the community to articulate their sense of belongingness and represent their homeland in a multicultural diasporic setting. Second, music functions as a “social glue” to connect diasporic communities (Solomon, 2015). This connection helps to unite even unfamiliar individuals of a nation or (imagined) community in a thread of communion (Anderson, 2006). In the context of the Nepalese diasporic community, music played an important role to link and assemble members (even unfamiliar members) of the community in a communion and functioned as a powerful force to recreate an image of homeland. Third and last, music acts as a powerful force to evoke past memories and trace roots to individual’s/group’s origin (Bohlman,

2002). Through soundscapes of musical instruments and traditional and folk melodies in residential settings, community events, or group music-makings, Nepalese diasporic members resonate homeland by eliciting its memories.

### References

- Alajaji, S. A. (2008). *Music and the Armenian Diaspora: Search for Home in Exile*. Indiana University Press.
- Anderson, B. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso.
- Baily, J. (2005, November). So Near, so Far: Kabul's Music in Exile. *Ethnomusicology Forum* 14 (2), 213-233. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/20184519>
- Bohlman, P. V. (2002). Diaspora. In P. V. Bohlman (Ed.), *World Music: A Short Introduction* (pp. 111-129). Oxford: Oxford University Press.
- Brown, J. M. (2006). *Global South Asians: Introducing the Modern Diaspora*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brubaker, R. (2005, January). The 'diaspora' diaspora. *Ethnic and Racial Studies* 28(1), 1-19. doi:10.1080/0141987042000289997
- Burbank, J., Elias, J. (2014). *Cultures of the World: Nepal*. New York: Cavendish Square Publishing.
- Butler, K. D. (2001). Defining Diaspora, Refining a Discourse. *Diaspora* 10(2), 189-219. doi:10.1353/dsp.2011.0014
- Cho, L. (2007). The Turn to Diaspora. *TOPIA: Canadian Journal of Cultural Studies* 17, 11-30. doi:10.3138/topia.17.11
- Clifford, J. (1994). Diasporas. *Cultural Anthropology* 9(3), 302-338. doi:10.1525/can.1994.9.3.02a00040
- Cohen, R. (2008). *Global Diasporas: An Introduction*. Routledge.
- Diehl, K. (2002). *Echoes from Dharamshala: Music in the Life of a Tibetan Refugee Community*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Edmonton Heritage Festival. (2020, July 20). History Pages. Retrieved from <https://www.mcmonth.ca/history>
- Gellner, D. N. (2013). Warriors, Workers, Traders and Peasants: The Nepali/Gorkhali Diaspora Since the Nineteenth Century. In J. Chatterji, & D. Washbrook (Eds.), *Routledge Handbook of the South Asian Diaspora* 136-150. Routledge.
- Johnson, H. (2007). 'Happy Diwali!' Performance, Multicultural Soundscapes and Intervention in Aotearoa/New Zealand. *Ethnomusicology Forum* 16 (1), 71-94. doi:10.1080/17411910701276526
- Keil, C., Keil, A. V., & Blau, D. (1992). *Polka Happiness*. Philadelphia: Temple University Press.

- Ostaszewski, M. (2014). A Song and Dance of Hypermasculinity: Performing Ukrainian Cossacks in Canada. *The World of Music* 3 (2), 15-38. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/24318174>
- Naroditskaya, I., (ed.) (2019). *Music in the American Diasporic Wedding*. Bloomington: Indiana University Press.
- Post, J. C. (2007, June). I Take my “Dombra” and Sing to Remember My Homeland: Identity, Landscape and Music in Kazakh Communities of Western Mongolia. *Ethnomusicology Forum* 16 (1), 45-69. doi:10.1080/17411910701276369
- Ramnarine, T. K. (2007). *Beautiful Cosmos: Performance and Belonging in the Caribbean Diaspora*. London.
- Rasmussen, A. (1992). “An Evening in the Orient”: The Middle Eastern Nightclub in America. *Asian Music* 23 (2), 63-88. doi:10.2307/834173
- Safran, W. (1991, Spring). Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return. *Diaspora: A Journey of Transnational Studies* 1(1), 83-99. doi:10.1353/dsp.1991.0004
- Silverman, C. (2012). *Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora*. New York.
- Slobin, M. (2012). The Destiny of “Diaspora” in Ethnomusicology. In M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton (Eds.), *Cultural Study of Music: A Critical Introduction* 96-106. Routledge.
- Statistics Canada. (2016a). *Immigration and Ethnocultural Highlight Tables*. <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2016/dp-pd/hltfst/imm/Table.cfm?Lang=E&T=21&Geo=01>.
- Stokes, M. (1997). *Ethnicity, Identity and Music*. London: Bloomsbury.
- Tölölyan, K. (2007). The Contemporary Discourse of Diaspora Studies. *Comparative Studies of South Asia, Africa, and the Middle East* 27 (3), 647-655. Retrieved from <https://www.muse.jhu.edu/article/224587>
- Tölölyan, K., (ed.) (1994). *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* 3(3). University of Toronto Press.
- Turino, T., & Lea, J., (eds.) (2004). *Identity and the Arts in Diaspora Communities*. Michigan: Harmonie Park Press.
- Zuchora-Walske, C. (2009). *Nepal in Picture*. North Minneapolis: Twenty-First Century Books.





# Almanya'ya İşçi Göçü Sonrasında Ortaya Çıkan Disco-Folk Olgusu ve Derdiyoklar Müzik Grubu

Necdet KURT \*

## Özet

1961 yılında Almanya'ya başlayan işgücü göçü ile Anadolu'dan çok sayıda insan bu ülkeye çalışmaya gitmiştir. Belli bir zaman sonra dili, dini, yemekleri her şeyi farklı, kendilerine ait olmayan bir kültür ve coğrafyada yaşamının zorluklarıyla yüzleştiler. İlk zamanlar birçok ihtiyaçlarını güçlkle karşıladılar. Göçmen gruplarının hepsi de yakınlarını, anılarını, yaşadıkları topraklarını geride bırakmış ve yeni bir yaşama başlangıç yapmışlardı. Başka bir deyişle ilk göçmen topluluklarındaki herkes adeta bir kader birliği yapmıştı. Göçün yarattığı ortak travma, göçmenler arasında fikir ayrılıkları olsa da en azından uzunca bir süre yan yana durmalarını sağlamıştı. Bu nedenle göçmen topluluklarındaki herhangi bir kişinin başarısı, inanç veya görüşleri farklı olsa bile genellikle bu durum gözetilmeden tüm topluluk tarafından sahiplenildi. Göçmen işçilerin içinden çıkan bir müzik gurubu da diğer göçmenler için psiko-sosyal destek noktası oluşturdu.

Makalenin konusu 1960'lı yıllarda başlayan işgücü göçüyle Almanya'ya yerleşen göçmenlerin içinden çıkan, 1973'te kurulup 1986'da dağılan iki kişilik bir müzik

\* Halkbilim Uzmanı – Araştırmacı Yazar. [egecaddesi@hotmail.com](mailto:egecaddesi@hotmail.com)



gurubunun macerasıyla, Almanya'da yaşayan göçmen toplumunun Derdiyoklar müzik grubuna ve müziğine bakışıdır. Araştırmanın temel verilerini 1989-90 yıllarında yaşadığım Avusturya ve pandemi öncesine kadar başta Almanya olmak üzere zaman zaman gidip geldiğim Hollanda, Belçika vb. ülkelerde yaşayan çoğu birinci, ikinci ve üçüncü kuşak göçmenler üzerindeki gözlemler, konuyla ilgili Avusturya, İsviçre, Almanya'da yazdığım alan notları, görüşmeler ve göç sonucu oluşan sosyolojik yalnızlaşma ile ilgili kaynak okumaları oluşturmaktadır.

*Anabtar Kelimeler:* Almanya'ya İşgücü Göçü, Göçmen Müziği, Derdiyoklar İkili, Disco-Folk.

## The Disco-Folk Case After Labor Migration to Germany and Derdiyok Music Band

### Abstract

With the labor migration to Germany that started in 1961, many people went to work in this country. After a certain time, they faced the difficulties of living in a culture and geography that did not belong to them, with a different language, religion, and food. In the early days, they barely met most of their needs. All of the immigrant groups had left their relatives, memories, and homelands behind and stepped into a new life. In other words, all individuals in the first immigrant groups had a union of destiny. Even there are exceptions, this trauma at least made it possible for immigrants to stay together against their differences for quite a long time. Therefore, the success of any person in immigrant communities, even if their beliefs or opinions differed, was generally owned by the whole community regardless of this situation. A music group that emerged from among the migrant workers also created a psychosocial support point for other immigrants.

The subject of this article is the view of the immigrant community to this music group and its music with the adventure of a two-person music group that emerged from the immigrants who settled in Germany with the labor

migration that started in the 1960s, which was founded in 1973 and dissolved in 1986. The basic data of the study are Austria, where I lived in 1989-90, and the Netherlands, Belgium, etc., where I went from time to time, especially Germany until before the pandemic. Observations on most first, second and third generation immigrants living in countries, fieldwork notes I have made in Austria, Switzerland, Germany on the subject, interviews and readings about the sociological isolation resulting from immigration.

**Keywords:** Labor Migration to Germany, Immigrant Music, Derdiyoklar, Disco-Folk.

### Giriş

“Göç” denildiğinde belki sadece herhangi bir yerden başka bir yere gitmek akla gelebilir. Ancak geri planına dikkatle bakıldığında göç olgusunun sadece fiziki bir hareket olmadığı, psikolojiden sosyolojiye, kültürden alışkanlıklara, hatta yaşam tarzlarının kökten değişmesine kadar birçok konuyu içinde barındıran, adeta çok bilinmeyenli bir denklem gibi olduğu anlaşılmaktadır. Göç olgusunu oluş şekline göre “zorunlu göçler, gönüllü göçler, iç göç, dış göç” gibi kategorilere ayırmak mümkündür. Osmanlı'nın Ermenilere 1915'te uyguladığı tehcir, 1922-24 arası Anadolu'daki Rumlarla, Yunanistan'daki Türklerin karşılıklı değişimini içeren mübadele ve zaman zaman da kendi tebaası olan Türklere uyguladığı iskân politikaları gibi göçler zorunlu göçlere örnektir. Yine bunların yanında Balkan savaşları ve Kafkasya'daki savaşlar nedeniyle Anadolu topraklarına yapılan göçler, zorunlu göçlere örnek gösterilebilir. Dünyanın birçok yerinde benzer göçler olmuştur, halen de olmaktadır. Daha iyi koşullarda yaşamak veya daha iyi bir gelir elde edebilmek için köyden kente göç ya da aynı nedenlerle diğer ülkelere işgücü göçü de gönüllü göçlere örnek gösterilebilir. Bunların dışında eğitim, memuriyet vb. şeklinde bireysel veya aile bazında göçler olsa da bizim konumuz olan göçler toplu yapılan göçlerdir. Coğrafi anlamda, gruplar veya bireysel olarak mevcut siyasal sınırlar içindeyse “iç göç”, siyasal sınırlar dışına ise “dış göç” olarak sınıflandırmak mümkündür.

Göçler, büyük veya küçük gruplar halinde ister toplu veya ferdi isterse zorunlu veya gönüllü olarak gerçekleşmiş olsun, her göçün mutlaka zorlukları vardır. Göç olgusunun ve göçlerin tarihsel sürecine baktığımızda, insan topluluklarının sosyalleşmeye başladığı dönemden beri farklı nedenlerle çeşitli göç türleri olduğu ve göçlerin devam ettiği bilinmektedir. Eski

zamanlardan beri avlanma, yiyecek ve su bulma, tabii afetler, kuraklık, iklim değişiklikleri, yeni topraklar keşfetme, zorunlu iskân, savaşlar vb. nedenlerle yapılan göçler, artık genel anlamda küreselleşme ve buna bağlı nedenlerle, özel anlamda ise ekonomik nedenler başta olmak üzere birçok nedenlerle meydana gelmektedir. Göçlerin doğal sonucu olarak zaman içerisinde oluşan toplumsal ve bireysel bazda yalnızlaşmalar yaşanmakta, sosyolojik ve psikolojik önlemler alınmadığında bazen travma boyutuna ulaşabilmektedir. Göçmenlerde görülen en yoğun duygulardan biri, yeni bir yaşama başladığı bölge veya ülkedeki kültürel değerler ile kendi kültürel değerleri arasındaki iç çatışmadır. Bu durum bazen birçok alışkanlığın temelden değişmesine de neden olabilmektedir.

### **Almanya'ya İlk Göç ve Göçmen Psikolojisi**

Türklerin Almanya'ya göçmen işçi olarak serüveni, 1957'de 12 kişilik sanatkar grubunun Almanya'ya gitmesi ile başlamıştır (Genel, 2013: 306). Bunu çok sayıda başka işçilerin de izlemesi üzerine Almanya'ya gidişi resmen örgütleyebilmek amacıyla 31 Ekim 1961'de imzalanan "Türk-Alman İşçi Mübadele Anlaşması" ile ülkeler arasında yasal bir statü kazanmıştır (Seçkin, 2018: 4). Misafir işçi statüsüyle ilk giden göçmenlerin birdenbire kendilerini işçi olarak bulduğu ve konuşulan dilin, dini inançların, caddelerin, sokakların, araçların, havanın, suyun, ekmeğin, yemeklerin, tatların, kokuların, insanların, kısacası her şeyin değişik olduğu bir ülkeye alışmaları çok kolay olmamış ve birçok sorunları da beraberinde getirmiştir. Göçmenler ister gönüllü ister zorunlu göç olsun, gittikleri yerlerde yabancılaşma ve izolasyon sonucunda kimliklerini kaybetme duygusuyla yüzleşirler. Bunun doğal sonucu olarak da göçten önce yaşanan yerdeki, önemsiz veya dikkate değer bulunmayan dini ya da kültürel birçok değer, bilinçaltında değerli hale gelerek ön plana çıktığı gözlemlenmiştir.

Çelik'in tespitlerine göre (2008: 113),

Göçmenlerde yabancı bir kültürle karşılaşmadan doğan tedirginlik ve kaygıyla birlikte, daha çok sosyal, ekonomik ve politik dışlanmışlık algılamasının etkisiyle güçlenir. Üstelik bu kenara itilmişlik, ezilmişlik ve mağduriyet algılaması çoğu zaman göçmenlerin marjinal, radikal kimliklere yaslanmasının öncelikli nedenini oluşturur.

Avrupa'da Türk göçmenlerin kimlik ve dinle ilgili sorunları üzerine yapılan araştırmalarda, yabancı bir ülkede yaşanan mağduriyet ve kültürel şokların, yalnızlık ve dışlanmışlık duygusunun göçmenleri kimlik ve sığınma konusunda arayışa yönelttiğini ortaya çıkarmıştır (Çelik, 2008: 105-142). Burada dini faaliyetlerin, içinde bulunulan durumla baş etme ve yalnızlaşmaya karşı

bilinçaltı koruyucu bir güç olduğu ortadadır. Örneğin; Türkiye'den Avrupa'ya ilk giden birinci kuŇak gcmenlerden, kendi memleketlerinde herhangi bir dini cemaate sempati duymayan ya da ibadetlerini önemsemeyen bazılarının, gcmen sonra yoėunlaŇan aidiyet duygusu ile dini cemaatlerin yapılanmasında rol aldıkları ya da kendilerine yakın buldukları bir dini oluŇuma yakınlaŇtıkları grlmŇtr. Yine ilerleyen zamanlarda çocuklarının kültürel yabancılaŇmasından korkarak küçük yaŇta din eğitimi aldırmaya baŇladıkları çok sık grlen bir durumdur. Mevcut durum sadece Türklere ait bir durum değil genel insan psikolojisine ait bir durumdur. 2017 yılında 57 yaŇ zeri Romanyalı gcmenler üzerinde yapılan bir araŇtırmaya gre 30 yıl veya 1 yıl önce gc etmiŇ olsalar dahi kiliseye gitmelerinin yalnızlık duygularına engel olduğu ortaya ıkmıŇtır (Ciobanu ve Fokkema, 2017: 199-217).

Almanya'ya “Gastarbeiter” diğer bir deyiŇle misafir iŇçi olarak ilk giden Türk iŇilerinin neredeyse tamamı kırsal blgelerden giden vasıfsız iŇi niteliğindeydi. İlk giden erkeklerin çoğunluğu evli olmasına rağmen ailelerini daha sonra gtrmek üzere Türkiye'de bıraktılar ve uzun süre topluca “Heim” denilen iŇi koėuŇlarında kaldılar. Tuvalet ve mutfakları ortak kullandılar. Dil bilmedikleri için en kk ihtiyaçlarını bile aktarmakta güçlükler çektiler. İlk baŇlarda belli bir zaman yeni hayatlarının heyecanı ve mutluluğunu yaŇasalar da feodal bir toplumdan gelip, birdenbire modern kapitalist dünya düzeninin olduğu bir ülkede yaŇamaya baŇlamakla kklerinden kopma korkusunu yaŇadılar. Hiçbiri Almanya'yı yurt edinmek için gelmemiŇti. Hemen hepsinin aklında kısa bir süre alıŇıp birikim yapmak ve geri dnmek vardı. Ancak bu hiç de öyle olmadı. Birçoğu Türkiye'ye geri dndklerinde eŇitli uyum sorunları yaŇadı. Bazıları ise kısa süre sonra Almanya'ya geri dndler. Bu gruptakilerin çoğunluğu artık sadece dıŇ dünyaya değil kendi iç dünyasına da yabancılaŇmıŇ ve doğup büyüdüğü ülke ile gcmen olduğu ülkedeki iki ayrı “ben” faktr arasına sıkıŇarak “kkszlk” duygunun farkına varmıŇlardı.

Bunların ana nedeni deėiŇen kültürel ve sosyal yaŇam biçimine adaptasyon sürecinin grnmeyen sonuçlarıydı. Ayrıca yerleŇilen ülkenin dilinin ve kültürünün bilinmemesi, sadece iŇyerlerinde alıŇılıyor olunması, sosyal faaliyetlerin olmaması, yabancı dŇmanlıėı, ayrımcılık gibi olumsuzluklar gcmenlerdeki sıla özlemi ve hasret duygusu ile birleŇince kısa sürede ruh hallerine yansımıŇ psiko-sosyal olarak gerek toplumsal gerekse bireysel anlamda gcmenlerin yalnızlaŇmasına sebep olmuŇtu. Almanlar da ucuz iŇėc olarak ülkelerine davet ettikleri ve ekonomik anlamdaki kalkınmalarına büyük katkılar sunmuŇ olan Türklere kk grd ve dıŇladı\*. Der Spiegel'in

\* Alman gazeteci Günter Wallraff *En Alttakiler* adlı kitabında konuyu detaylarıyla aktarmıŇtır. 1983 yılından itibaren Ali Levent Sinirlioğlu takma adı ile iki yıl boyunca aralarında Mc Donald's ve Thyssen gibi dev Ňirketlerinde bulunduğu birçok iŇ yerinde Türk iŇisi kılığında alıŇmıŇ ve konuyla ilgili Almanya ve diğer Avrupa lkelerinde ses getiren *Ganz unten (En Alttakiler)* adlı kitabı yazmıŇ 1985, yılında yayımlamıŇtır.

(1982, No.18, s.39) belirttiği bir ankete göre Almanların hemen yarısı (%48) Türkleri, diğer yabancı azınlıklardan “daha az sempatik” bulmakta ve ayrıca Pakistanlı ve siyah Afrikalılardan da “daha itici” bulmaktadırlar (Göksu, 2000: 22). Bu durum zaten yalnızlaşmış olan Türklerin, kendi dünyalarına hapsolmalarına neden oldu\*.

Bunların yanında az da olsa sosyal becerileri ve öğrenme yetenekleri daha yüksek olan bir grup göçmen işçi, gerek hızlı bir şekilde dil öğrenmek gerekse buldukları sosyal ortamı kabullenerek durumu kendi lehlerine çevirmiş, birtakım eğitimler almış ve özellikle sosyal yalnızlaşma başta olmak üzere birçok problemin üstesinden gelmişlerdi. Zira, yalnızlığın genellikle kişinin yakın ve sosyal ilişki kurmadaki yetersizliği ile doğrudan ilgili olduğu aşikardır (Ernst ve Cacioppo, 1999: 1-22). Alexis de Tocqueville’in 1830’lar gibi erken bir tarihte, yalnızlığın toplumsal boyutunun da dikkate alındığı “Amerika’da Demokrasi” adlı eserinde insanlar arasında yalnızlığın çöldeki yalnızlıktan daha acımasız olduğunu söylemektedir (Svendsen, 2018: 12-13). Bu duygu o dönem göçmenlerdeki etnik kimliği ön plana çıkarıp, özünde sadece duygusal bağlarla bağlı bir “Aşkın akrabalık” hissi yarattı (Abramson, 1979: 12). Bu da göçmen topluluklarındaki yalnızlaşmayı engelleyecek bir takım sosyo-kültürel faaliyetler kendiliğinden gelişmesi için önemli bir nedendi.

1970’li yılların ortalarında Almanya’da ikinci kuşak diyebileceğimiz bir nesil ortaya çıktı ki; bu gurubun büyük çoğunluğunu Almanya’da doğanlardan ziyade, yalnız başına giden ilk göçmen işçilerin Türkiye’den getirdikleri ailelerindeki çocuklar oluşturuyordu. İlk zorlukları göğüslemiş olan ilk kuşak göçmenler az da olsa belli bir sosyal çevre ve bir miktar da maddi birikim sahibi olmuşlardı. Bu da Türkiye’den getirdikleri ailelerinin, belli düzeyde geliri olan sıcak bir yuvaya gelmeleri demektir. Ayrıca çocukların çoğunun ilk veya ortaokul çağında olması, burada okula başlamaları nedeniyle uyum ve dil öğrenmeleri ilk kuşak göçmenlerden çok daha başarılıydı. Bu çocuklar biraz daha şanslı olsalar da Almanya’ya gelişleri, beraberinde birtakım problemleri de getirmişti. Ağırlıklı olarak Türkiye’den gelen bu ikinci kuşak okullarda ve diğer sosyal çevrelerde zaman zaman ileriki yıllarda baş gösterecek ırkçılık hareketlerinin ilk aşamaları olan aşağılanma, hor görülme gibi durumlara maruz kalmak suretiyle birçok zorlukla karşılaştı. Buna rağmen gerek okulda gerek sokakta Alman oyun arkadaşları edindiler ve bir tarafları ailelerinden gelen kültürle diğer tarafları da Alman okulları ve arkadaşlarından edindikleri kültürle beslendiler. İki farklı kültür arasında kalan bazı çocuklar bu durumdan etkilenerek depresif durumlar yaşadı, ilerleyen zamanda büyük çoğunluk bu durumu atlatabilirken, sayıları az da olsa kimileri de suç ve uyuşturucu bağımlılığı da dâhil olmak üzere birçok kötü alışkanlık sahibi oldu.

\* Konuyla ilgili geniş bilgi için bkz. Wallraff 1985, Göksu 2000.

Berlin, Hamburg, Frankfurt gibi Ňehirlerin tren garlarında, Alman halkı ve yetkililerce sıcakkanlı ve coŇkulu bir Ňekilde karŇılanan misafir iŇiler için 8-10 yıl gibi kısa bir süre sonra koŇullar deęiŇmiŇ ve Türklerden ülkelerine dnmeleri istenmiŇti. Yavaş yavaş boy gsteren ırki bakıŇ ve sosyal damgalanmadan dolayı birçok gmen, yeni ülkedeki yalnızlık duygusuna aradığı psiko-sosyal desteği dini oluŇumlar ve gruplaŇmalarda bulurken, birçok gmen de ihtiyacı olan desteği anayurtlarındaki müziklerinde bulmuŇtu. Bu durum birçok Türk giriŇimciyi harekete geirmiŇ, Berlin Frankfurt gibi Ňehirler baŇta olma üzere birçok Ňehirde kaset ve plak satan iŇyerleri açılırken, yine birçok Ňehirde de müzikli programların olduğu gazinolar açılmasına sebep olmuŇtu. Bu durum Almanya'da yaŇayan gmenlerin de sosyalleŇmesi için farklı bir kapı araladı. Takip eden birkaç yıl içinde ise müzik ve ilerleyen yıllarda video yapım Ňirketleri kurulmaya ve İstanbul'daki bazı müzik Ňirketleri de Almanya'da Ňubeler amaya ve yeni Ňirketler kurmaya baŇlamıŇtı. Örneğin: 1964 yılında Almanya'nın Kln Ňehrinde faaliyete giren ve eŇitli dnemlere yayılmıŇ olarak bünyesinde Cem Karaca, İbrahim Tatlıses, Bülent Ersoy, Selda Bağcan, Zeki Müren, Derdiyoklar, BarıŇ Manço gibi birçok sanatçıyı ve grubu barındıran Türküola firması, 1974 yılında Frankfurt'ta ofis aan Uzelli Müzik firması ve daha birçok Ňirket kurulmuŇtu.

Ayrıca Türkiye'den kafiler halinde eŇitli sanatçılardan oluŇan gruplarla, neredeyse Almanya'nın her büyük Ňehrine konser turneleri düzenlenmeye baŇlanmıŇtı. Tüm bunların sonucu olarak gmenlerin anayurtlarında sadece radyolardan dinledikleri "ulaŇılmaz" dedikleri birçok sanatçıyı gazinolarda, konserlerde grebiliyor olmaları ve onların müzikleri, yeni psiko-sosyal destek noktasıyla gmenler arasında bir nevi statü oluŇturuyordu. Almanya'daki byle bir ortam aynı zamanda müzisyenlere açık bir pazar ve zgr bir ortam sağlamaktaydı. Bunun baŇlıca nedenleri; hedef kitle olan gmen iŇilerin gelmiŇ olduğu kültürel ortam, Anadolu'daki müzik alışkanlıkları ve daha nemlisi piyasaya sunulan hemen her türden müziğin tketelebileceği dert ve hasret dolu bir ortamdı.

O yıllar Türkiye'de aynı zamanda "kyden kente g" olarak adlandırılan i gnde yoğun yaŇandıęı ve İstanbul, Ankara, İzmir gibi Ňehirler baŇta olmak üzere gecekondulaŇma kültürünün yoğunluk kazandığı yıllardı. İ gler sonucu meydana gelen kültürel atıŇmanın sonuçları müzik piyasasında da etkisini gstermiŇ, "Arabesk müzik" adıyla yeni bir akım yaygınlaŇmıŇtı. Yine kylerden gelen çok sayıda aŇık da eŇitli müzik firmalarından kasetler ve plaklar çıkarmakta ve bu ürünler o kesimde oldukça rağbet grmekteydi. O dnemde müzik konusunda tutucu yayınlar yapan TRT tarafından arabesk müzik ve onu icra eden sanatçılara ambargo koyuluyor, radyo ve televizyonlara ıkartılmıyordu. Bu yasak yıllar sonra 24.12.1978 tarihinde Orhan Gencebay'ın bir yılbaŇı programına çıkması ile delinmiŇti. AŇıklar

biraz daha şanslı durumdaydı. İsmail Cem'in TRT genel müdürlüğü dönemi (1974-75) âşıklar için en rahat dönem olsa da bu süre çok kısa kalmıştı. Hikmet Dizdaroğlu, Ümit Kaftancıoğlu ve birkaç yapımcı düzenli programlar yapıyor olsa da TRT de âşıklara az yer veriliyordu. Genellikle Cumhuriyet Bayramı, Ramazan ayı gibi özel günlerde ya da tek bölüm veya birkaç bölüm hâlinde yayınlanan bu programların bazıları şunlardı. "Ozanların Sazından, Ozanlarımız, Âşıklar Bayramı (1971), Âşıkların Dünyasından (1976), Halk Hikâyeleri" (Fidan, 2017: 147)\*.

Türkiye'dekine kıyasla Almanya'nın daha özgür ve daha kazançlı bir müzik ortamı sunduğu aşıkardı. O yıllarda Anadolu'da da halk türkülerini pop tarzı okuyan sanatçı ve çeşitli müzik gruplar ortaya çıkmış, ilk başlarda oldukça yüksek perdeden tepkiler almışlardı. Bir makalesinde bu konuya değinen Nail Tan bu sanatçılara şu şekilde ağır bir eleştiri yöneltmişti. Bu da Anadolu'da bu tarz müzik yapmanın zorluğunun başka bir ifadesiydi. N. Tan makalesinde:

Son yıllarda Türk halk müziğimizin sevgi, yiğitlik ve özlem dolu türküleri birtakım ellerde ezilip büzülüp aranjman diye piyasaya sürüldü. Bağlamamıza elektrik bağlandı, elektro bağlama oldu. Akordu değiştirildi, gitara benzetildi. Diğer taraftan gitar bağlama karışımı yeni çalgılar ortaya çıktı. Üçgen biçimli çalgılar ezgilerimizi çalar oldular. Ulu-malar, çığlıklar türkülerimizin içine girdi. Bunları yapanlar sanatçı (?) unvanıyla anılmaya başlandı. Anonim türküler bir kenara itildi, kişisel melodiler 'türkü' diye onların yerini aldı. 'Folklor sanatçıları', 'folklor yıldızları' türedi (1972: 14).

Şeklinde oldukça sert ifadeler kullanmıştı. Almanya'daki cazip ve kârlı müzik ortamı nedeniyle birçok sanatçı, müzisyen olarak Almanya'dan ikamet izni almış, birçok sanatçı da diğer çeşitli yollarla Almanya'da kalmıştı. Bu durum aynı zamanda Türkçe TV ve radyo yayınlarının, internet veya sosyal medya gibi araçların olmadığı bir zamanda göçmen işçiler için de bir sosyalleşme alanı açılması demektir.

### **Derdioğulları Grubunun Ortaya Çıkışı ve Yeni Müzik Tarzı:**

Almanya'daki bu cazip müzik ortamı 23 Ekim 1973 tarihinde iki müzisyen arkadaşın yolunu kesiştirdi. Bu kişiler ikisi de Malatyalı olan ve 1970'li yılların başında Almanya'ya giden Ali Ekber Aydoğan ve 1973 yılında giden İhsan Göğercin'di. Her ikisi de Almanya'ya gelmeden önce profesyonel müzisyenlik yapıyordu. İhsan Göğercin 1967 yılında Coşkun Plak ve Palandöken

\* TRT televizyonlarında yayınlanan âşık programları ve âşıkların medyayla ilişkisiyle ilgili geniş bilgi için bkz. (Fidan, 2017).



Plak şirketlerinde, Ali Ekber Aydoğan ise 1972 yılında Türkiye’de Derdiyok Ali ismiyle “Köy Destanı ve Başlık Parası” adlı ilk 45’lik plak yapmışlardı. O yıllarda Almanya’da sıkça düzenlenen konser turneleriyle birlikte çeşitli şehirlerde Ali ve İhsan olarak iki kişi birlikte sahneye çıkmaya başladılar. Âşık Zamanî, Mehmet Koç, Abuzer Karakoç, Âşık Mahzuni Şerif, Kul Ahmet, Nesimi Çimen, İsmail İpek ve daha birçok sanatçıyla çok sayıda turneye katıldılar. 1974 yılındaki bir konser sonrası bir muhabbette Âşık Mahzuni Şerif, seyirciye verdikleri enerjiden ve Ali Ekber Aydoğan’ın “Derdiyok Ali” olarak bilinmesinden olsa gerek Ali ve İhsan için, “Baksana, bunların derdiyok” demesi üzerine “Derdiyoklar ikilisi” olarak anılmaya başladılar.

İlk başlarda Elektro bağlama, elektro gitar, bateri ve klavye’den oluşan orkestraya, daha sonra tar, cura bağlama gibi sazlar da eklemişlerdi. Gerek sahnedeki hareketleri ve sahne kıyafetleri, gerekse kullandıkları enstrümanlar ve icra tarzları ile diğer sanatçılardan farklı bir tarz oluşturmuşlardı. Örneğin; kendi anlatımlarından hareketle Özay Gönlüm’ün üç kollu “Yaren” sazından bir yıl önce, 1975 yılında projesini kendilerinin çizdiği üç kollu elektro bağlama yaptırmışlardı.



*Görsel 1: Derdiyoklar ve Özay Gönlüm*



*Görsel 2: Derdiyoklar’a ait bir plak*



Görsel 3: Üç kollü saz ve gitar şeklindeki sazlar



Görsel 4: 1983 Yılından Bir Kaset Kapağı

Çok kısa bir zamanda göçmen toplumunun dikkatlerini üzerlerine çekmeyi başarmışlardı. Sahnede iki kişiydiler zaman zaman enstrümanları dönüşümlü çalıyorlardı, elektro bağlamanın yanı sıra elektro gitar, org ve bateri gibi batı sazları kullanıyor olmalarına rağmen Anadolu'nun yanık türkülerini söylüyor, konser veya düğünlerde halaylarla izleyicileri coşturuyorlardı. Ancak yapılan bu tarz müziğin bir adı yoktu. Zira bateriyle yapılan bir pop tarzı introdandan sonra, elektro bağlama ile yanık bir Arguvan ağzı uzun havaya giriliyor veya aynı şekilde elektro gitarla yapılan bir introdandan sonra coşturucu bir halay çalıyorlardı.

Kısa bir süre sonra ilk albümlerini Türküola firmasından çıkardılar. Gerçek tarzları ve icra ettikleri müzikteki tezatlık nedeniyle herhangi bir tanıma uymayan bu müzik tarzı için Türküola plak şirketi sahibi Yılmaz Asöcal tarafından "Disco-Folk" diye bir terim ortaya atılarak, albümün kapağına "Disco-Folk" şeklinde bir ibare düşüldü. İlk albümlerindeki söz ve müziği Âşık Zamanî'ye ait olan "Leylo" adlı türkü ile öyle bir çıkış yakalamışlardı ki artık Almanya'nın her yerinde isimleri duyulmaya başlanmış, konserler, gazino ve düğün programları peş peşe gelmeye başlamıştı. Öyle ki; o yıllarda doğan birçok kız çocuğuna "Leylo" adı verilmişti. Düğünlerinde Derdiyoklar gurubunun olması, düğün yapanlar için adeta bir prestij meselesi haline gelmişti. Çünkü çok fazla sosyal ortamın bulunmadığı bir dönemde, düğünler de bir nevi sosyalleşme alanlarıydı. Bu nedenle düğün yapacak olan bazı aileler düğünlerini onların boş olduğu zamanlara ayarlıyordu. Bu durum bir anlamda göçmen bilinçaltı kimlik arayışlarının da bir yansımasıydı.

Zaman zaman türkülerinde gurbetçi göçmenlerin annesi, babası-kardeşi, amcası, dayısı olup

"Doymadın mı şu Alman'ın eline

Artık yeter kara gozlm durma gel”

Ňeklinde seslenerek onların içindeki yaralara parmak basmıŇlar ve benzer her türkü sonrası gocu menlerin nazarındaki yerlerini biraz daha pekiŇtirmiŇlerdi. Yine “Emine” adlı türkülerinde de gocu menler arasındaki baŇlık parasını eleŇtirerek çoğunluğu kırsal kesimden gelen gocu men toplumu arasında bir farkındalık saęlamıŇlardı. Zaman zaman “Lieber Gabi” adlı türkülerinde olduğu gibi yarı Almanca yarı Türkçe sozler okuyorlar, birçok eserin arasında ya da sonunda gitar veya bağlama ile doğaçlama, caz nağmeleriyle final yapıyorlardı. Bazı türkülerinde gocu men iŇilerin yaŇadıkları yabancı dŇmanlıęı, gurbetlik, hasretlik gibi sorunlara değiniyorlardı. Zaten halk yaratıları ve kültür ürünleri sosyal çevrelerindeki Ňartlara gore doğarlar. Bir yerden baŇka bir yere taŇınabilme, karŇılaŇtıkları kültürle etkileŇime geçip yeniden doğabilme veya farklı Ňekiller olarak yeniden yaratılabilme zelliklerine sahiptirler (Korkmaz, 2017: 438). Derdiyoklar’ ın yaptıkları sozel ve müzikal varyasyonlar zaman zaman kimlik bunalımı yaŇayan o kuŇak gocu menler için bir anlamda psiko-sosyal destek de sağlıyordu. Zira kendileri gibi gocu men olan birileri televizyonlarda izledikleri Alman müzisyenlerin kullandığı gitar, bateri vb. aletlerle mzık yapıyorlar ama türkü sozlyorlardı. Onlar gibi mzık yapmaya zenen, Alman ve Türk kültürüyle bymŇ olan gocu men çocukları için de bir ıkıŇ noktasıydı. Bireysel olarak Almanya, Fransa, Hollanda, İtalya gibi ülkelerde mzık festivallerine katılıyorlar, eŇitli ülkelere konserlere gidiyorlar, zaman zaman da yabancı ülkelerin televizyon kanallarına mülakatlar veriyorlardı. Tüm bunlar onların hayranları olan gocu menler için bir gurur ve destek noktası oluŇturuyordu. BaŇka bir deyiŇle sanatsal açıdan gocu menlerin büyük çoğunluğunu temsil ediyorlardı.

Bazen sahnede türkü sozlerken ortam birdenbire adeta bir tiyatro havasına bürünüyor, salon tiyatro-operet karıŇımı gorntlere sahne oluyordu. Sozleri Dadaloğlu’na ait olan Muharrem Ertay’ın havalandırdığı “Kalktı gocu eyledi AvŇar elleri” adlı eseri ve Erzurumlu AŇık Reyhani’ye ait “Yaz gazeteci” adlı türküleri adeta oratoryo haline getirmiŇler ve Almanlar tarafından da ilgiyle takip edilen bir konuma gelmiŇlerdi. Derdiyoklar gurubu yeleri Ali Ekber Aydoğan ve İhsan Goğercin’in ayrı ayrı anlatımlarına gore Cem Karaca 1980’li yılların baŇlarında Stuttgart’daki bir konserlerini izlemeye gelmiŇ ve Kalktı gocu eyledi AvŇar elleri adlı türküyü dindiledikten sonra, kendisini konsere davet eden organizatorlere dudaklarını ısırarak “vay be” diyerek beğenisini ve hayranlığını dile getirmiŇti (Ali Ekber Aydoğan, İhsan Goğercin, ayrı ayrı yapılan kiŇisel goruŇme, 01 Mart 2021).

Artık her inanç kesiminden ve her siyasi goruŇten hemen her gocu menin arabasında en az bir Derdiyoklar kaseti vardı. Evlerde iŇyerlerinde dinleniyor, birçok radyo ve TV programına konuk oluyorlardı. Tüm bunlar sadece Almanya’da değil Fransa, Hollanda, İŇvire gibi Türk gocu men iŇilerin

bulunduğu ülkelerde varlıklarını kabul ettirmekte güçlük çeken, zaman zaman hor görülerek aşağılanan, ırkçı politikalara maruz kalan tüm göçmenler için bir destek ve temsil noktası oluşturmaktaydı. İlerleyen zamanlarda Almanya, Fransa gibi ülkelerde Derdiyoklar'dan cesaret ve ilham alan genç müzisyenler ortaya çıkmış ve Almanya'da *Derdiçoklar*, *Akbbabalar*, *Yurtseven Kardeşler*, *Aygüller*, *Grup Öksüzler*, Fransa'da *Grup Merhabalar* gibi daha çok sayıda müzik grupları kurulmuştu (Adil Özata, kişisel görüşme, 01 Mart 2020). Derdiyoklar'ın "İsyan etmek boşuna (Emine), Türkülerle gömün beni, Dam üstünde uzun uzun bacalar, Çayın ortasında yılgın adası, Bu nedir" gibi türkülerini; İbrahim Tatlıses, Güler Duman, Belkıs Akkale, Sabahat Akkiraz ve daha birçok ünlü sanatçı ünlü sanatçı kendi albümlerinde okumuştur.

### Sonuç

Avrupa'ya başlayan işçi göçüyle birlikte Almanya'ya giden on binlerce insan, dilini ve kültürünü hiç bilmedikleri bir ülkede tüm zorluklara rağmen kendilerine ait bir yaşam kültürü oluşturdular. On yıl gibi kısa bir sürede Türk yemekleri satan restoranlar, kahvehaneler, müzikli gazinolar ve daha birçok işyeri ile çeşitli müzik grupları ortaya çıktı. Bu grupların içerisinde 1973 yılında Ali ve İhsan adıyla sahneye çıkan ve bir yıl sonra "Derdiyoklar İkilişi" olarak isim alan grup gerek tarz gerekse farklı enstrümanlarla müzik icrası bakımından kısa sürede varlığından söz ettirdi ve her kesimden dinleyiciye ulaştı. 1970'li yıllarda Türkiye'de de benzer enstrümanları kullanarak müzik yapan Moğollar, Kurtalan Expressi ve Barış Manço, Cem Karaca, Erkin Koray gibi birçok sanatçı ve müzik grupları vardı. Bu sanatçılar zaman zaman orkestralarında bağlama gibi sazlara yer verseler ve halk türkülerini çalıp söyleseler de göçmenlere hitap eden Derdiyoklar'ın tarzları ve hedef kitleleri tamamen farklıydı. Kendileri gibi gurbetçi olan, özlem ve hasretlik duygunu iliklerine kadar hisseden ve büyük çoğunluğu taşradan gelen göçmen topluluğuna hitap ediyor, adeta onların gönül dili ile duygularına tercümanlık ediyorlardı. Kullandıkları müzik aletleri batı müziği aletleri olsa da bu aletlerle Anadolu türkülerini çalıp söylüyorlardı. Hatta öyle ki çaldıkları elektro bağlamayı elektro gitara benzetmişlerdi. Ve icra ettikleri müzik tarzına, o güne kadar olmayan bir isim tanımlaması ile "Disco-folk" demişlerdi.

Derdiyoklar birçok Avrupa ülkesinde hemen her kesimden, her siyasi görüş ve inanca mensup Türk göçmenler tarafından dinlenen bir göçmen müzik tarzı oluşturmuş ve adına da "Disco-Folk" yakıştırmaları yapmışlardı. 6 adet türkü kaseti, 1 adet sözsüz oyun havaları kaseti ve bu kasetlerdeki türkülerden oluşan 3 adet uzunçalar plak çıkardılar. Kaset satışları toplamda milyonlarla ifade edilen rakamlara ulaştı. İtalyan, Fransız, Hollandalı ve Alman birçok müzik adamının dikkatini çekmeyi başararak, uluslararası konser ve festivallere katıldılar. Yüzlerce konser, düğün vb. etkinlikler yaptılar. Çok sayıda yeni müzisyen ve gruba esin kaynağı oldular.

1980'li yılların sonlarına gelindiğinde, uzun yıllar Almanya'da kalmalarına rağmen vatandan ve anavatan kültüründen kopamayan ilk kuşak gcmenlere nazaran iyi derecede dil bilen, Alman okullarında okumuş, zguvenleri daha yükselmiş genç kuşak bir gcmen nesil ortaya ıktı. Bu kuşağın da gcmenlikten kaynaklı birtakım sorunları vardı, buna rağmen yine de hayata bakışları, kültürel algıları ve daha birçok şeyleri birinci kuşak gcmenlerden daha farklıydı. Çoklu kültürle büyüyen bu kuşak, birinci kuşak gibi sadece Türkçe türkü ve şarkılar tktmiyor, buldukları ülkenin veya diğer kültürlerin müziklerini de tktiyorlardı. Müzik endüstrisinin durumu ve pazar koşulları, gerek gelişen grsel ve işitsel iletişim araçları, gerekse değişen kültürel algı ve daha birçok sosyolojik nedenler, birinci kuşaktan daha az "Disco-Folk" dinleyen bir gcmen kuşağı ortaya çıkardı. Buna rağmen Derdiyoklar İkilisi hala ilgi gryorlar ve albümleri satılıyordu. 1973'te başlayan bu ortaklık 1986 yılına kadar devam etti. Almanya'da, hatta Avrupa'da bir dneme damgasını vurmuş Derdiyoklar grubu için tlsımlı dnemin sonlarına gelindi. Grup yeleri müzik kariyerlerine ayrı ayrı devam etme kararı aldılar. İki yıl sonra 1988 yılından itibaren Ali Ekber Aydoğan Derdiyoklar İkilisi'ni değişik sanatçılarla devam ettirmiş olsa da hiçbir zaman gcmen toplumu üzerine ilk baştaki etkisine ulaşamadı. Günümüzde bile gurubun kasetleri ve uzunalar plakları çeşitli ülkelerin mezat sitelerinde 20 Dolar'dan 210 Euro'ya kadar değişen fiyatlarla alıcı bulmaktadır (www.discogs.com Erişim 2021). Derdiyoklar gurubunun 1986 yılına kadar olan dnemi, ilk kuşak gcmenlerin birçoğu için hala fenomen konumundadır.

### Kaynakça

- Abramson, Harold J., "Migrants and Cultural Diversity: On Ethnicity and Religion in Society", *Social Compass*, XXVI, 1979/1.
- Ciobanu, Ruxandra Oana, & Fokkema, Tineke. (2017). "The role of religion in protecting older Romanianmigrants from loneliness". *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 43 (2), 199-217.
- elik, Celaledin. (2008), "Almanya'da Türkler: Sürekli Yabancılık, Kültürel atışma ve Din", *Milel ve Nihal İnanç, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, Cilt 5, sayı 3, 105-142.
- Ernst, John, M., & Cacioppo, John, T. (1999). "Lonely hearts: Psychological perspectives on loneliness". *Applied and Preventive Psychology*, 8 (1), 1-22.
- Fidan, Süleyman. (2017) *Åřıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi-Geleneksel Müziğin Medyadaki Serüveni*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Genel, M. (2014). Almanya'ya Giden İlk Türk İşçi Gcnn Türk Basınındaki İzdüşümü "Sirkeci Garı'ndan Munchen Hauptbahnhof'a". *Selçuk İletişim*, 8 (3), 301-338. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/josc/issue/19029/201041>

- Göksu, Turkut (2000). İşçilikten Vatandaşlığa: Almanya'daki Türkler. Ankara: Özen Yayıncılık.
- Korkmaz, Mehmet Akif (2017). "Almanya İşgücü Toplumunun Muhafif Sesi Könlü Aşık Metin Türköz", I. Dil, Sanat ve İktidar Sempozyumu. Giresun: Giresun Üniversitesi, ss: 437-448.
- Seçkin, Yaşar. (2018). Almanya Köln Şehrindeki Türk Müziği Eğitimi Veren Kuruluşlar. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kırıkkale Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Müzik Ana Bilim Dalı <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Svendsen, Lars. (2018). Yalnızlığın Felsefesi, İstanbul: Redingot Kitap.
- Tan, Nail. (1972). "Halk Müziğimizi Yozlaştıranlar". Musiki Mecmuası, S. 276, s. 14-17.
- Wallraff, Günter. (1985). En Altakiler. Osman Okkan (Çev.). İstanbul: Milliyet Yayınları.
- URL-1: [https://www.discogs.com/sell/list?artist\\_id=2648270&ev=ab](https://www.discogs.com/sell/list?artist_id=2648270&ev=ab)
- URL-2: <http://www.orhangencebay.com.tr/biyografi.php>
- URL-3: [https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrk%C3%BCola\\_M%C3%BCzik](https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrk%C3%BCola_M%C3%BCzik)
- URL-4: <https://www.uzelli.com/hakkimizda>
- URL-5: <http://www.orhangencebay.com.tr/biyografi.php>
- URL-6: [https://www.trt.net.tr/kurumsal/m\\_KilometreTaslari.aspx?yil=1978](https://www.trt.net.tr/kurumsal/m_KilometreTaslari.aspx?yil=1978)





# Experiencing the City from An Immigration-Based Listening: Haitian Community' Sounds in Southern Brazil

Daniel STRINGINI \*

## Abstract

I present on this paper Chapecó city as a complex place where musical discourses of migrants and locals have been crossed from ethnographic fieldwork and collaborations with Haitian musicians living in southern Brazil. I firstly locate how ethnomusicology field has dealt with subjects such as migration, city, sound, silence, and borders, then I present some ethnographic outcomes which suggests how migrants have settled their musical discourses up in the face of conflict situations. Conscious about Brazilian historical racism and antiblackness, I suggest that the sonic dimension of Haitian migrants has reterritorialized the city. To better understand this scenario, I advocate here for a “immigration-based listening”. It takes to account the *sound praxis* concept, which encompasses the relationships among music, politics, and coexistence. In other words, this paper provides an alternative way to show Chapecó city from Haitian community musicking.

**Keywords:** Urban Ethnomusicology; Haitian musicians; Migration; Fieldwork; Brazilian Ethnomusicology

---

\* *PhD student in ethnomusicology at the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO), daniel.stringini@gmail.com*



## Şehri “Göç Temelli Dinleme” İle Deneyimleme: Güney Brezilya’daki Hait Topluluğunun Sesleri

### Özet

Bu yazıda Chapecó şehrini, etnografik saha çalışması ve Güney Brezilya’da yaşayan Haitili müzisyenlerle iş birlikleri vasıtasıyla, göçmen ve yerlilerin müzikal söylemlerinin kesiştiği karmaşık bir bölge olarak sunmaktayım. İlk önce etnomüzikoloji alanının göç, şehir, ses, sessizlik ve sınırlar gibi konuları nasıl ele aldığını saptayıp, ardından göçmenlerin çatışma durumları karşısında müzikal söylemlerini nasıl yerleştirdiklerini gösteren bazı etnografik sonuçlar ile saptamaktayım. Brezilya’nın tarihsel ırkçılığı ve siyahi karşıtlığının bilincinde olarak, Haitili göçmenlerin sonic boyutunun şehri yeniden devletleştirdiğini öne sürüyorum. Bu senaryoyu daha iyi anlamak için, burada “göçmen temelli dinlemeyi” ileri sürüyorum ki böylelikle müzik, politika ve bir arada yaşama arasındaki ilişkileri kapsayan sound praxis kavramı hesaba katılmış olur. Bir başka deyişle, bu makale Chapecó şehrini Haitili toplulukların musicking ile göstermenin alternatif bir yolunu sağlamaktadır.

*Anahtar Kelimeler:* Kent Etnomüzikolojisi, Haitili müzisyenler, göç, saha çalışması, Brezilya Etnomüzikolojisi

This paper arose from ethnographic fieldwork among Haitian musicians living in southern Brazil. In short, I start contextualizing the sonic dimensions and shared listening experienced in Chapecó city. This include observations on recent migratory flows, how such sonic environment has been articulated from and building urban territories. To provide a broad reflection in this regard, it is crucial to deep thinking about the concepts of sound and listening, putting them among the crucial issues to understand recent migratory process in this city, since they can reveal contemporary political and social aspects (Labelle, 2018).

To think about it, I have been inspired by the paradigm of participatory ethnomusicology claimed by Araujo (2008, 2013), Cambria (2012), Dirksen (2012, 2013), Hofman (2010), and by the migration studies developed by Hemetek (2006, 2010, 2014), Pettan (2019), and Kovacic, Hofman (2019).

Together, these authors constitute the main theoretical-methodological framework of this paper. In addition, two fundamental ethnomusicological works (Averill, 1997; McAlister, 2002) about Haitian society complete the frame.

The paper is settled in two sections. In the first I present discussions about the concepts of city, urban territories, their borders, and the management of their limits. To what extent has ethnomusicology considered such concepts? How has ethnomusicology dealt with issues posed by 20th century diaspora? The criticisms made by Adelaida Reyes (2019) to studies on migrants and refugees are essential to formulate an answer to these questions, specifically regarding isolationist paradigm. In this sense, it is important to think about the broad context of the city – the encounters and tensions between the immigrant musical worlds and the local musical worlds – as an attempt to escape the limitations pointed out by the author in relation to such a paradigm.

In the second section I emphasize the extent to which participatory observation between musicians and musical ensembles revealed to me how Chapecó has been reshaped from their sonic performances. I describe my experience on taking part of two Haitian parties, including the multiple discourses and tensions surrounding them. At this point, the connections with the concept of *sound praxis* (Araujo, 2013) will be fundamental to develop the conceptual framework of “immigration-based listening”. Araujo’s thought allows us to understand the different discourses put into play in the city by connecting agents, institutions, musical ensembles, and sound practices. His concept also draws attention to the presence of conflict in the discourse, which will be important to highlight how the borders (thought as a conflict space) are managed in urban territories. Borders management (Mezzadra and Neilson, 2013) is understood here in line with the sonic productions of immigrant groups. This part of the text is all related to how sound dimension has reshaped the relationships and territories in the city, and how it has impacted the individual and community life of my interlocutors.

Ultimately, I make considerations about how the ethnomusicological field has behaved in the face of the new impositions, the new research contexts, and the debate around public interest (Araujo, 2012). Furthermore, I propose that the “immigration-based listening” paradigm can be a powerful device for destabilize common senses about music and sound (Novak and Sakakeeny, 2015), migration (Hemetek, 2010; Reyes, 2019), cultural exchange (Zhen, 2010), borders and territories (Mezzadra, Neilson, 2013) in the urban context.

### **The City and The Fieldwork**

My engagement in this fieldwork has taken place over the past four years: first as a musician, after as a researcher and collaborator, although these roles

overlap all the time. That is, I got involved in this field from the experience of being a guest player (keyboardist) to rehearsal and performances. Later, that experience became my PhD research, currently in progress.

I was born, study, and work in the neighboring state, Rio Grande do Sul, which together with Santa Catarina and Paraná constitute the southern region of Brazil. I was approved to work as a teacher at the Chapecó Secretary of Culture. Chapecó, Santa Catarina, has about two hundred thousand inhabitants. After moved to the city and started working there, I met Haitian musicians who studied music at my workplace. Over time, I received invitations and started to participate in rehearsals, recordings, and parties, also starting to form a migrant network in the city.

This fact put me also in a migrant condition there, although in a different way from my Haitian interlocutors. My experience in Chapecó was always crossed by a strangeness feeling in the face of new situations, daily habits of an inner city, and its specific music scene. I realized myself trying to understand the sonic codes that constitute the city, and latter I also realized that seeking among my interlocutors.

Despite my university education in music, my musical practice has always been in the context of popular music. My practice with composition, improvise and experimental music, for example, has always been beyond the university, through rock bands, music for theater and cinema, and as an accompanying musician in several musical projects. I say this because meeting and playing with these Haitian musicians – who play reggae, rap creole, trap, Haitian konpa, pop, R&B – was more familiar to me than the classical music played by my colleagues at the music school in this city.

It was precisely from the immigration network that I started playing in different spaces in the city, knowing local musicians, local recording studios, and local music pubs. Playing with them, furthermore, I started to experience the city more densely. It provided me “other Chapecó worlds”, what we may call “other Haitis” in the city.

I have been talking about myself as researcher, fieldworker, teacher, and musician insofar as these positions provoked and defined my entry into fieldwork, and how this affected my experience with its unique migrant urban soundscapes (Ingold, 2008).

Beyond to the working spaces in the large agribusiness companies in which several interlocutors work\*, the territories in which these individuals, community, and their music are inserted are multiples: music schools, pubs, cafes, football stadium, home studios, universities, parks, parties and others. Thus, I situate the migrant sonic productions and listening considering the ways in which these territories are recomposed and rearranged (Deleuze, Guattari, 1987) in these recent migratory flows.

---

\* *Chapecó is recognized in Brazil by the agro-industrial pole. This has taken many people to this city.*

The issues that I present here cross migration studies, urban ethnomusicology, study of borders and subjectivities. It will be through the articulation between such themes and problematics that I compose this paper. Such articulations will help me to situate the sound dimensions in this context, taking listening and sound practice immigrant as immigrant production (Mezzadra, 2012).

### **Migrant City and Other Labels**

In the last decade Chapecó has been the destination of many migrant groups, especially from Haiti, due to the 2012 earthquake and the subsequent political and economic crises (Joseph, 2015, 2017). My interlocutors from Haiti and communities from Senegal, Dominican Republic, Congo, Mozambique, and Venezuela have been going to that city due to the expressive offer of employment by the agro-industrial pole that characterizes that region. The migrants with whom I have dialogued, however, are also living in the city as students at Federal University\* and private colleges, as entrepreneurs, public agents and other types of jobs and activities.

Articulated to these work activities, there is a significant musical presence performed by these immigrants (Haitian musicians): Choirs and bands in Haitian churches, traditional bands, home studios, events and cultural productions, music teaching, beats productions, and others. In my urban trips with these musicians, I have come to realized their musical practices demarcating territories. In this sense, I establish a dialogue with the Andrew Eisenberg's ethnography (2015) to outline a "Haitian soundscape" that would demarcate migrant flows throughout the city.

In view of this new context that imposes itself in the city, it is necessary to consider that Chapecó is also recognized for being a "musical city" with a larger number of musicians, with choirs, Italian choirs, with orchestras, music schools, music undergraduate course, recording studios, night live music, street music, rock bands, rap groups, pagode\*\* groups, typical music groups and others. Regarding the choirs, for instance, there is an expressive local movement around Italian choirs that perform a standard Italian repertoire. This marks a historic migration in that region that received Italian (but also German and Polish) populations in the late 19th century. The German presence, in turn, can be heard in a specific musical genre with German influence called "*música de bandinha*".

Thinking about the sound city in this paper, thus, means considering the broad network that crossed it and that permeates the social life of individuals and communities. Then, instead of thinking the immigrant groups according

---

\* Since 2014 there is a program for access to higher education for Haitian students.

\*\* Subgenre of samba.

to an isolationist paradigm, as stated by Adelaida Reyes, I will think of these “Haitian soundscape” from their relations in this territory.

I realize an immigration movement claiming that city as a migrant city. This claim coexists with other discourses enunciated by other social groups: “industrial city” (due to the agro-industrial pole), a “work city” (a city that has a large supply of jobs), a “university city”, and an “indigenous city” (due to the presence of Kaingang and Guarani indigenous groups).

Through to the slogan of an industrial/work city, Chapecó presents itself from a discourse of a welcoming city, that obviously comes into tension with the real experiences of immigrant and refugee groups that come to live in it. These discourses become attractive and have encouraged many people to move to the city. Both people arriving from other countries, other Brazilian states, as well as from small cities of state of Santa Catarina. I include myself in this condition of having gone to the city due to the job.

### **The Kaleidoscope as A Metaphor For The City**

Replacing the debate around the notion of urban ethnomusicology, Adelaida Reyes (2012) takes up and updates important points for works that intend to consider the city from its dense, complex, and contradictory context. In other words, it is not a mere background on which musical, social, and political relationship would unfold. Reyes proposes a listening to the city that considers the different combinations and variations of the parts that compose it, instead of taking the city only as isolated parts that make up this whole, as a mosaic according to her. That is why Reyes call for a city that is read/listening to not through a mosaic idea, with its inserts, but through a read/listening to that takes place through the kaleidoscope metaphor, taking more deeply into the reverberations that cross it and establish contact points (tension points). The author states: “While the object of investigation may be a small unit, its identity as urban is to be sought nonetheless not only in its internal relations but in its relations with units beyond it.” (Reyes, 2012, p.202/3).

When examining the ways in which the concept of “music scene” is managed by the fields of music and reconsidering how cities are approached by researchers when studying these “scenes”, Vincenzo Cambria (2017) brings the separation put by Adelaida Reyes with respect to research developed “in the city” and “of the city”. Cambria states that ethnomusicology has worked at times in a more micro dimension (between communities), at other times in a more macro dimension (among issues related to Nation-State). According to him, the ethnomusicology’s field has still avoided taking the city more densely. He claims:

The dimension of the city remains somewhat neglect by us. This is not a lack of interest in urban musical cultures (on the contrary, it can be said that most ethnomusicological studies are carried out in urban contexts today). The problem is that the most ethnomusicologists are simply conducting research “in the city” and not “of the city”, that is, they continue to “cut out” homogeneous and coherent communities (defined, for example, in terms of locality ethnicity, race or musical affiliation), avoiding the complexity and heterogeneity of urban life (Cambria, 2017, p13).

In this direction, his thesis (Cambria, 2012) work with the complexity of a slum area in the city of Rio de Janeiro, Brazil. Throughout a participatory research the author highlights the intersections between different musical genres (*funk carioca*, *samba*, *pagode*, gospel music) and presents how much this is connected to the daily lives of the inhabitants of this area.

It is from the perspectives put forward by Reyes and Cambria that I situate, here, the context of cities in my musical ethnography. I take cities “as fundamental ‘nodes’ within the national and / or international networks that we study” (Cambria, 2017, p.13.). In my fieldwork I take the city as a privileged dimension of analysis in interlocutions with immigrant group. Adelaida Reyes, thinking about the broad context of cities, suggests taking them as an open system:

Whether the primary focus be on culture (as it is in anthropology) or on social life (as it is in sociology) or on musical life (as it is in ethnomusicology), what this means is that urban life, musical or more broadly social, in its parts or what the investigator takes to be its whole, is best thought of as an open system. (REYES, 2012, p. 202)

As an “open system” it means in this paper thinking the music and sound productions of the Haitian communities in relation to the dynamics of this city in the south of Brazil. As opposed to a simplistic framework, I am interested to think about how the Haitian musicians with whom I have dialogued start to reorganize their sonic and discursive repertoires based on situations, encounters, and problems faced in these territories.

In the second part of this paper, I will discuss more closely an experience in the fieldwork around two parties of the Haitian community. But before that, I present two brief ethnographic episodes. The first one is about the video clip of a Haitian rapper filmed in 2018 at the local team’s stadium in the city of Chapecó. This football team had, just before the video was recorded, suffered a serious plane crash that had rocked the country. The music of

rapper Malko J., a young musician from the Haitian city of Port-au-Prince, begins by mentioning the emotional support for the club through an expression that has come to be used in reference to the football club: *Força Chape! Força Chape!* (Strength Chape! Strength Chape!)\* In the scenes of the music video called *Meu Desabafo* (My Unburden), the artist appears singing/performing inside this football club. The verses of the song are sung in Portuguese and in the chorus, there is a mixture between Haitian creole and Portuguese in which a well-known Haitian expression is explained in Portuguese: “when I say: *Sak Pase?* (What is happening?), you answer: *N’ap Boule* (We were hanging out)”. There is also a reference to a famous Brazilian rapper, Sabotage, both in the lyrics, in the flow, as well as in the images.

The second brief ethnographic episode is about a sound car by a local seller who crosses the suburbs weekly, reverberating and announcing the sale of fish. The first time the sale of the fish is announced in Portuguese and then repeated in Haitian Creole, the official language of Haiti. I have heard that sound car for the first time coming out of a rehearsal with a Haitian rap group in one of the peripheral neighborhoods. The young Haitian musician *Black Wenzor*, from Saut-d’Eau city, called my attention to this sound car. At that time, he emphasized that as something relevant to the research.

I situate these two episodes as markers of the constitutions and reconstitutions of urban territories in these migratory flows in that city. The football stadium is an important space for the city, and I have been suggesting that the music video by Malko J. rearrange it. I mention that recently, after recording its video, this football club created a team with immigrant and refugee players who live in the city. The sound car further reorganizes the sound landscape of the neighborhoods by incorporating the Creole language that come out of the speaker. This landscape, however, is already modified by the daily presence of that language spoken by foreigners in the streets, recording studio, churches, shops, parties, and houses.

### **Sounds Through the Borders**

Together with these concepts of territory, sound and city as presented so far, I articulate the concept of border as developed by Sando Mezzadra and Bret Neilson (2013). Emphasizing the notion of border as being at the center of contemporary experience, they say: “We are confronted not only with a multiplication of different types of borders but also with the reemergence of the deep heterogeneity of the semantic field of the border. Symbolic, linguistic, cultural, and urban boundaries are no longer articulated in fixed ways by the geopolitical border” (Mezzadra, Neilson, 2013, p.viii).

Mezzadra and Neilson taking the border as a space of dispute. This concept

---

\* *Chape* is the short name of *Chapecoense* (*Chapecó* football team)



is taken, therefore, not only as something fixed but as an epistemology and a set of social relations: “Taking the border not only as a research “object” but also as an “epistemic” angle [...] provides productive insights on the tensions and conflicts that blur the line between inclusion and exclusion, as well as on the profoundly changing code of social inclusion in the present” (Mezzadra, Neilson, 2013, p.viii). The authors link the concept of border to the broader discussion of political subjectivity, migratory regimes, and capitalism.

Based on this, I have been suggesting that the new alliances (among people, places, music) produced in this city from these recent migrations also reorganize its borders. These experiences around the sound dimension highlight how it is also an agent in this “migrant city”. I emphasize that these alignments (constitutions and reconstitution of the city) are not without tension, racism and xenophobia.

### **Foreign Sounds in The Neighborhood and Police Presence**

The first ethnographic experience that I will present more fully here was around one of the parties organized by the Haitian community in a suburban area of Chapecó at the end of 2018. Initially I would be at this party to accompany the musician Jah Rolls, a reggae musician from the Haitian city of Saut-d’Eau. Jah Rolls is a multi-instrumentalist and composer and completed a singing course at one of the city’s music schools where I worked as a teacher. When I met him, he worked at a tourism company.

Although our show was canceled this night, since Jah Rolls would not be in the city, I went to the party anyway as I had arranged to meet other friends from Haiti and would take the opportunity to strengthen my interpersonal relationships on the fieldwork.

At that time, I did not know the city beyond the center. The party took place in a suburban area that only later, through research, I got to know better. On the day of this party, after a bus ride from the center to the neighborhood, and having some difficulty finding your address, I arrived at the place on the corner in the middle of the neighborhood.

Upon arrival what immediately surprised me was a samba group playing in front of the party on the other side of the sidewalk. I had seen and heard just a few groups of *samba* in Chapecó, that is a musical genre normally associated to the black history in the country. That *samba* group, or *sambistas*, that is people who make samba music in Brazil, were white, just like most of the population of the city. On the party’s schedule were countless Haitian DJs and rappers, and the main attraction was the artist K-Dillak, a musician who came directly from Haiti with his tour that had crossed Brazilian cities with expressive Haitian migration. The presence of this artist underlined, therefore, the existence of an international network of concerts articulated to the Haitian diaspora in Brazil.

With about 200 people present, mostly Haitians, but also Dominicans and Senegalese, the party was violently interrupted by the local police due to alleged complaints from the neighborhood about the loudness. We later found out that the police had been called by the *sambistas* who were playing in front of the party. That *samba* played on the sidewalk by the locals resonated, and then presented other contours. It initially caused us curiosity and certain strangeness. Afterwards, it presented traces of violence.

Some people who were at the party came to me to talk about their indignations about the episode: “everything was regularized”, “we have all the necessary documents”, “we spent a lot of money to organize this”, “it is discrimination”. In this case, racism and xenophobia intersect. Beyond to the established notions, sound and music have caused dispersion, mismatch, and ruptures. Beyond the geographical limits, that episode raises questions about the lines or borders demarcated by the sound. As we were at a crossroads, at a meeting point of four streets, people were gradually dispersed in each one. Conversations fade out. The neighborhood was silent again.

### **Sounds and Silencing Remarketing Territories**

While this party brings us to a sound dimension and sound amplification in the neighborhood, it also refers to an idea of silence/silencing. And this realigns the categories of sound and silence as evidenced by David Novak and Matt Sakakeeny (2015):

To engage sound as the interrelation of materiality and metaphor is to show how deeply the apparently separate fields of perception and discourse are entwined in everyday experiences and understandings of sound, and how far they extend across physical, philosophical, and cultural contexts. (Novak, Sakakeeny, 2015)

They reiterate the interest of ethnomusicology about thinking to how the concept of sound is crossed by social, political and economic practices: “Far from being constructed against noises, echoes, and silences, the domain of sound is constituted by them” (idem). In this Haitian party, the *borderscapes* (Mezzadra, Neilson, 2013) traced in this neighborhood produced tension spaces in which silence acted as a control device.

About the multiple uses of the concept of silence in the public sphere, Ana Maria Ochoa (2015) argue: “Silence is also used in political language to imply an active politics of domination and non-participation. In such use, it is understood as the opposite of ‘having a voice’, where voice is rendered as a sign of identity and presence of the subject [...]” (Ochoa, 2015, p.183).

In this same direction, Novak and Sakakeeny (2015) argue:

To “hear” a person is to recognize their subjectivity, just as to “have a voice” suggests more than the ability to speak or sing [...]. Sound, then, is a substance of the world as well as a basic part of how people frame their knowledge about the world. (Novak, Sakakeeny, 2015, p.1/2).

The authors propose a perspective that takes the sound by crossing materiality and metaphor in order to “show how deeply the apparently separate fields of perception and discourse are entwined in everyday experiences and understandings of sound [...]” (p.1). In my fieldwork I have realized a metaphorical understanding of sound, that is, something that exceeds the field of sonic vibrations, and that refer to stigmas, racism, xenophobia, and productions of subjectivities. Novak and Sakakeeny argue: “Metaphors for sound construct perceptual conditions of hearing and shape the territories and boundaries of sound in social life” (Novak, Sakakeeny, 2015, p.1).

By highlighting the borderscapes that cross these urban territories, this party had changing the daily discourses and strategies of my interlocutors around concerts, recordings, negotiations with local authorities, police, Brazilian musicians, and Brazilian music. After this party, some groups to support migrants in the city suggested that the next time we should try to take more Brazilian people to these events, as an attempt to constrain any police violence. Besides, musicians from a *konpa* band (Haitian musical genre) started to include Brazilian music in their setlist. My participation in this band as player (Brazilian, white and with symbolic capital in the city) seems strategic to me by the band’ musicians.

I suggest that the sound dimension, in addition to occupying a relevant place in the social lives of my interlocutors, demarcate a political field in which issues such as difference, racism, xenophobia emerge, as well as strategies and resistance discourses. It is as if the sound dimension works as an indicator of such aspects.

### **Violence in Haitian Virtual Party**

The insertion of Haitian music and dance ensembles in official events organized by cultural sectors of the city has also imposed new situations. Obviously, local authorities have their own interests and stigmatizing ways of looking at these migrant groups. And this is another disputed discourse from the perspective of a *sound praxis* (Araujo, 2013).

In 2020, under all the effects of the pandemic that impacted cultural activities, I participated together with a Haitian *konpa* band in the registration for a local public notice. They were approved and I helped them to organize an online concert. From the ethnomusicological point of view, it was important to be at that virtual event, to interact with and meet interlocutors and friends, to listen to their performances, and follow the public comments.

The virtual concert had 20.000 views with audiences interacting from countries such as Argentina, Chile, Peru, USA, Dominican Republic, Canada, France, and Belgium, as well as Haiti and Brazil. In these senses, the pandemic of the new coronavirus has imposed other ways of “being in the field”.

The band’s setlist featured a repertoire of internationally recognized konpa musical groups based in countries that make up the Haitian diaspora. The performance of this band in Chapecó, thus, places the city in an international network of Haitian musicians. Together with Mezzadra and Neilson (2013) we can think how much these borders are now virtually reorganized.

There is a recurring co-participation in the organization of concerts and performances. Promotional posters, costume design for shows, beat recordings and other productions are often the result of collaborations transnational with partners and friends who are in Haiti. In view of this, I also situate how much the online dimension crosses the daily and musical life of my interlocutors.

At the invitation of the band, I wrote the call for this concert on the official website of the culture’s secretary:

On August 15th, the Haitian band *Valide Konpa* will present their work through Live Streaming, at 20 hours and 30 minutes. The band will show a repertoire based on the Konpa musical rhythm, one of the most expressive and recognized musical genres from Haiti. The band is inspired by Haitian artists such as *Carimi*, Nu Look and *Klass* and still others who develop works with Konpa music currently in places like the United States, Canada and France. The presence of this group in Chapecó thus connects Brazil to this transnational sound network. *Valide Konpa* will also present its own versions of Brazilian music and the show will be a possibility for a Brazilian audience to get to know the Haitian music produced here through this group that has been conquering space in the region. (Official website of Chapecó Secretary of Culture)\*

The online concert ended successfully, however, the police approach musicians and the technical staff of the broadcast under the false allegation of a clandestine party. I present the episode around this online party articulating it, therefore, with the previous party narrated here: as much as the sound dimension (the sound as affirmation in the neighborhood and the sound as violence), and since both episodes can be heard in terms of a sound praxis (Araujo, 2013)

---

\* Website of Chapecó Secretary of Culture  
<https://www.chapeco.sc.gov.br/cultura/index.php?r=evento&idevento=929>

### Sound Praxis and an Immigration-Based Listening

Taking the sound immigrant productions (their encounters and tensions with the local sound worlds) and taking the territories/borders that make up this city, the concept of *sound praxis* will help us to map the different discourses at play. The ethnomusicologist Samuel Araujo defines his concept of *sound praxis* as follows:

Thus, through the category of sound praxis, I emphasize the articulation between discourses, actions and policies concerning the sound, as it is presented, often in a subtle or imperceptible way, in the daily lives of individuals (amateur or professional musicians, cultural agents, entrepreneurs, legislators), groups (collectives of musicians, audiences, professional categories), companies and institutions (for example, unions, governmental and non-governmental agencies and schools), taking as a backdrop the policy and struggles for full citizenship and power in Brazil today. (ARAUJO, 2013, p.9)

Following Samuel Araujo's clues, thinking in terms of a sound praxis implies that we explain the political dimension around these practices. Araujo calls for a broad political concept, which is "taken not only as a field of disputes over state control, but also involving struggles or micro-policies that unfold in human action modalities, such as music and the arts in general [...]". (Araujo, 2013, p.9). I approach this perspective in order to situate this urban migratory context in its micro-political actions as I have perceived them through the sound.

The concept of *sound praxis* highlights the sound production of Haitian individuals and communities, their resistance and interdictions, in this migratory context. This concept also highlights the sound as an agent in a dispute arena, in which discourses from local institutions, local musicians and ensembles, local music school, local music producers, local concert halls, local studios recording coexist in this city.

In view of this, I situate an immigration-based listening to the city as a way of dealing with the complexities of the relations in these territories. This listening can be a powerful device to destabilize the fixed understandings that one has about the immigrant' music. This listening can destabilize the common senses about the notions of insertion, assimilation, and about a certain idea of "musical dialogue". Listening to the city from these migratory flows can emphasize other ways of coexistence and sound arrangements.

From the concept of "migratory autonomy" by Sandro Mezzadra (2012), I suggest that Haitian migrations have been produced other ways of listening to the city. According to Mezzadra, it is the affective networks that

shape migratory flows and, here, we can think, together with these affective networks, how much the sound networks participate in the composition of these recent migrations.

To think of a listening that allows us to destabilize notions in the field of music, I am thinking from the Ursula Hemetek work (2010) about the heterogeneity of migrant groups in Vienna. When referring to the changes produced by the musical performances of migrants in this city, she says that “the roots are challenged” (Hemetek, 2010, p. 138) through the practices of groups and musicians. I have seen this happening in my fieldwork: There is an imaginary around Afro-Caribbean migrant that is put into action in some stereotyped, stigmatized, and essentialist listening by different sectors of local population. On the other hand, I have realized my interlocutors crossing different cultural backgrounds and music borders faraway that imaginary. I have realized the konpa musicians approaching the new Brazilian country music (*música sertaneja*), making versions and remixes. I have realized this movement of these Haitian musicians towards these new sounds, driving away a cult/alternative audience that at first had been interested in the band.

However, I perceive this movement of them bringing them closer to local groups that are involved with Brazilian country music, *funk carioca* and other types of music also stigmatized in Brazil. And all this calls into question a certain Afro-Caribbean imagery that presents itself under other ways of interdictions.

I conclude this section by dialoguing with another work by Ursula Hemetek (2006) in which she addresses the choices and strategies taken by his migrant interlocutors. From participatory work with Roma musicians, Hemetek argue: “ethnomusicologists’ mediation of cultures has paved the way and given a platform to minority musicians who are now free to choose to deny the “ethnic” stereotypes expected by the majority” (Hemetek, 2006, p.53). The broad political movement that has claimed recognition for the Roma, has opened spaces for individuals and communities to choose different political identities. Reviewing the notion of “root” linked to sound, visual and political stereotypes are in these other possibilities of coexistence, which in turn are linked to other modes of listening.

## Conclusions

Thinking/listening to about the city started from what my interlocutors say and from my relationship with them. That is, both from the claims and problems pointed out by them as well as from their desires to get close to local musicians, local sounds and local spaces. I situate this as sound and affective bridges (Petan, 2010).

Something recurrently pointed out by the interlocutors refers to exclusions and discrimination. In addition to those police operations and the State violence, I also witnessed other episodes that started, for instance, from “alternative” sectors that present themselves with a discourse that is averse to violence. This puts many layers in the relationship between migrant groups and the local society. As a researcher, I am interested in being able to listen to these layers in order not to act as another silencer of the complexities and voices of this field.

In the fieldwork I have been realized intersections taking place through specific examples such as in a composition that uses elements from the *funk carioca* (funk of Rio de Janeiro) together with elements from Haitian voodoo; a Haitian *konpa* band reinterpreting Brazilian country music; musicians of Haitian reggae reinterpreting reggae music from southern Brazil; Haitian rappers collaborating with local rappers; and Haitian rappers remixing Brazilian pop songs. Connected to this, Reyes (2019) argues:

Music goes where its creators and performers go, crossing boundaries, appropriating influences and having their own musical ideas appropriated by others, as everyone—migrants and their hosts alike—adapts to new and changing conditions. Music cross over, blend with, sample from other music, or are kept protectively hidden. (REYES, 2019, p.48)

In my dialogues in the field and trips around the city, I have heard multiple sounds practiced by Haitian musicians (Konpa, Haitian gospel, voodoo, rap, pop, jazz, rap creole). Following Reyes, I suggest that these musical constitutions are intricately linked to (re)constitutions of ways of life.

Reyes puts the words of David Milliband, president of the International Rescue Committee, in ethnomusicological terms: “Noting that ‘it is crucial to bring into alignment the interests of refugees and host communities,’ he underscores ‘the power of effective research to define needs and to meet them with the means best suited to the needs’ (2016: 23)”. (Reyes, 2019, p.47). Reaffirming the importance of research that is attentive to the questions raised by the protagonists of this process with which we work, I have emphasized the relevance of research that to some extent is related to the debate around public interest. Based on considerations about how ethnomusicology has been related to the questions posed by contemporary migrations, I have tried to align my ethnographic work with critical positions around concepts that I understand as keys to thinking about my fieldwork. I have tried to make these immigrant voices and listening visible so that a fair understanding of them can produce more equitable forms of coexistence.



From my ethnographic experience as a musician, producer and researcher with Haitian communities in southern Brazil, I presented the Haitian sound productions focusing here on contact, dialogue and tension with the local society. From the concept of city, territory, and borders I situated how the sound dimension participates in the reconstitutions of spaces and constructions of affective networks in this migratory flow. Finally, in order to highlight the sound discourses of this “migrant city”, I mobilized the notion of *sound praxis*, and proposed a “immigration-based listening” as a way of listening more deeply the urban dynamics.

### References

- Araújo, Samuel. (2008). “From neutrality to praxis: the shifting politics of applied ethnomusicology”. *Muzikoloski Zbornik (Musicological Annual)*, v.XLVI, p.13 – 30; 2008.
- Araújo, Samuel. (2012). *Etnomusicologia e debate público sobre a música no Brasil hoje: polifonia ou cacofonia?* *Música & Cultura* 6. <http://musicacaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/161> (accessed 03.12.2020).
- Averill, Gage. (1997). *A day for the hunter, a day for the prey: popular music and power in Haiti*. Chicago (EUA), The University of Chicago Press, 1997.
- Cambria, Vincenzo. (2012) *Music and Violence in Rio de Janeiro: a participatory study in Urban Ethnomusicology*. Middeltown. Wesleyan University, Middletown.
- Cambria, Vincenzo. (2008) “Diferença: uma questão (re) corrente na pesquisa etnomusicológica”. *Revista Música e Cultura*, v.3, 2008.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. (1987) *A Thousand Plateaus: Capitalisma-And Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dirksen, Rebecca. (2012). “Reconsidering Theory and Practice In Ethnomusicology: Applying, Advocating, And Engaging Beyond Academia”. *Ethnomusicology Review*. V. 17, P. 1-35
- Dirksen, Rebecca. (2013). “Surviving Material Poverty by Employing Cultural Wealth: Putting Music in Service Of Community In Haiti”, *Yearbook For Traditional Music*, Vol. 45, P. (43 – 57).
- Eisenberg, Andrew. (2015) *Space*. Em: Novak, David; Sakakeeny, Matt (Eds.). *Keywords in Sound*. Duke University Press, USA.
- Hemetek, Ursula. (2006). “Applied Ethnomusicology in The Process of The Political Recognition of A Minority: A Case Study of The Austrian Roma”. *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 38, Pp. 35-57.

- Hemetek, Ursula. (2010) "Mundos Musicais Inesperados De Viena: Imigração E Música". Em: *Côrtoreal*, Maria De São José (Org.), *Revista Migrações – Número Temático Música E Migração*, Outubro, N.7, Lisboa: ACIDI, Pp.119-146.
- Hemetek, Ursula Et Al., Eds. *Music and Minorities Around The World: Research, Documentation And Interdisciplinary Study*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Hofman, Ana. (2010). "Maintaining The Distance, Othering The Subaltern: Rethinking Ethnomusicologists' Engagement In Advocacy And Social Justice". in *Applied Ethnomusicology: Historical And Contemporary Approaches*, edited By Klisala Harison, Elizabeth Mackinlay and Svanibor Pettan. Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishers, P.22-35.
- Ingold, Tim. *Against Soundscape*. (2008). "Autumn Leaves: Sound and The Environment In Artistic Practice". In: Carlyle, Angus (Ed.), *Paris: Double Entendre*, P.10-13.
- Joseph, Handerson. (2015). "Diáspora: Sentidos Sociais E Mobilidades Haitianas. *Horizontes Antropológicos*", Porto Alegre, Ano 21, N. 43, P. 51-78, Jan./Jun. 2015.
- Joseph, Handerson. (2017). "Diáspora. NEIBURG, Federico (Org). *Conversas Etnográficas Haitianas*". Rio De Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2017, Pp.190-215.
- Kovacic; Mojca; Hofman, Ana. (2019). "Music, Migration And Minorities: Perspectives .....And Reflections". *Musicological Annual*, V.2, Pp.5-17.
- Labelle, Brandon. (2018). *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*. London: Goldsmiths Press.
- Mcallister, Elizabeth. (2002). *Rara!: Vodou, Power, And Performance In Haiti And Its ... Diaspora*. Berkeley (EUA), University Of California Press.
- Mezzadra, Sandro; Neilson, Bret. (2013). *Borders as Method, Or the Multiplication Of Labor*, Durham, North Carolina: Duke University Press, 2013.
- Musicultura, Grupo. (2010). "Sound Praxis: Music, Politics, And Violence in Brazil", in *Music and Conflict*, J. Morgan O'Connell And S. El-Shawan Castelo Branco, Eds. Urbana: University Of Illinois Press, 217-231.
- Ochoa, Ana Maria. (2015). *Silence*. Em: Novak, David; Sakakeeny, Matt (Eds.). *Keywords In Sound*. Duke University Press, USA, 2015.
- Pettan, Svanibor. (2010), "Applied Ethnomusicology: Bridging Research and Action, *Music And Arts in Action*, V.2, N.2, P.90-93.
- \_\_\_\_\_. (2019). "Sounds of Minorities In National Contexts: Ten Research Models", *Musicological Annual*. V.2, 41-64.
- Reyes, Adelaida. (2012). "Urban Ethnomusicology: A Brief History of An Idea", *Urban People*, Lidé Mêsta 14, 2, P.193-206.

Reyes, Adelaida. (2019). “The Beneficence And The Tyranny Of Paradigms: Khun, Ethnomusicology And Migration”, in *Ethnomusicology Matters: Influencing Social And Political Realities*. Hemetek, Ursula; Kölbl, Marko; Sağlam, Hande (Eds.). Böhlau Verlag Gmbh & Co. KG, P.33-53.



# Kuruçam Köyü Kadınlarının Göç Yolu Müzik Pratikleri\*

Çiğdem USTA\*\*

## Özet

Kadınların, tarıma ve hayvancılığa dayalı işbirlikçi bir yaşam sürdürdüğü Trabzon'un Akçaabat ilçesinde bulunan Kuruçam\*\*\* köyünde, ev içi eğlence pratiklerinde ritim tutmak amacıyla çeşitli nesnelere kullanılmaktadır. Kadının eğlenmek için erkek bakışından uzak alanları tercih etmek zorunda kalması, kadınlık rollerinin onun bir çalgı eğitimine olanak ve zaman tanımaması gibi koşullar neticesinde şekillenen güğüm çalma geleneği Kuruçam köyü kadınları arasında hala canlılığını koruyan bir gelenektir. Müziğin erkek egemenliğinde olması kadını en yakın ve iyi ses çıkaran nesneye yöneltmiştir. Kuruçam köyü kadınları bu geleneği bugün daha çok ev içi pratiklerinde kullanmaktadırlar. Ama kadınlar, geçmişte bu icra biçimini mevsimlik yayla göçlerinde yaya olarak geçtikleri orman içlerinde gerçekleştirdiklerini anlatmaktadırlar. Giderek kaybolan bu kadın icralarını kayıt altına almak ve kadının sözlü gelenekte kültürel belleğe önemli bir katkı sunduğunu ortaya koymak amaçlanmıştır. Alan çalışması

\* Trabzon Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzikoloji anabilim dalı lisans bitirme çalışmasının ürünüdür.

\*\* Trabzon Üniversitesi, Müzikoloji bölümü, tezli yüksek lisans programı öğrencisi

\*\*\* Trabzon il merkezine 30, Akçaabat ilçe merkezine 17 km uzaklıktadır. 500 m rakıma sahip olan köy dağlık engebeli bir arazi yapısına sahiptir. Söğütlü ( Kalanima/ Galanima) deresi vadisinde bulunan köylerden biridir. Sırtlara tepelere kurulmuş köyde Karadeniz iklimi hâkimdir. Bölgede kışlar sabit kesimlere oranla daha sert, yazlar ise daha serin geçmektedir. Yağışı fazla ve dağları genellikle sislidir. Vadi kültürünün hâkim olduğu bu bölgede ekilebilir arazi azdır. Nemli bir iklime sahip olması sebebiyle 1600 m rakımlı Hıdırmehi yaylası ile arasında sık ormanlar vardır. Köyün dağlık yapısı tarımı da hayvancılığı da zorlaştırmaktadır.

sırasında gözlem, katılımcı gözlem ve görüşme tekniklerine, müzikoloji ve etnomüzikoloji alanındaki metotlara başvurulmuştur.

*Anahtar Kelimeler:* Göç, yayla göçü, müzik, güğüm, kadın icraları, müzik ve çevrebilim

## Music Practices of The Migration Road of Kuruçam Village Women

### Abstract

In Kuruçam village, in the Akçaabat district of Trabzon, where women maintain a cooperative life based on agriculture and animal breeding, variety of objects are used to keep rhythm in home entertainment practices. The copper vessel-playing tradition, which was shaped as a result of conditions such as women's having to prefer areas away from the male look to have fun, and roles not allowing them opportunity and time for instrument education, is still a tradition that continues its existence among Kuruçam village women. The male domination on music has directed the women to the closest and best sounding object. Women in Kuruçam village use this tradition mostly in their home practices today. However, women say that in the past they put this form of performance into practice in the forests they passed through on foot during their seasonal highland movements. It was aimed to record these gradually disappearing women's performances and to reveal that women made an important contribution to the cultural memory in the nuncupative tradition. During the field work, observation, participant observation and interview techniques, methods in musicology and ethnomusicology were used.

*Keywords:* Migration, highland movement, music, churn, women's performances, music and ecology

## Giriş

Doğanın şekillendirdiği göç hareketleri modern yaşam hareketlerinden farklı neden ve sonuçlar barındırır. Doğa ve insanın uyumu söz konusu olduğu bu göçler kitlesel göç hareketleri gibi başa çıkılamaz sonuçlar doğurmaz. Sistematik olduklarından karşılaşılan riskler önceden bireylerce ve geleni aktaranlarca defalarca deneyimlenmiştir. Vargit\* çiçeğinin açması ile güz mevsimi göçünün zamanının belirlenmesinde olduğu gibi mevsimsel göç eden halklar, doğayı okuma kabiliyetlerine sahiptir.

Göçler çoğunlukla giden eksenli ele alınsa da kalanın ve yolda olanın müziği ve hikâyesi de göç hareketleri ile yeniden şekillenmektedir. Kuruçam köyü göç veren bir yapıdadır. Özellikle genç nüfusun kent yaşamını tercih ettiği söylenebilir. Köyde yaşlı ve orta yaş nüfus yoğunluktadır. Köylerden kentlere göçen bireyler farklı müzik kültürleri ile bütünleşirken köyde kalan kadınlar hala kına gecelerinde, gelin çıkarma anında ve tarla işlerinden sonra güğümü bir müzik aleti olarak kullanmayı sürdürmektedir. Kuruçam köyünde kalanların sürdürdüğü müzik pratiklerine bakmak ve kadınların müzisyen kimliklerine görünürlük kazandırmak; kaybolmaya yüz tutmuş bu geleni sürdüren beş kadınla yapılan görüşmelerle kısa mesafe göç hareketlerinin müzik pratiklerine nasıl yansıdığı üzerine düşünmek amaçlanmıştır. Akçaa-bat'ın diğer köylerinde de güğüm çalabilen kadınlara rastlanmaktadır. Kuruçam köyündeki icra biçimine odaklanmamdaki sebep içeriden bir araştırmacı olarak alanı uzun süre deneyimlemiş olmamdır.

Görüşme yapılan kadınlar birbirlerine arkadaşlık ve akrabalık ilişkileri ile bağlıdır. Günlük işlerinde birbirlerinin yardımına koşan aynı mahallede oturan bu kadınlar sıkça bir araya gelebildiklerinden güğüm çalarak türkü söyleme geleneğini yaşatma gayretindedirler.

## Göç

Hayvanlar gibi insanlar da mevsimsel koşullara ayak uydurabilmek ve besin bulabilmek amacıyla daha güvenli alanlara ihtiyaç duyar. Yaşamsal değişimler insan ihtiyaçlarını şekillendirirken insan, bu ihtiyaçlarla yeryüzünde yeniden konumlanır. Göç, asıl yerinden ulaşılmak istenen yere harekettir (Karpat'tan alıntılanan Yalçın, 2004: 11), insanların bir coğrafya üzerinde yer değiştirmeleridir (Karney'den alıntılanan Yalçın, 2004: 11). Bugün pek çok disiplin bu insan hareketlerini yalnızca bir nüfus değişiminden öte; hareket noktasında, güzergâhta ve hareketin tamamlandığı yerdeki toplumsal etkileşimle ele almaktadır. Bu bakımdan göç, ekonomik, siyasî, ekolojik veya bireysel nedenlerle, bir yerden başka bir yere yapılan ve kısa, orta veya uzun vadeli geriye dönüş veya sürekli yerleşim hedefi güden coğrafik, toplumsal ve kültürel bir yer değiştirme hareketidir (Yalçın, 2004: 13).

\* *Zambakgillerden çiğdem çiçeğinin bir türü.*

Göç olgusu 1970'li yıllardan itibaren etnomüzikolojinin başlıca ilgileri arasında yer almaya başlamıştır. Bunun yanı sıra, aynı dönemde postmodern paradigmanın etkisiyle etnomüzikoloji yeni eğilimler kazanması da göçün post-kolonyal çalışmalar kapsamında disiplinin başlıca ilgi alanları arasına girmesine vesile olmuştur. Tahmin edilebileceği gibi, etnomüzikologların göçe ilgisi, çeşitli ülkelerdeki yerleşik göçmen toplulukların ve büyük ölçüde, ikinci ve üçüncü kuşak göçmenlerin müzik üretimlerine odaklanır. Bu göçmen toplulukların, dünyanın farklı köşelerine dağılmış topluluk üyeleriyle sürekli iletişim halinde olmaları dolayısıyla, farklı ülkelerin sınırları içinde yaşayan ve aynı köken ülkeden gelen göçmen toplulukların birbirleriyle ilişkileri genellikle diaspora ve uluslaşırılık kavramları çerçevesinde ele alınmaktadır (Öğüt, 2019: 127).

Uluslararası göç hareketleri kadar büyük bir etki alanına sahip olmasa da tekrar tekrar deneyimlenen kısa mesafeli mevsimlik iç göç hareketleri de belli toplumsal etkilere sahiptir. Konargöçer kültürün devamı olan günümüzdeki yaylacılık faaliyetleri mevsimsel iç göç hareketlerindedir. Caparov'a göre bu tür göçler, olgunlaşan otlakları takip etmekle yakından ilgilidir. Zira otlaklar, iklimin seyrine göre hayvanlar için elverişli hale gelirler; dolayısıyla göçebelerin iklimin seyrini izleyerek otlak ve mekân değiştirmeleri kaçınılmazdır (Caparov'dan alıntılanan Isakov, 2016: 218). Öte yandan sıcaklık, soğukluk, yağış, kuraklık gibi iklim unsurları da iki mesafe arasındaki hareketi etkilemektedir. Göçün çoğu modelleri, süresi, güçlüğü, gruplara göre farklılaşması bu faktörlerden birinin daha etkili olmasına bağlıdır. Göçler sıcak - soğuk, ıslak - kuru, nehir-çöl gibi zıt ortamlar arasında yapılabilmektedir (Saydam, 2009: 29). Doğayı tanımayı gerektiren bu göç hareketlerini Petersen ilkel göç kategorisinde ele alır. Buradaki ilkelik, insanlığın ilkel dönemi ile ilişkilendirilmemelidir. Daha çok insanlığın doğal afetler karşısında çaresizliğinden kaynaklanan göçler konu edilmektedir. Petersen, bu tip göçlerin ekolojik itici faktörler nedeniyle oluştuğunu öne sürmektedir. Endüstrileşme öncesi toplumlarda görülen muhafazakâr eğilimlerdir. Buna göre göç eden topluluk öncelikle eski yaşadığı çevreye benzer bir yerleşim yeri arayacaktır. Sözgelimi tarım ve hayvancılıkla geçinen bir topluluk, yaşadığı çevreden ayrılmak zorunda kaldığında tarım ve hayvancılığa uygun bir yer buluncaya kadar göç yolculuğuna devam edecektir (Yalçın, 2004: 14).

Göç, iş gücünü üretimi daha etkin kılacak şekilde yeniden dağıtılarak, mekan organizasyonunun yeni koşullara uyumunu sağlar (Morrison'dan alıntılanan Tekeli & Erder, 1978: 17). Yayla göçleri de üretimi etkin kılacak mekânsal değişimler içeren organize edilmiş bir emek göçüdür. Bir sosyal sistem içinde emeğin mekândaki dağılımının kararı kendi istemine bağlı olmadan toplum tarafından verilebildiği gibi kişi, mekân yerini kendi kararı ile de seçebilir. (Tekeli & Erder, 1978: 18). Yayla göçleri dinlenme amaçlı



yapılabildiği gibi konargöçer kültürle gelenek haline dönüşen ekonomik yapısıyla da varlığını sürdürmektedir. Kişinin mekân değişiminde gönüllülük söz konusu olabildiği gibi kişi, bir ritüel haline dönüşen bu geleneksel döngüyü sürdürmek için de göç edebilmektedir.

Daha sanayileşmemiş ve küçük üreticiliğin yaygın olduğu toplumlarda, üretim kararını veren ile emek arzı kararını veren aynı kişidir ve iki karar aynı anda verilmektedir (Tekeli & Erder, 1978: 22). Doğu Karadeniz Bölgesi'nde tarım ve hayvancılığa dayalı üretimin sürdürülebilmesinde kadın emeği önemlidir. Göç zamanının belirlenmesi ve göç hazırlıklarının yapılması genellikle kadının sorumluluğundadır. Erkekler ekonomik nedenlerle işçi statüsünde iç ve dış göç hareketlerine katılmakta, bu nedenle köyünde yalnız kalan Doğu Karadeniz kadını yayla göçünde erkeğe göre daha aktif rol üstlenmektedir. Ravenstein, göç kanununda cinsiyete dayalı bir farklılıktan söz eder. Bu kanuna göre kadınlar, erkeklere oranla daha fazla göç etme eğilimindedirler. Ravenstein 1889 yılında yayınladığı makalesinde, kadınların iç göçler ve kısa mesafeli göçlerde erkeklerden daha fazla göç eğiliminde olduğunu tekrarlamış ve bir ekleme yapmıştır: Erkekler uzun mesafeli ve yurtdışı göçlere, daha fazla katılmakta ve daha yüksek bir göç eğilimi taşımaktadırlar (Yalçın'dan alıntılanan Çağlayan, 2006: 71). Bu durum geleneksel aile yapısında kadının kendi kararlarını veremeyecek konumda olması ile ilgilidir. Kadının ev içi rollerinin bağlayıcılığı, ekonomik temelli kısa mesafeli göç hareketlerinde erkeğe göre daha aktif olması ile sonuçlanabilmektedir.

### **Kuruçam Köyü Kadınlarının Göç Güzergâhında Güğüm Eşlikli Yol Havaları**

Genel olarak yol boyunca söylenen türkü/ezgi anlamına gelen yol türküleri/havaları tabirine yurdun hemen her bölgesinde tesadüf edilmektedir. Yol türküleri bu tasnif içinde ezgileri bakımından uzun havalar (usulsüzler) içinde de değerlendirilmektedir (Aytaç'tan alıntılanan Duran, 2010: 157). Yol havası tabiri özellikle Doğu Karadeniz'de yer alan Trabzon, Giresun, Rize gibi iller ve yörelerinde çok yaygın olan ve serbest ritimli (uzun hava) söylenen bir kalıp ezgiyi ifade eder. Yol havası, halk arasında "yayla havası" olarak da adlandırılır. Özellikle hayvancılıkla geçimlerini sağlayan halk, sıcak yaz aylarının üç beş ayını yaylalarda geçirir. Bahar ayında yaylaya çıkan halk, sevinç ve coşkusunu bu yol/yayla havaları ile ifade eder. Konuları aşk, sevdâ ve tabiat olan bu yol türkülerine kemençe, tulum zurna, kaval gibi sazlar eşlik eder (Duran, 2010: 157).

Kuruçam köy halkının tarım ve hayvancılığa dayalı üretimi sürdürebilmesi mevsimlik göç hareketlerine bağlıdır. Halk, mayıs ayında, hayvanlarını daha taze ot bulabilmek amacıyla yaylaları Hıdırnebi'ye çıkarır. Bu göç hareketleri sonucunda ekilebilir arazilerin köy sınırları içinde kalması, ilkbaharla

başlayan ve sonbahar sonuna kadar devam eden insan hareketliliğini beraberinde getirir. Yaz ayında mısır, fındık, patates gibi ürünlerin tarlalardan toplanması sebebiyle yayladan köye günübürlük yolculuklar yapılır. Ormanlık alanda karşılaşılacak riskler ve molalardaki eğlenceler için bu güzergâhta kadınlar arası bir dayanışma söz konusudur. Tarlaların köy merkezine uzaklığı, patikaların dik ve ıssız oluşu, ormanlık alandaki vahşi yaşam, güvenli birliktelik alanları yaratmalarını zorunlu kılmıştır. Tüm bu birlikte hareket etme bilinci müzik pratiğine de yansımakta güğümün taşınması, çalınması, güğüme eşlik edilmesi anında da kendini hissettirmektedir.

Yöredeki kadınların çeyizindeki en kıymetli parçalardan biridir güğüm. Güğüm günlük yaşamda, yöredeki yaylaların mimari yapısında yer alan kara ateş\* üzerinde kullanılmaya elverişlidir. Suyun yayla evlerinde bulunmayışı suyun ev içine taşınması da güğüm aracılığı ile olur. Kadın tüm bu süreçte en yakındaki, en çok kullandığı ve en gürlü sesi elde edebileceği nesneye yönelir. Kadınlar göç güzergahında mutlaka orak ve ip gibi araç gereçlere ek olarak iyi tınlayan bir güğüm de taşımaktadırlar. Kimin evindeki güğüm ateşten alınacak kimin güğümü iyi ses çıkarıyor kadınlar arasında bilinen bir bilgidir. Güğüm o günkü iş yüküne göre daha küçük boyutlarda tercih edilebilmektedir. İşlevsel yapısıyla çok kıymetli bir nesne olmasının yanında eğlence mekanına ve zamanına bir çalgı olarak taşınmaktadır. Güğüm onların hayatında ritim tutulan kına türküsüne, iş şarkılarına eşlik eden bir işlevselliktedir. Mırsır soymak için toplanan kadınlar iş bitiminde güğüm eşliğiyle horon teper. Düğün, şenlik gibi önemli günlerde kadın eğlenceye izleyici olarak katılır. Kadın bu ritüelde düğün günü öncesinde yapılan kınada ve düğün sonrası eğlencesi olan cumalıkta\*\* eğlenebilmektedir. Düğün gününde ise erkekler davul zurna eşliğinde horon oynar.

\* Yöresel bir kullanım olup ahşap yayla evlerinde evin ortasında, toprak zeminde yakılan, yemek pişirmek ve ısıtmak amacıyla kullanılan ateştir.

\*\* Düğünün üçüncü evresi cumalıktır. Perşembe yapılan düğünün ertesinde yapılır. Perşembe gününün kutsal kabul edilmesi ve bu kutsallığın o gün evlenenlere hayır getireceği inanca hâkimdir. Genellikle gelinin evlenip yerleştiği evde ya da evin önündeki harmanda yapılır.



*Görsel 1: İcra anından bir görüntü. Güğümü çalan Melahat Murat ve türkü söyleyen Ayfer Gedikli (Kişisel Arşiv, 2019)*

Halk ağzında bu icra geleneği ‘güğümlü götü çalmak’ ya da ‘güğümlü götüne vurmak’ şeklinde deyimleşmiştir. Diğer enstrümanlar gibi ‘çalmak’ eylemi ile ifade ediliyor oluşu onun kadınlar arasında bir çalgı olarak kabul gördüğünün göstergesidir. Kadınlar her ne kadar yaptıkları işi müzisyenlik olarak nitelendirmese de performans rollerine göre birbirlerini Türkücü Ayfer, Türkücü Yeter şeklinde isimlendirmektedirler. Kemeçe ve davul yörede kullanılan enstrümanlardır ve kadın pratiklerinde yer almazlar. Kemeçeci, davulcu şeklinde kullanılan ön adların arasında güğümlü ön adına rastlanmasa da onlar güğümlü çalıp türkü söyleyen kadınları Türkücü şeklinde anarak bu performansın erkek eğlencelerinden farklı olarak ritimden çok sözün anlamıyla ilgili olduğunu bilmektedirler. Yani güğümlü aslında söze eşlik eden bir çalgı olarak vardır. Asıl olan kıymet gören ifadenin gücüdür. Kadınlar sevinçlerini, hüznelerini, hikâyelerini, yol molalarında doğaçlama bir şekilde türkülere aktarırlar.

‘Aldılar seni benden  
Ah yârım duyamadım  
Atlıyacaktım göle  
Canımı kıyamadım

Çıktım kıran üstüne  
Bağır Emine’ m bağır  
Sen yetim ben de yetim  
İkballerimiz ağır

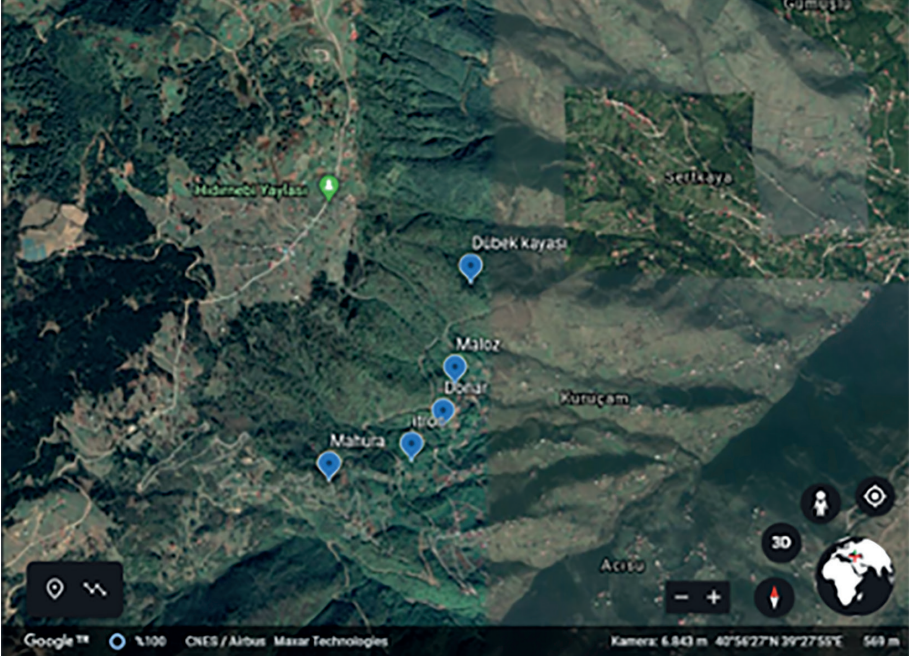
Çıktım Kalanima'dan\*  
Görünüyi kıranlar  
Kapladi yüreğimi  
Kara kara dumanlar' (Altuntaş, 2019)

Kadınların sırtlarında iplerle taşıdıkları yüklerin büyüklüğü evdeki külfetin göstergesidir. Ağır işlerin mola vakitleri önemlidir. Molalar birlikteliği kuvvetlendirici bir etkiye sahiptir. Mola ile kendilerine sundukları bu zaman diliminde eğlenmek birlikteliği kuvvetlendirici bir unsur olarak değerlendirilmelidir. Hıdırnebi yaylası ile köy arasında belli mezereler vardır: Donar, Maloz, Torasan, Mahura, Kızılağaçlık gibi. Kışlık yazlık göç zamanlarının dışındaki bahar mevsimlerinde bu mezerelerden alınan otlarla ahırdaki ineğin karnı doyurulacaktır. Bu bölgelere yürüyerek patikalardan çıkan kadınlar, düzlüklerdeki *kaful*\*\* dedikleri çalılıklara güğümlerini gizleyerek yollarına devam eder, güğümün durduğu yer de dönüş yolunun mola yerini ve zamanını belirler.

Güğümün, su kaynağının yanında bir yerde bırakılması önemlidir. Öyle ki oradaki düzlük alan çoğu zaman orada akan suyun adı ile ifade edilir. "Bayramoğun suyunun orası..." ya da "Kızılağaçlık suyunun orası..." gibi. Zorlu işleri eğlenceli kılmak önemlidir çünkü eğlence de iş anında su kadar önemli bir ihtiyaca dönüşür. Kadınlar mola için durdukları yerde sırtlarındaki yükleri bırakarak önce susuzluklarını giderir güğümü gizledikleri yerden çıkarır, güğümle horon teperler. Bu mola yerleri genellikle İtron, Dübek kayası, Horon yeri diye anılan düzlüklerdir. Dübek kayası denilen bölge yayla güzergâhında en işlek patikaların geçtiği sırttır. Komşu köy olan Sertkaya halkı da bu patikaları kullanarak yaylaya çıkar ve yolda Dübek kayasında verilen molada birbirine denk gelen farklı köyden kadınlar da çoğu zaman bu molalara dâhil olur.

\* Söğütlü bölgesine verilen ad

\*\* Trabzon ve Rize'de kullanılan bu kelime, ormanlarda iç içe geçmiş, yumak haline gelmiş çalı ya da ağaç topluluğunu ifade eder.



*Görsel 2: Kuruçam köyünün Google Earth'ten görünümü. Kuruçam köyü 500, Hıdırnebi yaylası 1600 metre yüksekliktedir. Dübek kayası en çok mola verilen Sertkaya köyü kadınlarının da mola eğlencelerine dâhil olabildiği yerdir.*

Güğümün iniş yolunda çalınmaması ve köye kadar taşınmamasının sebebi erkeklerin bu icraya pek olumlu bakmamasıdır. Ormanda türkü söyleyerek horon tepen kadınların sesleri köye kadar ulaşmaktadır. Köydeki erkeklerin uyarılarına rağmen Kuruçam köyü kadınları bu geleneği sürdürdüklerini anlatır. Kadın sesinin ve bedeninin yasaklandığı bir kültürde orman, kadınlık görevlerinden sıyrılabilindikleri bir mekana dönüşürken mola da seslerin birbirine karışarak işitildiği bu anlarda seslerini duyurabildikleri özgür bir zamana dönüşmüştür.

“Toplandık arkadaşla  
Ettik çayır iradı\*  
Nereden bulduk aldık  
Habu kada muradı

\* İrat kelimesi tek başına kullanıldığında vrgat anlamına gelen tarım işçisi anlamındadır. Halk arasında kullanılan çayır iradı, odun iradı, mısır iradı gibi tabirler yapılacak faaliyete işaret eder. Yani “Ettik çayır iradı” cümlesi çayır biçme işi için bir araya gelmeyi ifade eder.

Horon ederdik horon  
Biz neşeli dururduk  
Kemençemiz yoğudi  
Güğüm götü vururduk” (Gedikli, 2019)

Sabire Altuntaş: “Genellikle ot işi kadınıdır. Anneannem kızılağaçlıktaki horon yerinde otluk biçerdi, bazen horon kurardık ama patikada bir erkek sesi işitilse horon hemen bırakılırdı. Bazen Dübek kayasında güğüm vuran kadınların zılgıt sesleri köyde işitilirdi” şeklinde aktarır ve yayla patikasında söylenen türkülerden bir kaçını örnek verir:

“Dolaşıktır dolaşık  
Bizim yayla yollari  
Yaz ayları gelende  
Gitip geldik onlari

E Bayramoğun suyu  
Yol üstünde durursun  
Bahar ayı gelende  
Ne güzeller görürsün

Bizim yayla yolları  
Ormanlara karışır  
Yayla çimenlerinde  
Sevdalılar buluşur

Rüzgâr vurdu da kırdı  
Yaylada sakızlari\*  
Nasıl horon oynayı  
Moğola\*\*’nın kızlari

Yayla çimeni nemdir  
İçimdeki veremdir  
Çok da seveyrım seni  
O da bilmem nedendir.

Yârim gitti ormana  
O islandi islandi

\* Çam ağacının yöredeki adı. Kadınlar ormandaki işlerini yaparken bir taraftan da çam ağaçlarının gövdelerindeki reçinelerden toplar, reçineleri çiğneyerek sakız yaparlar.

\*\* Kuruçam köyünün eski ismi. Rumca sis anlamına gelmektedir.

Sorarım ağaçlara  
 Hangisine yaslandı  
 Akşam oldu gidelim  
 Uyu güzelim uyu  
 Geldik de gidiyoruz  
 Kızılağaçlık suyu

Kadınların kullandığı yayla yolunda erkeklerin de varlığı onların birlikte hareket etmelerinin bir diğer nedenidir. Genç kadınlar tek başlarına *irada* gönderilmez. Ayşe Kedikli, erkeklerin ormanda sevdikleri kadınları takip ettiklerini hatta bazen sevdikleri kadını çekmek\* için fırsat kolladıklarını, kadınların bunu engellemek için birlikte hareket ettiğini ve zaman zaman erkeklerin varlığını fark ederek onları patikadan yuvarladıkları taşlarla korkutup kimi zaman da onlara türkü ile cevap verdiklerini anlatır:

“Hauradan\*\* bakan da  
 Hep gardaşumuz olsun  
 Eğri gözle bakan da  
 Gavurun oğli olsun

Yazı yazarım yazi da  
 Dünkü kocalı gibi  
 Haydar\*\*\* gir lağustluğa\*\*\*\*  
 Orman sıçanı gibi” (Kedikli, 2019)

Türküler kadınların kendilerini nasıl algıladıklarının göstergeleridir. Kendilerini anlatma isteğiyle kurdukları bu türküler diğer kadınların da ortak ifade alanlarını oluşturmaktadır. Türkülerde anlam dört mısradan tamamlanır ve dörtlüklerin art arda dizilimi belli bir kurala tabi değildir. Kadın ilk iki dizede günlük yaşam rollerinden bahseder son iki dize de aktarmak istediği ileti yer alır. Aşağıdaki türkü örneğinde bu anlam dizilimini net bir şekilde görmekteyiz. Ateşe odun koyma eylemi kadının her gün yaptığı işidir. Ama okuyamamış olmanın kederi türkünün merkezindedir. Ve bu keder horona eşlik olarak hızlı bir tempo ile aktarılır.

\* Halk arasında kullanılan bu kelime alıkoyarak, kaçırarak zorla evlenme anlamında kullanılır.

\*\* Oradan

\*\*\* Ormanda onları izleyen kişiyi fark edince söyledikleri bir manidir bu. Haydar yerine o kişinin ismi yerleştirilir.

\*\*\*\* Halk arasında kullanılan benzer tabiri ile lazut, mısırın diğer adıdır



Gülkene\* koydum ateş  
Deli yanayı deli  
Yetim idim arkadaş  
Okutmadılar beni” (Gedikli, 2019)

Ayfer Gedikli, yetim büyümüş ve yaşlıları kadınların okuyarak öğretmen ve hemşire olduğu bir dönemde o, köyde kalıp zor koşullarda bir yaşam sürdürmüştür. Diğer üç erkek kardeşin yanında ailede okutulmayan tek çocuk olarak bunu üzüntüyle türkülerine döker.

“Dizlerim ağırımı  
Ben horon edemedim  
Babam yoğudi babam  
Okula gidemedim”

Türkülerin her biri söyleyen kadının hayatına ait izler taşır. Dışarıdan bir dinleyici bu anlamı yakalamakta zorlanabilir. Kadınların birbirlerinin yaşamlarını ve köyde anlatılan olayları bilmelerinden doğan ortak bir anlam yakaladıkları icra anındaki gülüşmelerinden anlaşılmaktadır. Kadınlar arasındaki gülüşmelere neden olan dörtlüklerden birisi şudur:

“Alacağım yârimi  
Sarçağum gümüşe  
Raif kalktı da baktı  
Ne karı da ne bi şe” (Kedikli, 2019)

Günlük hayatta ifade edilemeyen bazı cümleler eğlence kültürü içinde hoş karşılanabilmektedir. Hatta çoğu zaman mizahi bir üsluba dönüşmektedir. Bölge yaşamında kaynana ve kaynata evde kadın üzerinde büyük bir otoritedir. Aynı eğlence ortamında bu otoritenin hafiflediğini görülmektedir. Bu rahatlama ile gelin kaynanaya karşı düşüncelerini daha rahat ifade etme alanı yakalamaktadır. Kadının doğaçlama yeteneği ifadenin önüne geçtiğinden dinleyiciler tarafından kabul görür. Kadın kınada eşinin annesine bazen de ormanda mola anında eğlenilirken denk gelinen babaya da türkü söylendiği olur. Türkü ile aile büyüklerinin otoritesine bir başkaldırı büyükler tarafından da çoğu zaman hoş görülür. Kadın büyüklerin yanında eğlendiğinde kusur işlemiş kabul edilmektedir. Bu türkü yayla yolunda büyük babaya denk gelen bir gelinin ifadesidir:

---

\* *Gürgen ağacı*

“Yeni çarıcuğuma  
Kay dedim de kaymadı  
Bura yayla yoludur  
Demeyin kız saymadı ” (Kedikli, 2019)

Kadınlar türkülerde en çok da gün içinde yaptıkları işleri ve bu işlerden sorumlu kişiler olarak aile kurumu içindeki rollerini aktarmışlardır. Türkülerinde odun eder, yemek yapar, yaprağa gider, irada gider; nenedir, karıdır, gelindir, kaynanadır, türkücü ve horoncudur. Kadının tüm bu günlük telaşında kuşağında ya da sepetinde taşıdığı bir parça ekmekle ormanda ve tarlada gününü geçirirken bu çabanın ardındaki ana endişe sofraya bir şeyler koyamamadır. Koymuşsa bunu molada dile getirecek denli mutludur.

“Çektim bir sağan yarma\*  
Ettim baklalı sarma\*\*  
O kada güzel oldu  
Yema abıla yema” (Kedikli, 2019)

### İcranın Biçimi ve Müziğin İş Birlikçi Sunumu

Güğümün etrafında oluşan horon halkasındaki kadınlar, güğümün ritmiyle türkünün tekrar bölümlerine hep bir ağızdan eşlik eder. İcra sırasında kuvvetli bir yardımlaşma söz konusudur. Güğümü tutan ve söyleyen kadın aynı kişi olabildiği gibi bazen de güğümü farklı bir kadın tutar. Bunu ağır ve kaygan bir yapıda olan bakırı kavramakta zorlandıkları ya da ellerini daha rahat bir konumda kullanabilmek bazen de daha kuvvetli çalmak için yaptıkları olur. Çünkü halkadaki tüm kadınlara sesi ulaştırmak için güğümü kolları güçlü kadınlar çalar. Ateşte kullanılan güğümün isli oluşu icra anında kadınların parmaklarını kirletir ve kıyafetlerinin lekelenmemesi gerekçesiyle de güğüm, çalanın dışında başka bir kadın tarafından tutulabilir. Bazen de çalan ama türküyü söyleyen kadın farklıdır. Çalacak kuvveti yoktur fakat hafızası kuvvetlidir ya da iyi doğaçlama yapıyordur. Güğümü tutmaktan yorulan kadının yardımına hemen diğer kadın koşar ve böylelikle ritim saatlerce sürdürülebilir.

\* Mısırm, un balından daha kalın taneli öğütülmüş hali

\*\* Fasulye yaprağına sarılan sarma



*Görsel 3: Güğüm çalıp türkü söyleyen Kuruçam köyü kadınları.  
(Kişisel arşiv, 2019)*

Dörtlüklerin ilk iki dizesi güğümcü kadın tarafından seslendirildikten sonra aynı iki dizinin solo- koro / soru cevap şeklinde aktarımı söz konusudur. Horon halkasının geniş olduğu durumlarda güğümü daha kuvvetli çalabilecek kadınlar halkanın ortasına yerleştirilir. Bu durumda ilk iki mısrayı seslendiren horon halkasında önceden belirlenmiş birkaç kadındır. Horon halkasında ilk seslendirmeyi yapacak olan kadınların içlerinden biri sıradaki türküyü hızlıca birkaç kelime ile hatırlatır ve ardından hemen yakınında horon eden bu kadın grubu ile hatırlatılan türkü seslendirir. Bu sefer tekrar bölümünü halkanın tamamına bırakır. Güğümcü kadın horon halkasında ayakların ritmini takip eder ve horonun hızı güğümün hızını belirler. Ayaklarda senkron bozukluğu olursa horonda ritim tekrar sağlanana kadar güğüm susar ve düzelince tekrar ritmi yakalar.

Müzik anının parçalara ayrılarak belli kalıplarda sürelerle bölünmesi ritmi oluşturur. Bölgede kadınlardan derlenen, güğümün horona eşlik ettiği türkülerde 7/16 ritmin değişmezliği önemlidir. Yedi heceden oluşan söz kalıpları bu ritimde her vuruşa bir hece denk gelecek şekilde geleneksel bir anlayışla yerleştirilir. Bazen yedi hecenin son hecesi eksik kalır ki bu da yörede çokça kullanılan 'da' sözcüğü ile giderilir. Yörede eylemlerle birlikte kullanılan bu sözcük türkülerdeki tekrar bölümlerinde de ritmi aksatmak için de kullanılabilir.

Dörtlükler birbirinden bağımsız anlamlar içeren, belli bir düzen akışında sunulma zorunluluğu taşımayan ve zamanla anonimleşen ürünlerdir. İcracı hafızasında yer eden dörtlükleri rastgele sıralar bazen de aynı ezgi ile aynı ritmik yapıyla doğaçlama dörtlükler ekler. Ritim ve ezgi sürekli tekrar eden döngüsel bir yapıdadır. Dörtlük şeklindeki türkünün ilk iki dizesi iki kere tekrar edildikten sonra son iki dize de iki kere seslendirilir. Bu yapı genellikle bölgede söylenen her horon eşlikli türküde geçerlidir. Dörtlük kavramından sıyrılan, usulün ortadan kalktığı ve daha ağır bir havada söylenen ağıtlarda ve bazı destanlarda çoğunlukla doğaçlama ağırlık kazanır. Daha acıklı bir havada söylenen bu yas ezgileri de horon eşlikli ritim ve müziklerde olduğu gibi sürekli tekrar eden bir yapıdadır.

Bazı tekrarlarda güğümü çalıp türkü söyleyen kadın ikinci tekrarda iki cümle arasında 'da/de' sözcüğünü ekler. 'Hayde gidelum hayde / Karadağ'a yaprağa/ Hayde gidelum hayde de/ Karadağ'a yaprağa' sözlerinde olduğu gibi. Horondaki ayak vuruşları da, ileri geri hareketler de yine bu ritme eş hareket eder. 'Da' sözcüğünün eklenişi horon halkasında hafif bir yaylanma hareketini ortaya çıkarır. Horonun ritmine katkı sağlayan etmenlerden biri kadınların ayaklarından çıkan sesler diğeri de sözlerdeki ahenkli bitişlerdir.

Güğümde 7/16'lık kalıp dört vuruşla sağlanır. I. ve III. vuruşlar güğümdeki kuvvetli vuruşlardır. Güğüm vuruşları parmak uçları kullanılarak yapılır ve kuvvetli vuruşlar sağ eldedir. Bazı kadınlar dört vuruşu her ölçüde uygular, bazıları ise bir ölçüde dört diğer ölçüde üç vuruş gerçekleştirir. Hep aynı ritmin horon eşliği için tekrar eden döngüsel bir yapıda oluşu daha önce de bahsedilen müzik anındaki işbirlikçi tutumun sonucudur. Yani horon halkasında müziğin kesilmemesi önemlidir ve güğüm, kavraması ve çalması yönüyle ağır ve sert bir çalgıdır. Müziğin devamlılığı güğümü çalanın ve türküyü söyleyenin sürekli değiştirilmesi ile sağlanır. Bu da ritmin hep aynı devam etmesinin temel nedeni olabilir. Ritmin kolay kavranabilmesi, ritim tutabilen kadın sayısının fazla oluşu da müziğin sürdürülebilmesini mümkün kılan etmenlerdendir. Güğümü çalmaya başlayan diğer kadın yeni bir ritim ve ezgi tercih ettiğinde horon halkasında kopukluklar olacaktır. Güğümü çalan kadın horon ritmini bozmadan bir noktada bu ritmi yakalayarak bu dansa eşlik etmeye devam eder. Kuruçam köyünde davul-zurnaya baskın bir şekilde yer verilmesi kemençenin daha arka plana itilmesi güğümdeki ritmi belirlemiş olabilir. Davulun 7/8 ve 7/16 usullerinde I.-III. ve V. zamanlarının kuvvetli çalınması benzerlikler arasındadır.

Anonim  
Kaynak kişi: Sabire Altuntaş

♩ = 140

Vokal

O dun e de rim o dun da bal tam e yi kes me yi da bal tam e yi kes me yi

Osğım

7

Sen lan sev da lu ğu mi da hiç kim se ler bil me yi da hiç kim se ler bil me yi  
Se ni sev du ğu mi da da hiç kim se ler bil me yi da hiç kim se ler bil me yi

*Görsel 4: Kuruçam köyü kadınlarından derlenen bir türkü örneği. Aralık 2019'da Çiğdem Usta tarafından kaydedilip notaya aktarılan türkünün la sesi 293.2 Hz'dir.*

Kadınlar monophonik bir yapıda müziklerini yalnızca güğüm eşlikli icra eder. Başka bir çalgının eşliği söz konusu değildir. İcra sırasında Hüseyini ve Uşşak makam dizilerinde ezgiler kullanılmaktadır. Kadınların pentatonik bir dizide, kendilerinde yer eden bir melodiyi farklı sözlerle tekrar ederler. Her kadın kendine ait bir melodiyi özümsemiştir ve türkülerini o melodik iskelete yerleştirerek aktarmaktadır

Horonun sürdürülebilirliğini sağlayan diğer unsur da güğümü çalan ve seslendirenlerin yanında oturan hatırlatıcı kadınlardır. Melodiyi taşıyan kadının türküleri bitince ya da türküyü hatırlayamama durumunda yanında kümelenen kadınlar ona yeni bir türkü hatırlatır. Bu durum sıkça gerçekleşir. Hatırlatıcı kadınlar kimi zaman da güğümün hemen yanı başında ritmi ve ezgiyi devralmak amacıyla beklemektedirler. Doğaçlamaya yatkınlıkları ile o an türkülerin unutulmuş bölümleri türkücü kadının hafızasında hızlı bir şekilde restore edilir. Genellikle bu durum türküyü bilen diğerleri tarafından fark edilir. Unutmaya karşı bulunan çözümlerden biri de nakaratlar belirlemektir. Her kadın belli bir dörtlüğü ara ara tekrar seslendirir. Bu ona yeni bir türküyü hatırlamasını amacıyla zaman kazandırır. Kadınlar bir nakaratı söylerken zihinlerinin diğer türküyü kurduklarını ifade eder. Kadın o anda kendi kurduğu bir türküyü ifade ettiği anlamı desteklemesi için çoğu zaman da dinleyiciden geri dönüt almak ve türkünün beğenilip beğenilmediğini tartmak için 'Öyle değil mi de / E Fadime abıla?' gibi ifadelerle horon halkasından birine ya da oturan bir dinleyiciye seslenebilir.

## Sonuç

Her kadının zihninden ortak dörtlüklerin dökülmesi ortak bir geçmişin varlığının göstergesidir. Doğaçlama yapan kadınların söyledikleri türkülerin onlara mı ait olduğu yoksa başka bir kadından mı işittiklerini çoğu zaman kendileri de bilmiyordur. Bu denli bulanıklaşan ve giderek anonimleşen sözlü ürünlerin gelenekte uzun süreli dolaşımında olduğunun açık kanıtıdır ve bunlar kültürel belleğin önemli ürünlerindedir. Göç güzergâhında hareket halindeki kadının belleğinde birikenler, onun ifade ve iletişim biçimi; ormanla ve doğa ile kurduğu bağ Kuruçam köyü icra biçimine şekil veren bir unsurdur. Bugün aynı güzergâhın çok fazla tercih edilmemesinin nedeni Hıdırnebi'nin turizme açılması ve yayla karayolunun daha işlek bir hale gelmesidir. Yaylaya göçen insanların yalnızca hayvancılıkla uğraşmaması değişen mimari yapı, yabancı ailelerin, Orta Doğu'dan gelen turistlerin çokça tercih ettiği bir mekana dönüşmesi ile de yerel halkın yaşam biçiminde önemli değişimler başlamıştır. Ama hala tarım ve hayvancılık yapan aileler mevcuttur ve iyi anlaşılan birkaç kadının varlığı ile bu gelenek kına gecelerinde, toro\* vakitlerinde, cumalık denilen düğün sonrası kadın eğlencelerinde, ev içi alanlarda sürdürülmektedir. Geleneği sürdürecektir bir neslin olmayışı, değişen düğün yapma biçimleri Kuruçam köyü kadınlarını üzmektedir. Hala göç yolundaki türkülerini hatırlayıp söylediklerini ve eski günlere özlem duyduklarını ifade etmektedirler.

Kadınlar Kuruçam köyünde birbirlerine bağlılıkları sonucu kurdukları sıkı ilişkiler, bu bazen akrabalık bazen de komşuluktur, bu geleneğin hala sürdürülüyor olmasındaki en büyük etmendir. Bölgedeki dini inanış performansın şekillenmesindeki en büyük etmen olarak diğer etmenlere göre daha belirgin şekilde kendini hissettirmektedir. Bölgenin zorlu coğrafyasında kadınlar ağır iş yükünün altından iş birlikçi bir yaklaşımla kalkmaktadırlar. Birlikte iş yapma durumu verilen molalarda birlikte eğlenme kültürünü doğurmuştur. Kadının en yakınındaki nesne ile ritim tutması yoğun iş temposunda en pratik olana meyiletmesi sanat ihtiyacının her koşulda ortaya çıkacağına sanatın her zaman en kuvvetli ifade biçimi olacağına göstergesidir. Kadınlar erkek iktidarının baskısı altında retoriği güçlü bir müzik kültürü oluşturmuş ve bu kültürel biçim uzun yıllar aynı baskı ile görünmezlik kazanmıştır. Bu görünmezliğin giderilmesi umuduyla bu çalışmada, sürdürülen geleneğin son icracılarının adlarına ve türkülerine yer verilmiştir.

\* Mısırların dalında kurumasının ardından güze girerken saplarından koparılarak evlerde yığın haline getirilir. Bu mısırlar kış dönemindeki un ihtiyacını karşılamak amacıyla soyularak evin tavanına ya da etrafına bazen ambar çevrelerine iplerle koçanlarından koparılmayan yapraklarına düğüm atılarak bağlanır. Bazen de tamamen soyularak çeten denilen ahşap yapılarla yığılır. Toro halk arasında bu mısırların bağlanıp asılması sürecine konulan addır.

**Kaynakça**

- Altuntaş, Sabire. (2019, 14 Aralık). Kişisel Görüşme.
- Çağırkan, B. (2016). Göç, Hibrit Kimlik ve Aidiyet: Yeni Toplular, Yeni Kimlikler. İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi, Cilt: 5, Sayı: 8, 2613-2623.
- Duran, H. (Bahar 2010). Yol Türküler Üzerine Bir Değerlendirme. Gazi Türiyat, Sayı 6, 155-165.
- Gedikli, Ayfer. (2019, 8 Aralık). Kişisel Görüşme.
- Gedikli, Ayfer. (2019, 1 Aralık). Kişisel Görüşme.
- Gedikli, Ayşe. (2019, 14 Aralık). Kişisel Görüşme.
- Kedikli, Ayşe. (2019, 8 Aralık). Kişisel Görüşme.
- Isakov, B. (2016 ). Geleneksel Yayla Göçü: XX. Yüzyilin Başındaki Kırgız Ve Anadolu Konar-Göçerleri Örneği. Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 5 Sayı: 1, 214-228.
- Öğüt, E. H. (2019). Etnomüzikoloji Literatüründe Geçici Göç Çalışmaları. Şahvar Beşiroğlu'ya Armağan (s. 127-135). içinde İstanbul: Pan.
- Saydam, A. (Aralık 2009). Sultanın Özel Statüye Sahip Tebaası: Konar-Göçerler. SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı:20, 9-31.
- Tekeli, İ., & Erder, L. (1978). YerleşmeYapısının Uyum Süreci Olarak İç Göçler. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları .
- Yalçın, C. (Ekim 2004). Göç Sosyolojisi. Ankara: Anı Yayıncılık.





# Henri Vieuxtemps'ın No.5 La Minör Op.37 Numaralı Keman Konçertosu'nun Yaratılış Sürecinin ve Müzikal Yapısının İncelenmesi

Mehmet Çetin CEVİZ \*

## Özet

19. yüzyılın virtüöz-romantik stile sahip en önemli bestecilerinden ve keman virtüözlerinden Henri Vieuxtemps, aynı zamanda Belçika-Fransa keman ekolünün önde gelen temsilcilerindedir. Avrupa kariyerinin yanı sıra, Amerika, Kanada ve Rusya'ya gerçekleştirdiği seyahatlerindeki çalışmalarıyla, dünya keman kültürünün gelişimindeki tarihsel rolü son derece büyüktür. Bestelediği diğer eserlerin yanında Vieuxtemps, keman için yazdığı eserleriyle de döneminin unutulmaz sanatçıları arasında yerini almıştır. Besteci yaşamı boyunca yedi keman konçertosu yazmış olmasına rağmen 5 Numaralı Keman Konçertosu'yla kariyerinde büyük bir başarıya ulaşmış ve tarzının ana özelliklerini en güçlü şekilde yansıtabilmiştir. 5 Numaralı Keman Konçertosu nesiller boyu dünyaca ünlü kemancılar tarafından seslendirilmiş ve bu sayede günümüz kemancılarına kadar ulaşarak onların teknik ve müzikal gelişimlerine büyük katkı sağlamıştır. Bu çalışmada, bestecinin hayatı ele alınmış ve bestecinin en çok seslendirilen yapıtı olan “5 Numaralı Keman Konçertosu”nun yaratılış

\* Mehmet Çetin Ceviz, cceincevizz@gmail.com

sürecine değinilerek müzikal yapısı incelenmiştir. Bu çalışmanın amacı, Henry Vieuxtemps'ın 5 Numaralı Keman Konçertosu'nu yorumlamak isteyen icracılara, besteciyi ve eserini yakından tanımalarına yardımcı olmak ve konçertonun müzikal anlamda iyi anlaşılmasını sağlamaktır.

*Anahtar Kelimeler:* Keman, Vieuxtemps, Besteci, Konçerto, Virtüöz-Romantik Stil.

### A Study on the Compositional Process and Musical Structure of Henri Vieuxtemps Violin Concerto No.5 in A Minor Op.37

#### Abstract

Henri Vieuxtemps was one of the most prominent composers and violinists who featured a virtuosic and romantic style as well as being an important representative of Belgian-Franco violin school. His role in the emergence of violin culture in the world with his travels and concert tours to the United States, Canada, and Russia alongside his active career in Europe was of great significance. He earned his place as an important figure amongst his contemporaries mainly with his compositions for violin. Although Vieuxtemps composed seven violin concerti in his life, his Violin Concerto in A Minor No.5 was rendered the most often played one that reflected the main compositional features of its type. This concerto has been performed by many important violin virtuosos over the years, which made it a crucial piece of music for the violinists of today to improve their technique and musicality. This study focuses on the life of Vieuxtemps and the musical structure of his Violin Concerto No.5 in A Minor with an analysis of its compositional process. The aim of this study is to guide those who wish to interpret this concerto by giving them an insight into the composer's life and his work.

*Keywords:* Violin, Vieuxtemps, Composer, Concerto, Virtuouse-Romantic Style.

## Giriş

Bu araştırmada, Henry Vieuxtemps'ın hayatı ve kariyeri ile ilgili bilgiler verilmiş, 5 Numaralı Keman Konçertosu hakkında müzikal incelemeler yapılmıştır. Bestecinin diğer keman konçertolarının da tarihsel süreçleri ele alınmış ve 5 Numaralı Keman Konçertosu'nun başarısındaki gelişimi gözlemlenmiştir. Araştırmanın amacı doğrultusunda, kısıtlı sayıdaki Türkçe kaynağa önemli fayda sağlayacağı düşünülmüştür. Buna bağlı olarak, uluslararası literatürde yapılmış bilimsel yayınlar, yazılı ve görsel kaynaklar olmak üzere genel hatlarıyla incelenmiştir.

19. yüzyıl unutulmaz keman virtüözlerinin ortaya çıktığı, adeta altın bir çağdır. Olağanüstü performans becerileriyle ün kazanan birçok müzisyen, aynı zamanda bestecilik yetenekleriyle de isimlerini duyurmaya çalışmıştır. Fakat bunlardan ancak birkaçı icra alanında olduğu gibi beste yapma alanında da şöhret olmayı başarabilmiştir. Belçikalı kemancı ve besteci Henri Vieuxtemps (1820-1881) hem icra hem de bestecilik konusundaki üstün kabiliyetiyle döneme damgasını vuran müzisyenlerden biri olmuştur. Bunun yanında sanatsal ve pedagojik alandaki mirasıyla da önemini günümüze kadar korumayı başarmıştır. Keman hakkındaki derin bilgisi ve becerisi ile birleşen eşsiz müziği, Belçikalı kemancıyı romantik dönemin en önemli figürlerinden biri haline getirmiştir (Чеботарева, 2016, s.260).

Henri Vieuxtemps'ın sanatı sadece dönemin sanatçıları üzerinde değil, 20. yüzyıl dünya keman kültürü üzerinde de büyük bir etki yaratmıştır. Joseph Joachim, Ferdinand Laub, Karol Lipinski, Henryk Wieniawski, Eugene Ysaye gibi yeni nesil keman yorumcularına ilham kaynağı olmuştur. Henri Vieuxtemps, müziğinin büyük çoğunluğunu, başlangıçta kendi keman icrasına yönelik yazmıştır. Dolayısıyla, kendine özgü müzikal yapısı, şiirsel müziği, tonundaki renk ve parlaklığı dönemin müzik eleştirmenleri tarafından ayrı bir yere konulmuştur. Vieuxtemps'ın gelişiminde İtalyan besteci ve keman virtüözü Niccolo Paganini'nin etkisini farketmemek neredeyse imkansızdır. Paganini, virtüöz-romantik akımın yolunu açan ilk bestecidir. Paganini'nin kompozisyonlarındaki romantizm duygusuyla üstün keman tekniğini harmanlayan bu tarzı, Vieuxtemps'ın bestecilik alanındaki gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Vieuxtemps, kusursuz çalıcılığı ve eserlerindeki stil yapısının benzerliğiyle kimi eleştirmenler tarafından Niccolo Paganini'nin halefi dahi ilan edilmiştir (Григорьев, 1994, s.9).

Henri Vieuxtemps, her ne kadar romantik döneme ait bir besteci olsa da, arka planda Ludwig van Beethoven'a olan hayranlığı ve klasisizm tutkusu onu daima ileriye götürmüştür. Özellikle Vieuxtemps'ın 3 Numaralı Keman Konçertosu'nda Alman dehası Beethoven'ın etkisi büyük ölçüde görülmektedir. Vieuxtemps, Beethoven'ın keman konçertosunu bestecinin ölümünden sonra tekrar popüler hale gelmesini sağlamıştır. 1849 yılında ise,

bu konçertoya üç farklı kadans yazmış ve konserlerinde bu kadansları seslendirmiştir (Lenz, 1855, s.219).

Vieuxtemps, hayatı boyunca yapmış olduğu çalışmalarıyla çalgısal sanata önemli katkılar sunmuş ve müzik tarihinde büyük bir başarı elde etmiştir. Fakat bestecinin hiçbir eseri keman konçertoları kadar ses getirmemiştir. Besteci, keman konçertolarıyla keman sanatının dönemsel beklentilerini karşılayarak kemancılara yorumculuk anlamında yeni bir kapı açmıştır. Keman konçertolarındaki yenilikçi üslubu, bestecinin bireysel yaratıcılığının ve yeteneğinin gerçek seviyesini ortaya çıkarmıştır. Besteci, en iyi çalışması olarak kabul edilen ve de en çok çalınan 5 Numaralı Keman Konçertosu'yla keman repertuvarına unutulmayan bir eser bırakmıştır. Araştırmada müzikal olarak incelemesi yapılmış olan bu konçerto, günümüz keman repertuvarında da büyük bir yere ve öneme sahiptir.

Bu çalışmada, hem bestecilik hem de eğitimlik yönüyle dünya çapında kabul gören büyük kemancı Henri Vieuxtemps'ın hayatına ve kariyerine değinilerek, 5 Numaralı Keman Konçertosu'nun yaratılış süreci ve müzikal yapısı incelenecektir. Çalışmada kullanılan nota örnekleri, ulaşılabilir bir edisyon olan Schirmer'den alınmıştır. Bunun nedeni, notaların ulaşılabilirliğinin müzisyenler için önemli olmasıdır.

### **Henri Vieuxtemps Hayatı ve Kariyeri (1820-1881)**

Belçikalı besteci, kemancı ve pedagog Henri Vieuxtemps, Belçika-Fransa ulusal keman okulunun dünya üzerindeki önemini belirleyen, romantik akımın en büyük kemancılarından biri olarak tarihe geçmiştir. 19. yüzyılda, Avrupa ve Rus gazetelerinde hakkında birçok makale ve araştırma kaleme alınmıştır. Sanatsal mükemmelliği, etkileyici virtüözitesi ve üstün bestecilik yeteneği ile dönemin önemli bestecileri arasında ün kazanmış, Hector Berlioz, Eugene Ysaye, Robert Schumann, Alexander Serov ve Peter Ilyich Çaykovski gibi büyük bestecilerin dikkatini çekmeyi başarmıştır.

Müzik ile erken yaşta tanışan Vieuxtemps, 17 Şubat 1820 yılında Belçika'nın küçük bir kasabası olan Verviers'de dünyaya gelmiştir. Zanaatkar bir ailenin çocuğu olan Vieuxtemps, keman eğitimine keman yapımıyla da ilgilenen babası Jean François ile başlamıştır. Müziğe olan tutkusu ve yeteneği erken fark edilen Henri Vieuxtemps, maddi durumu iyi olmadığı için, bir hayırseverin yardımıyla ilk profesyonel keman derslerini kasabanın en iyi öğretmeni olan Lécloux-Dejon'dan almıştır. Henüz altı yaşına geldiğinde ise halka açık ilk konserini gerçekleştirmiştir. Çocuk yaşlarında (1827) Liege ve Brüksel'de başarılı bir performans sergilemiştir. Vieuxtemps'ın ününü duyan ünlü besteci Charles Auguste de Beriot, onu keman sınıfına davet etmiş ve eğitimine kendisiyle Brüksel'de devam etmesini istemiştir. 1829 yılında Brüksel'e taşınan besteci, yeni öğretmeni Beriot'a hayran kalmıştır. Bu hayranlığı

günden güne artan Vieuxtemps, eserlerinde neredeyse Beriot'u taklit etmeye başlamıştır. Fakat Beriot bu konuyla ilgili rahatsızlığını kendisiyle paylaşmış ve genç bestecinin sanatsal oluşumunda bağımsız olması gerektiğini savunmuştur (Раабен, 1967, s.88).

Vieuxtemps, 1833-1834 yılları arasında, Avusturya'nın önemli kuramcı ve bestecilerinden biri olan Viyana Akademisi Profesörü Simon Sechter ile çalışma fırsatı yakalamıştır. Bu sayede, başta konservatuvar müdürü Edouard Lannoy'un olmak üzere, besteci Czerny, Merck, Weigl ve müzik yayıncısı Dominique Artaria'nın da aralarında bulunduğu bir grup Beethoven hayranıyla yakın ilişkiler kurmuştur (Самин, 2002, s.88-89). 1835 yılında ise kompozisyon becerisini geliştirmek adına Anton Reicha ile çalışmaya başlamıştır. Aynı zamanda Adolphe Adam, Hector Berlioz, Franz Liszt, Charles Gounod ve Cezar Frank gibi dönemin önemli isimleri ile çalışmalarına devam etmiştir (Radoux, 1891, s.35).

1834 yılından itibaren birçok ülkede konserler vermeye başlayan Henri Vieuxtemps, Viyana'da Beethoven'ın keman konçertosunu büyük bir başarıyla seslendirerek, eserin unutulmak üzere olan beğenisini tekrar geri kazandırmıştır. Bu konser Beethoven'ın ölümünden bu yana konçertonun ilk seslendirilişi olarak tarihe geçmiştir. Besteci aynı yıl Londra'da Paganini ile tanışmıştır. Ardından Leipzig'de gerçekleştirdiği bir başka konserde Robert Schumann kendisini dinlemiş ve Vieuxtemps'ı Paganini'ye benzeterek kemandaki ustalığına hayran kalmıştır. 1841 yılında besteci Paris'teki bütün müzik festivallerinin başkahramanı olmuştur. Ardından gelen önemli konser teklifleriyle hareketli bir döneme başlamıştır. Hollanda, Avusturya, Almanya, Amerika, Rusya ve Kanada'ya konser turneleri gerçekleştiren Vieuxtemps, genç yaşında önemli konser projelerine imza atmıştır. 1844 yılında harika bir piyanist olan Josephine Eder ile evlenmiş ve eşi Eder, Vieuxtemps'ın birçok konserinde piyanist olarak kendisiyle aynı sahneyi paylaşmıştır (Раабен, 1967, s.92)

Vieuxtemps'ın ilham aldığı bazı besteciler yaratıcılık hayatının çeşitli dönemlerini oluşturmaktadır. 1829 - 1846 yılları arasında Paganini'nin romantik tutkusuna olan bağlılığı bestecinin ilk dönemi olarak kabul edilmektedir. Bir sonraki oluşum dönemi ise bestecinin Johann Sebastian Bach, Giuseppe Tartini, Wolfgang Amadeus Mozart ve de özellikle Ludwig van Beethoven'ın klasik eserlerine duyduğu yoğun ilgi ve etkileşimi kapsamaktadır. Bu dönemle eş zamanlı olarak, (1838-40 ve 1846-51) Rusya'daki sanatsal olgunluğunun başlaması ve mükemmel eser yaratımıyla Vieuxtemps, yeteneğinin altın çağını yaşamış, çok yönlü olan müzikal etkinliğini yurtiçi ve yurtdışına taşımıştır (Гинзбург, 1983, s.65).

Henri Vieuxtemps'ın sanat hayatında, özellikle 1838'de St. Petersburg ve Moskova turnesiyle başlayan Rusya bağlantıları büyük önem taşımaktadır.

Vieuxtemps beş yıl boyunca Rusya'da yaşamış, 1846-1851 yılları arası Petersburg'da saray solisti olarak çalışmıştır (Самин, 2002, s.90). Yaylı kuartet grubu ile birçok şehirde konserler vermiş, şehrin tiyatro okulunda keman öğretmenliği yapmıştır. Bestecinin Rus keman ekolünün gelişimine büyük katkısı vardır. Mikhail Glinka, Alexander Dargomyzhsky, Alexander Serov, Vladimir Odoevsky, Anton Rubinstein ve diğer Rus müzisyenlerle kurduğu iletişimin eserleri üzerinde önemli etkisi olmuştur. Taganrog, Yekaterinburg, Odessa ve Kiev gibi şehirlerde övgüyle bahsedilen konser turneleri gerçekleştirmiştir. Ünü dört bir yana yayılan Henry Vieuxtemps, 1848 yılında ise bizzat Sultan Abdülmecid tarafından sarayda konser vermek üzere İstanbul'a davet edilmiştir. (Гинзбург, 1983, s.56-57).

Henry Vieuxtemps Rusya'dan ayrılmayı hiçbir zaman düşünmemiştir. Ancak, 1852 yılında eşinin ciddi rahatsızlığı sebebiyle sözleşmesini fes etmek zorunda kalmıştır. Sanatçı 1860 yılında konser vermek üzere Rusya'yı tekrar ziyaret etmiş ve 4 Numaralı Keman Konçertosu'nu St. Petersburg'da seslendirmiştir (Раабен, 1967, s.95).

Besteciliğe ve kariyerine olan tutkusu sebebiyle Henri Vieuxtemps, hem St. Petersburg hem de Brüksel Konservatuvarı'ndan gelen öğretmenlik tekliflerini geri çevirmiştir. (1866-1867). Koleradan kaybettiği eşinin acısıyla, neredeyse bir seneye yakın sürecek bir konser programı için tekrar Avrupa ve Amerika'ya seyahat etme kararı almıştır. Bu yoğun konser maratonundan sonra 1871 yılında Belçika'ya dönmüş ve bu sefer kendisine gelen teklifi kabul ederek konservatuvarda öğretmenlik yapmaya başlamıştır. Yaşadığı sağlık sorunları sebebiyle mesleğini daha fazla sürdüremeyen Henri Vieuxtemps, kızının yanına Cezayir'e taşınmaya karar vermiştir. Fakat, burada da sağlığı giderek kötüleşmiş ve 1881 yılında geçirdiği felç sebebiyle hayatını kaybetmiştir (Radoux, 1891, s.170-171).

### **Bestecinin Sanatsal Mirası**

Henry Vieuxtemps, hayatına altmıştan fazla eser sığdırmayı başarmıştır. Bunların içinde keman ve viyolonsel için konçertolar, etütler, sonatlar, konser minyatürleri, salon parçaları, fanteziler, yaylılar için kuartetler ve orkestra için uvertürler gibi birçok eser yer almaktadır. Fakat keman konçertoları sayesinde Vieuxtemps kariyerinde giderek yükselmiş ve döneminin büyük bestecileri arasında yerini almıştır (Раабен, 1967, s.99). Vieuxtemps'ın ilk üç keman konçertosu stil bakımından 19. yüzyılın ilk çeyreğine ait Fransız keman konçertolarına (Rode, Kreutzer) daha yakındır. Fakat besteci, 3 Numaralı Keman Konçertosu'ndan itibaren, klasik dönemin çerçevesinden çıkarak romantik dönemin etkilerine daha fazla yönelmeye başlamıştır. Bestecinin müzikal birikiminin artmasıyla birlikte özellikle 4 ve 5 Numaralı Konçertoları'nda giderek moda haline gelen senfonizasyon, başka bir deyişle senfonik

stilde yazılan formun etkisi fazlasıyla hissedilmektedir. Vieuxtemps, senfonizasyon adı verilen bu yenilikçi akımın önderlerinden olmuş ve sonrasında 19. yüzyılda yaşamış birçok besteci bu tekniği eserlerinde sıkça kullanmıştır (Эдельман, 1973, s.234).

Henry Vieuxtemps ilk keman konçertosunu (mi majör, op.10) 1840 yılında St. Petersburg'da bestelemiştir. Besteci yaratıcılık anlamında en verimli dönemini Rusya'da geçirmiştir. Bestecinin 2 Numaralı Keman Konçertosu (fa diyez minör, op.19) aslında sıralama olarak ilk kabul edilmektedir. Bunun sebebi ise baskı esnasında yaşanan bir hatadır. Vieuxtemps, ilk iki konçertosunda gençliğinin vermiş olduğu heyecanla müzikal anlamda bir arayış içerisindedir. Her ikisinde solo kısımlarından dolayı zengin bir yapıya sahip olsa da eserin bütününde tarzını tam anlamıyla yansıtamamış ve istediği etkiyi yaratamamıştır. Fakat Ysaye, Vieuxtemps'ın 1 Numaralı Keman Konçertosu'nu bestelemesiyle birlikte bunun daha bir başlangıç olduğunu söylemiş ve keman tarihinde yeni bir çağın başladığını dile getirmiştir (Эдельман, 1973, s.229). 1 Numaralı Keman Konçertosu'nu dinleyen Berlioz ise, eseri genç yaşta başarılı bir kariyere atılan ilk adım olarak yorumlamıştır (Гинзбург, 1983, s.121).

1843 yılında Amerika'da birçok konser vererek neredeyse kendini tüm kıtada tanıtma fırsatı yakalayan Vieuxtemps, Avrupa'ya dönüşünden sonra Stuttgart'ta (la majör, op.25) 3 Numaralı Keman Konçertosu'nu tamamlamıştır. Konçertonun ilk seslendirilişini ise 1844'de Brüksel'deki Théâtre de La Monnaie'de gerçekleştirmiş ve olumlu eleştiriler almıştır (Français, 2018, s.3). Bestecinin ilk iki konçertosunda uzun yıllar birlikte çalıştığı hocası Charles Auguste de Beriot'nun büyük etkisi görülmektedir. Fakat 3 Numaralı Keman Konçertosu'nu bestelerken çoğunlukla Beethoven'dan etkilenmiştir (Эдельман, 1973, s.231).

Henry Vieuxtemps, 4 Numaralı Keman Konçertosu'nu (re minör, op.31) 1849-1850 yılları arası yine St. Petersburg'da yazmıştır. Konçerto üzerinde kullandığı yenilikçi formdan dolayı Vieuxtemps, bir yıl boyunca seyirci karşısına çıkmaya cesaret edememiştir. Ardından 1851 yılında Paris'te ilk seslendirilişini gerçekleştirmiştir. Besteci, reform niteliği taşıyan bu konçertosundaki üstün başarısıyla büyük beğeni kazanmıştır. Eser, dönemin sanatçıları tarafından solo kemanın ve senfoninin büyük buluşması olarak nitelendirilmiştir. Kimi eleştirmenlere göre teknik anlamda çalınması en zor konçertosudur. Bestecinin 4 Numaralı Konçertosu'yla birlikte orkestra, eşlik düzeyinin üzerine çıkarak, solistle ortak bir diyalog seviyesine ilk defa ulaşmıştır. Vieuxtemps bu konçertosuyla teknik ve müzikal tarzının benzersiz yönünü sonunda ortaya çıkarabilmiştir. Böylelikle besteci, 4 Numaralı Keman Konçertosu'yla başlayan başarısını 5 Numaralı Keman Konçertosu'yla zirveye taşımış ve virtüöz-romantik stilini kusursuz bir şekilde yansıtmıştır (Эдельман, 1973, s.235).



Vieuxtemps, hayatının son yılları olan 1880-1881 tarihleri arasında iki konçerto daha bestelemiştir. Bunlar 6 (sol majör, op.47) ve 7 Numaralı Keman Konçertoları'dır (la minör, op.49). Fakat besteci geçirdiği felç sebebiyle zor günler yaşamış ve sağlıklı bir şekilde çalışmamıştır. Yaşamının zor bir evresine denk gelen bu iki konçerto ne teknik ne de müzikal anlamda istenilen başarıyı elde edememiştir (Leong, 2000, s.3).

### **No.5 Keman Konçertosu'nun Yaratılış Sürecinin ve Müzikal Yapısının İncelenmesi**

Henri Vieuxtemps'ın 5 Numaralı Keman Konçertosu, teknik ve müzikal açıdan bestecinin en zengin yapıya sahip keman konçertosudur. Kimi besteciler tarafından "Konçerto Gretty" olarak isimlendirilmiştir. Sebebi ise Vieuxtemps'ın, Belçikalı besteci Andre Gretty'nin Lucille Operasına ait bir temayı konçertosunun Adagio kısmında kullanmış olmasıdır. (Грачев, 2020, s.52). Vieuxtemps, 19. yüzyılın müzikal taleplerini, kendi teknik becerisiyle birleştirerek, 5 Numaralı Keman Konçertosu'yla performans açısından yenilikçi bir dönemin başlamasına öncülük etmiştir. Çalınması en zor fakat en güzel eseri olan 5 Numaralı Keman Konçertosu, bir keman virtüözü tarafından öğrenilmesi gereken neredeyse tüm unsurları içerisinde barındırmayı başarmış ve bu sayede Türkiye'de dahil olmak üzere dünya genelindeki konservatuvarların temel repertuarının bir parçası haline gelmiştir. Gelecek nesillere birçok eser bırakmış olmasına rağmen, Vieuxtemps'ın 5 Numaralı Keman Konçertosu, onun en çok bilinen ve en sevilen eseri olarak kabul edilmiştir.

Henri Vieuxtemps'ın 5 Numaralı Keman Konçertosu (la minör, op.37) besteci tarafından 1858-1859 tarihleri arasında yazılmıştır. Brüksel Konservatuvarı'nın en iyi seviyedeki keman sınıfına sahip lider öğretmeni ve besteci Hubert Leonard, kendisinden bu eseri özellikle bir yarışma için bestelemesini rica etmiştir. Konçertonun tamamlanmasının ardından Hubert Leonard, 10 Nisan 1861 yılında Vieuxtemps'a mektup göndermiş ve bestecinin daha önce yazdığı tüm eserleri arasında en iyisi olduğunu ifade ederek 5 Numaralı Konçertoya olan hayranlığını dile getirmiştir. Ayrıca Belçika'nın bağımsızlığının yıldönümü sebebiyle Vieuxtemps'ın konçertoyu seslendireceği büyük bir konser organize edilmiştir. Brabant Dükü konseri bizzat kendisi düzenlemiş, Vieuxtemps ise bu vesileyle vatansever duygularını dile getirme fırsatı bularak konçertosunu veliaht Prens'e ithaf etmiştir (Paaßen, 1967, s.96).

Vieuxtemps'ın 5 Numaralı Konçertodaki en belirgin özelliklerinden biri de, virtüözitenin ve senfonik yapının yakın etkileşim içerisinde olmasıdır. Besteci, eserin neredeyse tamamında solisti, solo kemanın enstrümantal parlaklığıyla birlikte, orkestranın zengin senfonik yapısıyla birleştirerek dinleyiciye sunmuştur. Tam teşekküllü denebilecek bu zengin senfonik yapının ve solo kemanın virtüöz bileşeni Vieuxtemps'ın icracılara sunduğu bir

ayrıcılıktır. Hem bestecinin hem de romantik dönem virtüöz keman sanatının en önemli yapıtlarından biri haline gelen 5 Numaralı Keman Konçertosu, icracılar tarafından sıklıkla tercih edilmiş, anlam ve önemini şimdiye kadar ciddi bir şekilde devam ettirmeyi başarmıştır (Владимирович, 2011, s.13).

Ünlü kemancı, besteci ve pedagog Leopold Auer “Benim Keman Okulum” isimli kitabında şöyle yazmıştır:

“*Vieuxtemps’in keman konçertoları çok başarılı. Özellikle de en güzel la minör. Onun üstün besteleri, harika müzik fikirleriyle doludur. Aynı zamanda virtüöz müziğin ta kendisidir. Zevk sahibi bir kemancının Henri Vieuxtemps’ı kendi repertuarına nasıl dahil etmediğini asla anlayamıyorum. Çarpıcı pasajlar için tasarlanmış mükemmel kompozisyonlar dışında, Henri Vieuxtemps’in eserleri enstrümandan güzel sesler çıkaran, hem temalar hem de bütünlük açısından duyu dolu bir doğaya sahip çok sayıda büyüleyici melodiyile işlenmiştir*” (Аур, 1965, s.105-106).

Vieuxtemps tarafından bu konçertonun aslında bir yarışma parçası olarak bestelendiği göz önüne alındığında, bestecinin icracılar için çeşitlilik açısından konçertoya iki kadans seçeneği sunmak istediği anlaşılmaktadır. Ancak, konçertonun gelişim sürecine bakıldığında, kadansların zamanla yapısal olarak eserde çok önemli bir konuma yerleştiği görülmektedir. Bu sebeple, Vieuxtemps’in öncelikle yarışma fikriyle ürettiği her iki kadansta, sonrasında icracılar için konçertonun vazgeçilmez birer parçası haline gelmiştir (Iwazumi, 2019, s.78).

#### Vieuxtemps: Concerto No. 5 in A minor, Op. 37

<b>Allegro non troppo</b>									
Primary Theme: Orchestra Exposition					Solo Violin Exposition				
Orch-A1 m. 1-25 A minor	Orch-A2 m. 27-52	Orch-A3 m. 53-62	Solo-A1 m. 62-76	B1 m. 77-83	Solo-A2 m. 84-90	B2 m. 91-95 F major	Solo-A3 m. 96-106	C m. 107-126 (5 major)	Cadence (Transition)
Secondary Theme: Violazzo centerpiece. Cadence									
Solo-D m. 127-134 C major	Orch-D m. 153-177	Orch-A1 var1 m. 178-191							
Development			Episode-Coda			Cadence			
Orch-A1 var1 m. 192-209 (C major)	Orch-A2 var2 m. 213-223 E minor	Orch-A1 var2 m. 226-229	Solo-D var1 m. 230-254 G major	Orch-A2 var3 m. 257-282 E minor	Coda m. 283-290				
Cadence No. 1 (variation based on the Solo Violin Exposition)					OR				
Solo-A1 var1 m. 1-11 E major (tristia)	B2 var m. 17-34 C major	Solo-A1 var2 m. 35-42 A minor	Solo-A3 var m. 43-46	Cadence No. 2 (variation of the Orchestra Exposition)			Cadence (Moderato)		
Orch-A1 var3 m. 1-28; 32-41 E major (tristia)	B2 fragment m. 29-32 E minor (tristia)	Orch-A2 var4 m. 42-58 E minor to A minor	Orch-A1 var4 m. 281-295 (half cadence)						
<b>Adagio</b>									
"Düştür on étre..."					"Düştür on étre..."				
B1 var1 m. 296-303 A minor	Solo-D var2 m. 304-318 C major	B1 var2 m. 319-324 A minor	Gréty m. 325-343 A major						
<b>Allegro con fuoco</b>									
Violazzo centerpiece					Coda				
Orch-D var m. 344-363 A minor	Orch-A3 var5 m. 362-387	Orch-A2 var5 m. 388-377 (end)							

Görsel 1: Cf. Henry VIEUXTEMPS, Concerto in A minor, Henle catalog HN 1257 (Iwazumi, 2019, s.77)

G. Henle Verlag'a ait bu şablon (Görsel 1), konçertodaki dikkat çeken müzikal olayların genel akışını sunmakta ve bestecinin bu çalışmasında solistin ve orkestra kombinasyonlarının tam olarak nerede geliştiğini anlamaya yardımcı olmaktadır. Temalar harflerle ve kısa tanımlayıcılarla belirtilmiştir. G. Henle Verlag baskısında kullanılan numaralandırmaya dayalı ölçü numaraları Allegro non troppo, Cadenza (No.1-No.2), Adagio ve Allegro con fuoco olmak üzere, konçertonun tamamında yer alan temaların ve virtüözite pasajların yerini belirlemede icracılara kolaylık sağlamak için eklenmiştir (Iwazumi, 2019, s.76).

5 Numaralı Keman Konçertosu; Allegro non troppo, Cadenza, Adagio ve Allegro non fuoco'yu içerisinde barındıran tek bir bölümden oluşmaktadır. Fakat hareketli geçişleri ve birbirine zıt bölümleri birbirinden ayırt etmek mümkündür. Besteci bu konçertosunda radikal bir değişikliğe giderek, özellikle temalarda görülen zıt melodilerin uyum içerisinde duyulmasını sağlamıştır (Чебограева, 2016, s.20). Vieuxtemps başlangıçta Adagio kısmını konçertosuna dahil etmemiştir. Eser, giriş kısmı ve kadans sonrası direkt finale geçiş olmak üzere kendi içerisinde iki hareketli bölümden oluşmuştur. Fakat sonrasında konçertodaki yapısal dengeyi korumak ve müzikal ifadedeki geçiş daha belirgin hale getirmek için besteci, Adagio kısmını dahil etmeyi ciddi bir ihtiyaç olarak görmüştür. Konçertonun tek bir bölümden oluşmasının sebeplerinden biride Vieuxtemps'ın form olarak Liszt'in piyano konçertolarından ve Ernst'in keman konçertosundan etkinlenmiş olmasıdır (Macdonald, 2010, s.6).

Eserin başında, ince bir yaratıcılıkla işlenmiş durgun bir orkestral giriş, ardından üç güçlü ve akılda kalıcı tema, la minör tonalitesinin trajik etkisiyle duyulmaktadır. Solist, önce yükselen arpejler ile sakin bir giriş yapmakta, kısa süre sonra ise virtüözitesini göstermeye başlayarak orkestra eşliği ile birlikte temanın özünü endişeli bir duyguyla işlemektedir.

Edited and fingered by  
Henry Schradieck.

HENRI VIEUXTEMPS. Op.37.

Allegro non troppo.

Violin.

Allegro non troppo.  
tutti.

Piano.  
p

Görsel 2: Vieuxtemps 5 Numaralı Keman Konçertosu 1. bölüm 1-11.  
Ölçü (Schirmer, 1901, s.3)

(Görsel 2) Konçerto orkestra tuttisıyla başlamaktadır. Vieuxtemps'ın da kullandığı 19. yüzyıla özgü yenilikçi denebilecek bu senfonizasyon tekniği, orkestra tuttisini görkemli bir seviyeye taşımıştır. Besteci orkestrayı, konçerto eşliği yapısından daha çok, bir senfoni konçertosu gibi sunmaktadır. Orkestra, aksanların ve *sforzandoların* vurgularıyla birbiriyle konuşan tonlamalara sahip etkileyici bir melodiyle devam etmektedir (Чеботарева, 2016, s.259).

4

Görsel 3: Vieuxtemps 5 Numaralı Keman Konçertosu 1. bölüm 19-26. ölçü  
(Schirmer, 1901, s.4)

(Görsel 3) Daha sonra basa geçen tema burada belli belirsiz bir şekilde ilerlemekte ve içinde barındırdığı gizemli ama bir o kadar da dinamik olan karakterini muhafaza etmektedir. Bu tema Kadans kısmına gelindiğinde tekrar görülmektedir.



Görsel 4: *Vieuxtemps 5 Numaralı Keman Konçertosu 1. bölüm 31-40. ölçü*  
(Schirmer, 1901, s.4)

(Görsel 4) 31. ölçüden itibaren orkestranın dinamizmi giderek artmakta ve doruk noktasına ulaşarak beklenen enerjik temayı ortaya çıkarmaktadır. Daha sonrasında giderek kaybolarak artık solistin girişine hazırlanmaktadır.

The image displays a musical score for the first movement of Vieuxtemps' Violin Concerto No. 5, measures 59-70. The score is in G minor and 2/4 time. It features a solo violin part and a piano accompaniment. The solo part begins with a 'Solo.' marking and a 'p' dynamic, followed by a 'cresc.' marking. The piano part starts with a 'p' dynamic and a 'poco cresc.' marking. The solo part includes a 'N.' marking and a 'forzando' marking. The piano part includes a 'mf' marking and a 'f' marking.

Görsel 5: Vieuxtemps 5 Numaralı Keman Konçertosu 1. bölüm 59-70. ölçü (Schirmer, 1901, s.5)

(Görsel 5) Solist 62. ölçüde lirik-romantik etkileyici bir tema ile giriş yapmaktadır. Başlangıçta minör tonda başlayan orkestra tuttisinden sonra solistin majör tonda gelen açılışı dikkat çekmektedir. Saygın ve acılı bir karaktere sahip tema tanıtılmaktadır. Orkestra ise ana partiyi uzun bir akor ile tutarak tonu karakterize etmektedir.



The image shows a musical score for Violin Concerto No. 5 by Vieuxtemps, measures 71-81. The score is in G major and 2/4 time. It features a violin line with various dynamics (mf, f, p) and a piano accompaniment with dynamics (mf, f, p). The piano part includes markings for 'molto', 'cresc.', and 'dim.'.

Görsel 6: Vieuxtemps 5 Numaralı Keman Konçertosu 1. bölüm 71-81. ölçü (Schirmer, 1901, s.6)

(Görsel 6) Eşlik ve ana melodi çelişkili duyulsada aslında bir uyum içerisindedir. Bu çelişkiye rağmen temanın karakteri asil, lirik-melodik ve şarkı söylercesine devam etmektedir. Solist, 66. ölçüde tamamen romantik yapıya sahip dramatik bir temaya başlamaktadır.

The image shows a musical score for Violin Concerto No. 5 by Vieuxtemps, measures 257-260. The score is in G major and 2/4 time. It features a violin line with dynamics (p, f) and a piano accompaniment with dynamics (p, f). The tempo is marked 'a tempo'.

Görsel 7: Vieuxtemps 5 Numaralı Keman Konçertosu 1. bölüm 257-260. ölçü (Schirmer, 1901, s.15)



(Görsel 7) Gelişme bölümüne gelindiğinde ise solist, yapıları aynı ve dalga şeklindeki inişli çıkışlı arpejlerden oluşan zor bir pasaja başlamaktadır. Orkestra, soliste melodik bir çözümlenme ile eşlik etmektedir. Gelişme bölümünde besteci kontrpuan tekniği uygulamıştır. Eşlikle birlikte girişin her iki temasının unsurları ve aynı zamanda kemanın temadaki do majör tonuna geçişi, müziğin dokusunu ve orkestrayla iç içe girmiş senfoniye benzeyen yapısını da ortaya çıkarmıştır. Vieuxtemps'ın özellikle konçertolarında senfonik yapıyla sıkça karşılaşmaktadır. Uzun süren virüözitesiyle bu pasaj, fermatada dominant bir akorla sona ermekte ve ardından solo kadansa bağlanmaktadır.

7

**Violin.**

*Moderato con espressione.*

*Solo.*

*Cadenza.*

*p*

*cresc.*

*mf*

*crec.*

**Görsel 8:** Vieuxtemps 5 Numaralı Keman Konçertosu kadans 1-10. ölçü  
(Schirmer, 1901, s.7)

(Görsel 8) Kadans, orkestra tuttisinin açılış temasıyla başlamaktadır. Besteci konçertonun girişindeki açılış temasını solo keman için adeta polifonik bir meditasyona dönüştürerek kadans kısmında işlemiştir. Vieuxtemps, çalıcılar için iki kadans seçeneği sunmuştur. Kemancılar çoğunlukla bestecinin yazdığı iki kadanstan ikincisini tercih etmektedir. Fakat bu birinci kadanstan çalınmaması gerektiği anlamına gelmemektedir. Her ikisinin de kendine has dikkat çekici bir armonisi vardır ve tüm parçayla uyumlu bir bütün oluşturmaktadır. Stil anlayışı ve iyi bir müzik deneyimi, yorum esnasında sanatçıyı doğru yola yönlendirecek her bir faktörü içerisinde barındırmaktadır (Ауэр, 1965, s.192).

Her iki kadans da virtüözite gerektirmektedir. Melodik renklilik ve ifadelerle doludurlar. Her ikisi de kontrast yapısı, parlak pasajları, arpejleri, akorları, çift ses notaları, trilleri ve farklı yay teknikleriyle bir ahenk içerisinde.



Görsel 9: Vieuxtemps 5 Numaralı Keman Konçertosu 2. bölüm 1-15. ölçü  
(Schirmer, 1901, s.9)

(Görsel 9) Konçertonun Adagio kısmı (la minör) klasik döneme ait bir aryayı çağrıştıran lirik-dramatik bir melodiyle karakterize edilmiştir. Romantik yapısı dokunaklı ve duygu doludur. Hemen ardından gelen do majör tonundaki büyüleyici tema Belçikalı besteci Andre Gretry'nin Lucille operasına ait "Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille" (1796) isimli aryasından esinlenerek Henri Vieuxtemps tarafından kullanılmıştır. Bu durum sonrası dönemin çağdaşları konçertoya ikinci bir isim vererek, "Konçerto Gretry" demişlerdir (Грачёва, 2020, s.53).



Görsel 10: Vieuxtemps 5 Numaralı Keman Konçertosu 2. bölüm 29-34. Ölçü (Schirmer, 1901, s.20)

(Görsel 10) Bölümün (Adagio) devamında gelen do majör teması entonasyon uyumuyla formun yapısına da katkıda bulunarak eşlikle bir bütün haline gelmiştir. Hem kemanda hem de orkestrada şiirsel pasajlar birbiriyle konuşuyormuşçasına bir uyum içerisindedirler. Solo reçitatiften sonra Gretry'nin Lucille operasındaki büyüleyici aya teması bu sefer la majör tonunda devam etmekte, arka fonda ise eşlik duyulmaktadır.



Görsel 11: Vieuxtemps 5 Numaralı Keman Konçertosu 3. bölüm 1-4. Ölçü (Schirmer, 1901, s.10)

(Görsel 11- Allegro con fuoco) Son kısma gelindiğinde ise, müziğin dokusu son derece aktif, hızlı, ateşli ve heyecanla doludur. Ana tona dönüş (la minör) ve virtüözite pasajlar koda kısmında kendini son kez göstermektedir. Arpejler, altılamalar, üç ve dört sesli akorlar ve onu takip eden oktavlar görülmektedir. Tek bir nefese sahip bu bölümle birlikte konçerto görkemli bir şekilde son bulmaktadır.

Kimi eleştirmenler, 5 Numaralı Konçerto'nun yalnızca kemancının teknik yeteneklerini gösteren, sanatsal açıdan o kadar da önemli bir çalışma olmadığını savunmuşlardır. Ancak, Leopold Auer onlara itiraz etmiştir:

*“Dinleyicilerin Henri Vieuxtemps'ın sayfalar dolusu bu muazzam müziğini tercih edip etmeyeceğini gelecek gösterecek. Bu konçertonun bestecinin niyetine uygun olarak icra edilmesi halinde seyircide büyük ses getireceğine inanıyorum. Çünkü bu sadece dışa dönük olarak parlak bir parça değil, bu bir konser enstrümanı olarak kemanın en güzel yanlarını ortaya çıkarmayı başarmış bir eserdir”* (Ayəp, 1965, s.191).

## Sonuç

Bu çalışmada, Henri Vieuxtemps'ın hayatı ve kariyeri anlatılmış, 5 Numaralı Keman Konçertosu'nun yaratılış süreci ve müzikal yapısı incelenmiştir. 5 Numaralı Keman Konçertosu, icracılar için ulaşılabilir olan özellikle Türkçe kaynakların az olması göz önünde bulundurularak tercih edilmiştir.

19. yüzyılın başlamasıyla keman sanatının teknik açıdan hızlı ilerleyişi ve senfonik türün gelişimiyle birlikte keman konçertoları evrim sürecine girmiştir. Kemanın, virtüöz tarafına olan ilgi giderek artmış ve içeriği teknik açıdan olduğu gibi müzikal açıdan da derinlik kazanmıştır. Akabinde orkestra kompozisyonu da bu gelişime karşılık verebilmek adına renklilik ve çeşitlilik açısından aynı derecede zenginleştirilmiştir. 19. yüzyıl romantik dönemle birlikte bireysellik, sınır tanımayan zorluktaki pasajlar ve kendini daha özgür ifade etme arayışı keman konçertolarının temel özelliği haline gelmiştir. Fakat bu arayış içerisinde bazı virtüöz besteciler yaratıcı yönlerinin daha zayıf olması sebebiyle hedeflerine ulaşamamışlardır. Aralarında ancak bestecilik yeteneği icra yeteneğine eşit olanların eserleri sanatsal değerlerini ve amaçlarını koruyabilmiştir. Dönemin müzikal beklentisini ve isteklerini karşılayanlardan biri de kuşkusuz Henry Vieuxtemps olmuştur. Vieuxtemps, parlak eserleriyle gelecek kuşaklara büyük bir miras bırakmış ve özellikle keman sanatı dünyasında çığır açan bir pedagog olarak tarihe geçmiştir. Belçika-Fransa ulusal keman ekolünün kurucu önderlerinden olmuş ve bu ekolün dünya üzerindeki yükselişine katkı sağlamıştır. Bestecilik yönünün yanı sıra solistlik kariyeriyle de dünya sahnelerinde kendi eserlerini sayısız kez icra etmiştir. Dönemin büyük bestecilerinden Paganini, Çaykovski, Schumann ve Berlioz gibi birçok önemli ismin takdir ve beğenisini kazanmıştır.

Beethoven'a duyduğu hayranlık sayesinde bir dönem klasisizmin etkisinde kalmıştır ve bu etki bazı çalışmalarında yoğun bir şekilde hissedilmiştir.

Besteci keman konçertolarında solisti ve orkestrayı senfonik yapıyla birleştirmiş ve 19. yüzyıl keman sanatında henüz yükselmeye başlamış bu formun ilk temsilcilerinden biri olmuştur. Henri Vieuxtemps, yedi keman konçertosu bestelemiş olmasına rağmen 5 Numaralı Keman Konçertosu bestecinin kariyerinde bir dönüm noktası haline gelmiştir. Aralarında Leopold Auer, Eugene Ysaye, Efrem Zimbalist, Jashua Heifetz ve Leonid Kogan'ın bulunduğu birçok usta kemancı Vieuxtemps'ın 5 Numaralı Keman Konçertosu'nu icra ederek, nesiller boyu eserin tanınmasını ve çalınmasını teşvik etmişlerdir. 5 Numaralı Keman Konçertosu günümüzde de icracılar tarafından bestecinin en çok tercih edilen konçertosudur. Şimdiye kadar yapılan araştırmalar ve eser hakkında yazılan yazılarla da bestecinin en iyi çalışmasının 5 Numaralı Keman Konçertosu olduğu anlaşılmaktadır. Henri Vieuxtemps'ın eserlerinde (Henryk Wieniawski, Niccolo Paganini ve Wilhelm Ernst'in eserlerinde de olduğu gibi) ustalaşmadan özgürlüğe kavuşan bir sanatçı hayal etmek pek de mümkün değildir. Bunun sebebi ise Vieuxtemps'ın eserlerinde virtüözite tarzını benimsemiş olmasıdır. Buna bağlı olarak, Vieuxtemps'ın konçertolarını icra etmek isteyen kemancıların büyük bir disiplin ve özveri ile çalışması gerektiği anlaşılmaktadır. 5 Numaralı Keman Konçertosu zengin müzik yapısıyla geçmişten bugüne keman eğitiminin gelişimine katkı sağlamış, genç sanatçıların teknik, müzikal ve performans niteliklerini geliştirmelerine yardımcı olmuştur. Çalışmada, Henry Vieuxtemps 5 Numaralı Keman Konçertosunu yorumlamak isteyen icracılar için, eserin yaratılış süreci hakkında bilgiler verilmiş ve yorumculuk bakımından müzikal yapısı incelenmiştir. Aynı zamanda, bestecinin hayatında ve kariyerinde yaşadığı gelişmelerin eserlerinde önemli etkisi olduğu göz önünde bulundurularak, biyografik bir çalışmayı da içerisinde barındırmıştır. Böylece eserin tüm çerçevesiyle daha iyi anlaşılması ve bu çalışmadan yararlanmak isteyen akademisyenlere veya müzisyenlere faydalı olması hedeflenmiştir.

### **Kaynakça**

- Ауэр, Л. (1965) Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики, М.: Музыка.
- Владимирович, А.А. (2011) Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII – XIX веков, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения.
- Самин, Д. К. (2002) 100 Великих Музыкантов, М. : Вече.
- Чеботарева, Ю.В. (2016) «Симфонизация» виртуозно-романтических концертов А. Вьётана, Музыка и музыкальная культура.

- Чеботарева, Ю.В. (2016) Принципы музыкальной драматургии скрипичных концертов Анри Вьётана как отражение романтической эстетики, *Philharmonica, International music journal*.
- Francais, G. (2018) The Demands of Nineteenth Century Concert Artists as Revealed Through Clients' Letters to the Gand House of Violin Making: An Inquiry into the Changing Relationships between Violin Virtuosos and French Houses of Violin Making through the 19th and 20th Centuries, *Violin Society Of America Papers, Volume 27, No. 1, s. 1-8, ABD*.
- Гинзбург, Л.С. (1983) Анри Вьетан, Монография, М.: Музыка.
- Грачёва, В. (2020) А. Вьетан. Концерт «Le Grétry», Особенности формообразования и тематической организацию.
- Григорьев, В.Ю. (1994) Музыкальный романтизм: сущность стиля и проблемы интерпретации // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве / Ред. – сост. С.Ю. Тихонов. М.: Музыка.
- Lenz, W. (1855) Beethoven. Eine Kunststudie. Theil.2. - Cassel: Balde.
- Leong, A. (2000) The first five violin concertos of Henri Vieuxtemps, style, structure, influence, and performance practise, University of Connecticut.
- Macdonald, C. (2010) The romantic violin conceto - 8, Hyperion.
- Iwazumi, R. (2019) Tracing the artistic lineage of Vieuxtemps and Ysaÿe through Ysaÿe's version of Vieuxtemps' "Cadenza No. 1" in Concerto No. 5 in A minor, Op. 37, The Juilliard School.
- Schirmer, G. (1901) Schirmer's Library of Musical Classics Vol.225, Henri Vieuxtemps Op.37 for Violin with Accompaniment of Orchestra, Edited and Fingered by Henry Schraideck, New York.
- Раабен, Л. (1967) Жизнь замечательных скрипачей, издательство музыка, Москва - Ленинград.
- Radoux, J. T. (1891) Vieuxtemps, sa Vie, ses Oeuvres.
- Эдельмана Г.Я. (1973) Изаи, Э. Анри Вьетан – мой учитель // Музыкальное исполнительство: Восьмой сборник статей / Сост. Г.Я. Эдельман. Ответств. ред. А.А. Николаев. Общая редакция Г.Я. Эдельмана и В.А. Натансона, М.: Музыка.



## GELECEK FAALİYETLER

### Kadınlar Dünyayı Çalıyor/Söylüyor albüm çalışması

Proje koordinatörlüğü Prof. Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI tarafından yapılan, Türkiye'den geleneksel enstrüman icracısı olan 34 kadın sanatçısının yer aldığı albüm Bursa'da Dr. Özlem Kaya'nın kurmuş olduğu Orpheus Yapım etiketiyle mayıs ayının ikinci haftasında yayınlanmış olacak. Çalışmanın gelirleri Etnomüzikoloji Derneği "Şehvar Beşiroğlu Lisansüstü Eğitim Bursu"na aktarılacak olup, etnomüzikoloji, müzikoloji, müzik performansı alanlarında yurt içi/yurt dışı lisansüstü eğitim yapmaya hak kazanmış ihtiyaç sahibi kadın öğrencilere burs verilerek kadınların sanat ve bilim alanında ilerlemeleri yolunda önlerine çıkan engelleri ortadan kaldırmak adına somut bir yolla katkı vermeyi hedeflediğimiz albüm projesinde, öncü isimlerin yanı sıra, genç jenerasyondan umut veren kadın performans sanatçıların bulunması projenin rol model olma özelliğini de yansıtmaktadır.







SEMPOZYUM

MÜZİK VE KADIN



BURSA

MUSIC AND WOMEN

SYMPOSIUM

21-23 Mayıs 2021

info@etnomuzikoloji.org

etnomuzikolojidernegi@gmail.com

## KADINLAR DÜNYAYI ÇALIYOR/ SÖYLÜYÖR

“MÜZİK VE KADIN SEMPOZYUMU”  
21-23 MAYIS 2021  
(Hibrit Sempozyum)  
Bursa  
Etnomüzikoloji Derneği [f](#) [e](#) [@](#) [v](#) [e](#)  
[www.etnomuzikoloji.org](http://www.etnomuzikoloji.org)

Toplumsal cinsiyet (gender) ilişkileri içerisinde, hâkim yapının (ataerkil) argümanlarının yanında cinsiyete dayalı ötekileştirilme beraberinde kendine özgü yaşam pratiklerini getirir. Söz konusu yaşam pratiklerinin uzantılarını sosyal yaşamın her anında gördüğümüz gibi, fikir ve sanat üretimlerinde de açık bir şekilde gözlemleriz. 1970’li yıllardan bu yana, söz konusu cinsiyete dair ötekileştirilmenin merkezinde yer alan kadın ve kadın üretimi olan sosyal mefhumlarla ilgili edinilen yetersiz bilgilerle mücadele, kadın hareketlerinin etkisi ile tüm sosyal bilimlerde olduğu gibi etnomüzikoloji ve performans sanatlarının da temel ilgi alanları içine girmiştir. Her alanda kadına dair tespitler yapılma gereksinimleri, geleneksel toplum yapısında olduğu kadar, modern ve postmodern toplum yapılarında da var olan cinsiyete dayalı ötekileştirmelerden kaynaklanmakta olup, toplumsal yapı örüntüleri içerisinde dezavantajlı grup haline gelen kadınların müzik üretimi, müzik performansları ile günlük ve özel ritüeller içerisinde yer alışı yollarının çeşitli katmanlar üzerinden ele alınması gerekliliğini de ortaya çıkarmaktadır. Toplumsal cinsiyet (gender) odaklı araştırmaların ekseninde yatan en önemli faktörlerden biri olan “toplum içerisinde kadın kimliği” bu sempozyumun odak noktasını oluşturacaktır. Sempozyum vasıtasıyla sanat ve düşünce tarihinin çok katmanlı olarak yeniden yazılması ve inşa edilmesi, disiplinler arası bir etkileşim ve üretim ile irdelenmesi için bu alanda çalışan araştırmacıları, sanatçıları bir araya gelmeye, tartışmaya ve bilgiyi paylaşmaya davet ediyoruz.

### Sempozyum Genel Başlıkları

Toplumsal Cinsiyet ve Benlik İnşası  
Sanat Alanında Kadın Temsiliyeti  
Güzellik, Beden Algısı ve Temsiliyet  
Mekân ve Zaman Algısı, Temsil ve Dönüşüm  
Müzikte Cinsellik, Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet  
Değerler, Gelenekler ve Hiyerarşik Söylemin  
Yeniden Üretimi  
Sınıf, Etnisite, Cinsiyet İlişkileri  
Sanatsal Yaratım Sürecinde Estetik ve Sanatsal  
Otorite  
“Müzik Endüstrisi” İçinde Kadın Aranjör,  
Prodüktör, Tonmayster  
Kadın Müzik Kuramcıları ve Eleştirmenler  
“Piyasa” Müziğinde Kadın Müzisyenler  
Kadın Aşıklar, Besteciler, Şefler, Türkü Yayıncıları  
Müzik Çalışmalarında Kadın Araştırmacılar  
Kadın Eğlenceleri

Müzik Eğitiminde Kadın Akademisyenler  
Ortak Faaliyet Alanlarında Kadın Emeği  
Oryantalist Söylemde Kadın, Müzik ve Dans  
Queer Teori ve Kadın Araştırmaları  
Performativite (Edimsellik) ve Müzik-Beden  
İlişkisi  
Popüler Müzikte Kadının Temsili  
Medyada Kadın ve Müzik  
Feminizm ve Tiyatro / Feminist Sinema  
Cinsiyetçi Söylemin Teori ve Terminoloji  
Alanlarındaki Yansımaları  
Organolojide Dişil ve Eril Söylemi  
Feminist Etnomüzikoloji/Müzikoloji  
Ekofeminizm ve Ekomüzikoloji  
Günlük Etnomüzikolojisinde Gender Çalışmaları  
İnanç ve Müzik İlişkisinde Kadın  
Mitolojide Kadın ve Müzik  
Göç ve Diaspora Çalışmalarında Kadın

**Not: Sempozyum alt başlıkları mevcutlar ile sınırlı değildir. “Kadın ve Müzik” başlığı ile ilişkili yeni alt başlık önerileri kabul edilecektir.**

Sempozyum Etnomüzikoloji Derneği tarafından düzenlenecek olup, “*Kadınlar Dünyayı Çalışıyor/Söylüyor*” projesinin 3. Yılında “*Müzik ve Kadın*” temalı olarak tasarlanmıştır. Sempozyum sonrasında yayımlanacak kitap gelirleri, Etnomüzikoloji Derneği “Şehvar Beşiroğlu Lisansüstü Eğitim Bursu”na aktarılacak, lisansüstü eğitim yapan kadın öğrencilerimizin eğitimlerine katkı sunulması hedeflenmektedir. Sempozyum özetlerini *1 Mayıs 2021* gece yarısına kadar, yaklaşık olarak 200-300 kelime uzunluğunda yazılmış olarak [etnomuzikolojidernegi@gmail.com](mailto:etnomuzikolojidernegi@gmail.com) veya [info@etnomuzikoloji.org](mailto:info@etnomuzikoloji.org) mail adreslerimize gönderebilirsiniz.



## WOMEN PLAY / SING THE EARTH

### "MUSIC AND WOMEN SYMPOSIUM"

May, 21-23, 2021

(Hybrid Symposium)

Bursa

Association of Ethnomusicology-TURKEY [f](https://www.facebook.com/etnomuzikoloji) [i](https://www.instagram.com/etnomuzikoloji) [y](https://www.youtube.com/channel/UCqK8qK8qK8qK8qK8qK8qK8q) [in](https://www.linkedin.com/company/etnomuzikoloji) [t](https://www.tiktok.com/@etnomuzikoloji) [v](https://www.youtube.com/channel/UCqK8qK8qK8qK8qK8qK8qK8q)

[www.etnomuzikoloji.org](http://www.etnomuzikoloji.org)

In gender relationships next to arguments of the dominant structure (patriarchal) gender-based othering brings with itself distinctive living practices. We can clearly observe extensions of the said living practices in idea and artistic productions just like in every area of social life. Since the 1970's fight against insufficient information on women and social constructions produced by women that are at the center of the said gender othering found place in basic pursuits of ethnomusicology and performance arts just like all areas of social sciences with the influence of feminist movement. The requirement to make detections about women in every area is sourced from gender-based othering that is in traditional social structure as well as in modern and postmodern social structures while musical productions of women who became a disadvantageous group in social structure patterns reveal the need to approach their ways of appearance in daily and special rituals with their musical performances through various layers. "women identity in society" as one of the most important factors in gender-based research will be the main focus of this symposium. With the symposium we invite researchers, artists working in the area to come together, discuss, and share information in order to rewrite and construct history of art and thought in multiple layers while examining them with an interdisciplinary interaction and production.

#### **Symposium General Titles**

Gender and Self-building  
Representation of Women in the Field of Art  
Beauty, Body Perception and Representation  
Space and Time Perception, Representation and Transformation  
Sexuality, Gender in Music  
Values, Traditions and Re-production of Hierarchical Discourse  
Class, Ethnicity, Gender Relations  
Aesthetic and Artistic Authority in the Process of Artistic Creation  
Female Arranger, Producer, Tonmeister in "Music Industry"  
Female Musicians in "Market" Music  
Female Aşık, Ballad Singer, Composers, Maestro  
Female Music Theorists and Critics  
Researchers in Music Studies  
Women's Entertainments  
Women Academics in Music Education  
Women's Labor in Common Activity Areas

Women, Music and Dance in Orientalist Discourse  
Queer Theory and Women's Research  
Performativity and Music-Body Relationship  
Representation of Women in Popular Music  
Women and Music in the Media  
Feminism and Theatre / Feminist Cinema  
Reflections of Sexist Discourse in Theory and Terminology  
Feminine and Masculine Discourses in Organology  
Feminist Ethnomusicology/Musicology  
Ecofeminism and Ecomusicology  
Gender Studies in Today's Ethnomusicology  
Woman in a Relationship between Belief and Music  
Women and Music in Mythology  
Women in Migration and Diaspora Studies

*Note: Symposium subheadings are not limited to existing topics. New subheading suggestions associated with the title "Women and Music" will be accepted.*

The symposium will be organized by the Association of Ethnomusicology-TURKEY and was designed with the theme of "Music and Woman" in the 3rd year of the "Women Play / Sing the Earth" project. The book revenues to be published after the symposium will be transferred to the Association of Ethnomusicology, "Şehvar Beşiroğlu Postgraduate Education Scholarship", and it is aimed to contribute to the education of female postgraduate students.

You can send the abstracts of the symposium to our e-mail addresses [etnomuzikolojidelegi@gmail.com](mailto:etnomuzikolojidelegi@gmail.com) or [info@etnomuzikoloji.org](mailto:info@etnomuzikoloji.org) until midnight on May 1, 2021, approximately 200-300 words long. Oral presentations are accepted at the symposium.

**KADINLAR DÜNYAYI ÇALIYOR/SÖYLÜYOR**  
**Uluslararası Müzik ve Kadın Sempozyumu**  
**21-23 MAYIS 2021**

**WOMEN PLAY/SING THE EARTH**  
**International Music and Women Symposium**  
**May 21-23, 2021**

**BİLİM KURULU / SCIENTIFIC BOARD**

- ANA HOFMAN (University of Nova Gorica, Ljubljana)  
 AHMED TOHUMCU (Bursa Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuarı)  
 AHMET MAKAL (Ankara Üniversitesi, Siyasal Bilgiler Fakültesi)  
 ARZU ÖZTÜRKMEN (Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü)  
 ASLI GALİOĞLU (Sinop Üniversitesi GSF)  
 ASLIHAN ERUZUN ÖZEL (Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım F.)  
 AYÇA ERGİN ARIN (Samsun Kültür Bakanlığı Topluluğu)  
 AYRİN ERSÖZ (Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım F.)  
 AYŞEGÜL KOSTAK TOKSOY (İstanbul Teknik Üniversitesi TMDK)  
 AYŞEGÜL ARAL ALTIOK (Ses Eğitmeni)  
 AYTEN KAPLAN (Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı)  
 ARMAĞAN ELÇİ (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı)  
 BELMA OĞUL (İstanbul Teknik Üniversitesi TMDK)  
 BURCU KARADAĞ (Bağımsız Ney Performans Sanatçısı /Eğitmeni)  
 BURCU YILDIZ (İstanbul Teknik Üniversitesi TMDK)  
 CENK GÜRAY (Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı)  
 DUYGU ULUSOY YILMAZ (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi GSF)  
 ERDEM ÖZDEMİR (Bursa Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuarı)  
 EREN ARIN (Samsun Üniversitesi Devlet Konservatuarı)  
 ERHAN TEKİN (Hatay Üniversitesi Devlet Konservatuarı)  
 ERSEN VARLI (Bursa Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuarı)  
 EVRİM HİKMET ÖĞÜT (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)  
 EZGİ BENLİ GARCIA GUERRERO (Indiana University Ethnomusicology)  
 FATMAGÜL BERKTAY -Türkiye /**Keynote**  
 FEYZAN GÖHER (Niğde Ömer Halis Demir Ün. Müzikoloji)  
 FIRAT KUTLUK- (Dokuz Eylül Ün. GSF Müzik Bilimleri/Müzikoloji)  
 FİDAN KURT KASAPBAŞI (İstanbul Teknik Üniversitesi TMDK)  
 GONCA GİRGİN (İstanbul Teknik Üniversitesi TMDK)  
 GÖKÇE ALTAY ARTAR (Bursa Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuarı)  
 GÖKNİL BAŞAK ÖZDEMİR (İstanbul Teknik Üniversitesi TMDK)  
 GÖZDE ÇOLAKOĞLU SARI (İstanbul Teknik Üniversitesi TMDK)  
 GÖKHAN EKİM (Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı)  
 GÖKMEN ÖZMENTEŞ (Akdeniz Üniversitesi GSF)  
 GÜNİZ ALKAÇ (Bursa Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuarı)  
 GÜLAY KARŞICI (Marmara Üniversitesi GSF)  
 GÜLAY MİRZAOĞLU (Hacettepe Ün. Edebiyat Fakültesi/Türk Halk Bilimi)  
 GÜLCAN ERTAN HACISÜLEYMANOĞLU (Karabük Üniversitesi GSF)  
 HAKAN ALTUN (Goethe University – Department of Theatre Film & Media Studies)



- HANDAN ASUDE BAŞAL (Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim F.)  
HANDAN ÖZTÜRK (Famelog Akademi /Sinema-Senaryo Yazma)  
HANDE SAĞLAM (University of Music and Performing Arts Vienna/ Folk Music Research and Ethnomusicology)  
HATİCE DOĞAN SEVINÇ (İstanbul Teknik Üniversitesi TMDK)  
IVONA OPETCHESKA-TATARCHEVSKA (Directorate for Protection of Cultural Heritage)  
İŞTAR GÖZAYDIN- (Akademisyen)  
İLHAN ERSOY (Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı)  
MARKO KÖLBL (University of Music and Performing Arts Vienna/ Folk Music Research and Ethnomusicology)  
MEHMET SÖYLEMEZ (Gaziantep Ün. Türk Müziği Devlet Konservatuarı)  
MEHTAP DEMİR (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı)  
MERCAN ERZİNCAN (THM Sanatçı/ Erdal Erzincan Müzik K. Bağlama Eğitmeni)  
NAMIK SİNAN TURAN (İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi)  
NAĞME YARKIN (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı)  
NESİBE ÖZGÜL TURGAY (Kocaeli Ü. Devlet Konservatuarı)  
OKAN MURAT ÖZTÜRK (Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi)  
OLCAY MUSLU GARDNER (Antakya Devlet Konservatuarı)  
ONUR GÜNEŞ AYAS (Yıldız Teknik Üniversitesi Fen-Edebiyat F.)  
OYA LEVENDOĞLU (Erciyes Üniversite GSF)  
ÖZLEM DOĞUŞ VARLI (Etnomüzikoloji Derneği Bşk/BUÜ Devlet Konservatuarı)  
PHILIP BOHLMAN (Music and the Humanities at the University of Chicago /**Keynote**)  
PINAR KASAPPOĞLU AKYOL (Ankara Ü. Dil Tarih Coğrafya F.)  
RACHEL ONG SHU YING (School of Art, Sunway University)  
RAZIA SULTANOVA (University of Cambridge) /**Keynote**  
RUTH STONE (Indiana University Folklor and Ethnomusicology/Emeritus) /**Keynote**  
SARAH WEISS (University of Music and Performing Arts, Ethnomusicology/Graz)  
SEVGİ ÇETİN (Samsun Barosu/Avukat)  
SEVİ BAYRAKTAR (Hochschule für Musik und Tanz Köln)  
SEVİLAY ÇINAR (Hacı Bayramı Veli Ün. TMDK)  
SEVİLAY GÖK (Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuarı)  
ŞİBEL PAŞAOĞLU YÖNDEM (Akdeniz Üniversitesi GSF)  
ŞİBEL YARDIMCI YALÇINTAŞ (Mimar Sinan Üniversitesi Kadın Araştırmaları Merkezi)  
SİNEM ÖZDEMİR (İstanbul Teknik Üniversitesi TMDK)  
SONGÜL KARAHASANOĞLU (İstanbul Teknik Üniversitesi TMDK)  
SUNGU OKAN (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)  
SÜLEYMAN FİDAN (Gaziantep Ün. Türk Müziği Devlet Konservatuarı)  
ŞEYMA ERSOY ÇAK (Medipol Üniversitesi Müzik Bl.)  
ŞİRİN KARADENİZ (İstanbul Teknik Üniversitesi TMDK)  
ŞİRİN ÖZGÜN (İstanbul Teknik Üniversitesi MİAM)  
ŞİRİN PANCAROĞLU (Arp-Çeng Performans Sanatçısı /Akademisyen)  
VELİKA STOJKOVA SERAFIMOVSKA (ICTM National Committee of Macedonia/Chair)  
YASEMİN ATA (Sinop Üniversitesi GSF)  
YEŞİM GÖKALP (Kültür Bakanlığı Piyano Performans Sanatçısı İzmir Senfoni)  
YARA SALAHADDİN (SOAS /Musicology)  
ZEHRA TULİN DEĞİRMENCİ (Yıldız Teknik Üniversitesi)  
TULÜN MALKOÇ (Marmara Üniversitesi Müzik Eğitimi)



### **FATMAGÜL BERKTAY: (Açılış konuşmacısı)**

Prof. Dr. Fatmagül Berktaý eğitimini AÜ Siyasal Bilgiler Fakültesi ile York Üniversitesi'nde (UK) tamamladı. Tarih Vakfı kurucu üyesi, Kadın Eserleri Kütüphanesi Genel Kurul üyesi olan Berktaý, emekli olmadan önce İÜ Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde "Siyaset Teorisi", "Siyasal Düşünceler Tarihi", "Demokrasi Teorisi", "Çağdaş Siyasal Kuram ve Tartışmalar"; Kadın Çalışmaları Bölümü'nde ise "Feminist Teoriler" derslerini verdi. Bir dönem İÜ Kadın Sorunları Uygulama ve Araştırma Merkezi Müdürlüğü ve Kadın Eserleri Kütüphanesi Yönetim Kurulu Başkanlığı da yapan Fatmagül Berktaý, çeşitli uluslararası platformlarda Türkiye'yi temsil etti. Berktaý'ın Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın (Metis, 1996) adlı çalışması Women and Religion adıyla Kanada'da (BlackRose Books, 1998), Tarihin Cinsiyeti (Metis, 2003) adlı kitabı ise El Huviyye en Nisaiyye 'abr et Tarih başlığıyla Lübnan'da yayımlandı (Dar Kreideh, 2009). Son iki kitabı Politikanın Çağrısı (Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010) ve Dünyayı Bugünde Sevmek –Hannah Arendt'in Politika Anlayışı (Metis, 2012) adlarını taşıyan yazar, halen "politik etik" ve "politik kötülük" üzerinde çalışıyor.

### **Sempozyum İçin Yapacağı Konuşma Başlığı:**

***İtaatkâr Bedenler mi, Özerk Bireyler mi? Erkek Egemenliğinin Dayattığı Kalıplardan Özgürleşmek***



## RUTH STONE

Ruth M. Stone is Laura Boulton Professor Emerita of Ethnomusicology and African Studies at Indiana University in Bloomington, Indiana. Her research has focused on temporal dimensions of musical performances among the Kpelle of Liberia, West Africa, which she has detailed in *Let the Inside Be Sweet* (Indiana, 1982; Trickster Press, 2nd edition, 2010) and *Dried Millet Breaking* (Indiana 1988). Among her publications are *Music of West Africa* (Oxford 2005) and *Theory in Ethnomusicology Today* (Routledge 2007, 2nd edition 2019, co-edited with Harris Berger.)

Professor Stone has also served as president of the Society for Ethnomusicology as well as an Associate Vice Provost for Research, Chair of the Department of Folklore and Ethnomusicology, and Director of the Archives of Traditional Music at Indiana University. She has been active in the field of digital preservation and analysis of ethnomusicological audio and video recordings.

### Sempozyum İçin Yapacağı Konuşma Başlığı:

*West African Women as Performers and Agents of Change in War and Pandemic*





## PHILIP BOHLMAN

Philip V. Bohlman is the Ludwig Rosenberger Distinguished Service Professor in Music and the Humanities at the University of Chicago, and Honorary Professor at the University of Music, Theater and Media in Hannover, Germany. His concern for the stories of ethnomusicology has taken many forms over the past thirty-five years, particularly in the publication series that he has founded, edited, and co-edited: “Chicago Studies in Ethnomusicology” and “Big Issues in Music,” both at the University of Chicago Press; “Recent Researches in the Oral Traditions of Music,” at A-R Editions; and with Martin Stokes, “European Ethnomusicologies,” at Routledge. He is also a performing musician, serving as the Artistic Director of the cabaret ensemble, “New Budapest Orpheum Society,” with whom he has recorded four CDs, including the 2014 Grammy Award-nominated, *As Dreams Fall Apart* (Cedille Records). His research ranges widely across Europe, the Middle East, and South Asia, and especially concerns itself with the intersections of music with politics and religion. Among his most recent books are *Song Loves the Masses: Herder on Music and Nationalism* (with Johann Gottfried Herder, 2017), *Wie sängen wir Seinen Gesang auf dem Boden der Fremde!* (2019); and *World Music: A Very Short Introduction* (2nd ed., 2020).

### Sempozyum İçin Yapacağı Konuşma Başlığı:

*Writing Stories – Hers, Theirs, Ours, Others The Representational Moment in Global Ethnomusicology*



## RAZIA SULTANOVA

She is (Uzbekistan/UK) is a musicologist and a cultural anthropologist. She studied and consequently taught at both the Tashkent and Moscow State Conservatories. She worked at the Union of the Soviet Composers and the Russian Institute of Arts Studies in Moscow, and having moved to the UK in 1994 she has been working at the University of London and at the University of Cambridge since 2008. Razia Sultanova is the author of four books and five edited volumes (in Russian, French and English) on Central Asian and Middle Eastern music and gender, and music, Islam and society. She is the recipient of twenty two international grants from various foundations like Deutsche Forschungsgemeinschaft, the l'Institute français d'études sur l'Asie Central (IFEAC), the British Academy, AHRC, the British Council, the Horniman Museum, etc. Razia Sultanova has been a Visiting Professor at the Moscow State Conservatory, Khoja Ahmet Yassawi Kazakh-Turkish University (Turkistan, Kazakhstan) and at the Kazakh National University of Arts (Nur-Sultan). She is the Chair of the ICTM Study Group on "Global History of Music".

### Sempozyum İçin Yapacağı Konuşma Başlığı:

*Why women sing: female performance in traditional societies*



