



Etnomüzikoloji Dergisi

Ethnomusicology Journal

Etnomüzikoloji Dergisi

Yıl/Year: 3 • Sayı/Issue: 1 (2020) Yaz/Summer ISSN 2619-9572 E-ISSN 2687-508X



Etnomüzikoloji Dergisi
Ethnomusicology Journal
Yıl/Year: 3 • Sayı/Issue: 1 (2020)

Etnomüzikoloji Dergisi / Ethnomusicology Journal

Yıl/Year: 3 • Sayı/Issue: 1 (2020)

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

Prof. Dr. Irene MARKOFF

Prof. Dr. Martin STOKES

Prof. Dr. Fırat KUTLUK

Prof. Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI

Doç. Dr. Onur Güneş AYAS

Doç. Dr. Şeyma ERSOY ÇAK

Doç. Ersen VARLI

Sayı Hakemleri / Journal Referees

Prof. Dr. Cansevil TEBİŞ

Prof. Dr. Gökmen ÖZMENTEŞ

Doç. Aylin ÇAKICI UZAR

Doç. Dr. Bilen IŞIKTAŞ

Doç. Gökhan AYBULUS

Doç. Dr. Hikmet TOKER

Dr. Öğrt.Ü. Şirin KARADENİZ

Sayfa Tasarım/ Page Design: Gaye Kitabevi

Kapak Tasarım/ Cover Design: Namık KÖSEER - Ahmet HERDEM

Yayın Türü / Publication Type:

Yılda İki Defa, Ulusal, Süreli / Twice a year, National, Periodical

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

Yönetim Merkezi Adresi / Address:

Esentepe Mah. Okul Cd. Yılmaz Sit. Kat 5 Daire 9 A Blok Nilüfer/Bursa - TÜRKİYE

Tel/Phone: +902242402106

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 Haziran/June 2020

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 gerekmektedir. 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 post-graduate 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: 1 • Sayı/Issue: 3 (2020)

İÇİNDEKİLER CONTENTS

Editörden.....	7
From The Editor.....	10

MAKALELER

Re-evaluating Bimusicality in and for the 21 st Century: An Immigrant's Perspective /21. Yüzyılda Çift Müzikliliği Yeniden Değerlendirmek: Bir Göçmenin Bakışı	13
Mehmet Ali Sanlıkol	

Mandolinle Muasırlaş(tır)mak: Türkçülüğün Mûsikî Sahasındaki Programı Işığında Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi / Modernizing with Mandolin: Music Education in Village Institutes in the Light of the Program of Turkism in the Field of Music	18
Okan Murat Öztürk	

Bartok's Influence on Saygun: Collaboration and Transmutations / Bartok'un Saygun Üzerindeki Etkileri: İşbirliği ve Müzikal Dönüşüm	56
Özgecan Karadağlı	

Anadolu Coğrafyası Dışındaki Hey Onbeşli Çeşitlemeleri / Variations of Hey Onbeşli from Outside of Anatolia	77
Necdet Kurt	

Music in Political Culture: The Eurovision Song Contest / Siyasi Kültür İçerisindeki Müzik: Eurovision Şarkı Yarışması	96
Ecenur Güvendik	

SERBEST TEMALAR

Chopin'in Piyano Sonatları / Chopin's Piano Sonatas.....	104
Emre Elivar	

Osmanlı Haremde Kadın Sazende ve Saz Tasvirinin İncelenmesi / <i>Research of The Female Instrument Players and Instrument Description in Ottoman harems</i>	125
Gökçe Güneygül	
ÇEVİRİ MAKALE	
Alanı Tanımak / <i>Knowing Fieldwork</i>	157
Jeff Todd Titon	
Çeviri: Göksal Öztürk	
HABERLER	176

Etnomüzikoloji Derneği tarafından yayınlanan Etnomüzikoloji Dergisi, 5. Sayısı için Etnomüzikoloji disiplininin geçmişten bugüne ortaya koyduğu modeller, alan kavramının tanımlanması, etnomüzikolojiye özgü bakış açılarının nasıl biçimlendiğine yönelik kritiklerin yapılacağı makalelere ve saha çalışması örneklerine çağrı yaptık. Konu dahilinde tarihsel sürece bakış ve yeni yaklaşımların yeniden değerlendirildiği makalelerin yanı sıra, serbest temalı çalışmalara da yer verdiğimiz bir sayı oluştu. Etnomüzikoloji alanında referans çalışmalar arasından özellikle seçtiğimiz, farklı dillerde yayınlanan makalelerin çevirilerine de yer vermeyi hedeflemiş olmamızdan dolayı, bu sayıda bir çeviri makale ile Türkçe okuyup, konuşan araştırmacılara katkı yapma yolunda ilk adımı atmış olduk.

Sayı temasının belirlenmesinde ise, etnomüzikoloji disiplini üzerine yapılan bazı tartışmaların rol oynadığını belirtmek isterim. Çünkü, bazı çevrelerce etnomüzikoloji disiplininin ismi ve kapsamı tartışılırken, disiplinin geçmişten bugüne yaklaşım biçimleri, günümüz algısı ile yeniden değerlendirilmesi gerekiyordu. Süreci özetlemek gerekirse, halihazırda günümüze kadar etkisini gösteren bazı çalışmalar sonucu ötekileştirilmiş olan toplum yapıları, toplum yapılarının müzik üretim biçimlerini, kültürel görecelilik bakış açısıyla incelemeye tabi tutarak görünür kılan bir disiplinin, etnosentirik olarak değerlendirilmesi çelişkili bir yaklaşım olup, üzerinde fikir tartışması barındıran makaleler ile başlangıç niteliğinde de olsa irdelenmeliydi. Zira etnomüzikolojinin, sosyal bilimlerin genelinde dönem dönem etkisini göstermiş olan post-kolonyal yaklaşım noktasına, önem sırasına koyduğu unsurlar düşünüldüğünde uzak bir tutum sergilediğini görmek mümkündür. Erken dönem çalışmalarında, belirttiğim üzere “öteki”leştirilmiş yapıları köy, kırsal v.b. ortamlardan örneklerken, değişen toplum yapıları paralelinde alan kavramını sorgulayarak ve yeni araştırma modelleri önererek, daha esnek sınırlı ortamları da “alan araştırması” tanımlamasının içine dahil eden bir yaklaşım sergiledi. Böylece bir müzik mekanı, müziğin eşlik ettiği veya müziğin üretildiği ritüel mekanları, dijital platformlar, popüler kültür ürünlerinin konumlandığı ortamlar şeklinde çeşitlendirebileceğimiz genişliğe eriştiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu genişleme beraberinde yeni etnografi metodları etnomüzikolojinin “alan araştırması” yöntem ve teknikleri içerisinde yer amaya başladı.

Etnomüzikolojinin ilk akla gelen, değişmez ve basit tanımında “müziği kültürel bağlamı ile araştırmak” tanımını içerisinde yer alan kültürel bağlamın dinamikleri, değişimle birlikte çeşitlilik gösterirken, kültür kavramının dahi tartışıldığı çalışmaları bünyesinde barındırmaya başladı. Son tahlilde etnomüzikoloji disiplininin değişen toplum dinamikleri paralelinde hızlı, refleksif cevap verişinin örneklerinin hem soyut kavramsal boyutta, hem somut veriler ile, hem kuramsal çerçeve dahilinde, hem de verilerin detaylı tanımlamalarının yapıldığı çalışmalara 5. sayıda yer vermiş olduk. Gelecek sayıda devam edecek söz konusu içerikle ilgili olarak 5. sayıyı özetlemek gerekirse, ilk olarak Mantle Hood’un 1960’lı yıllarda önerdiği “bi-musicality-çift-müziklilik” kavramına atıfta bulunan Mehmet Ali Sanlıkol’un, “*Re-Evaluating Bimusicality in and for the 21st Century: An Immigrant’s Perspective /21. Yüzyılda Çift Müzikliliği Yeniden Değerlendirmek: Bir Göçmenin Bakışı*” başlıklı makalesinden başlamak gerekir. Ardından Okan Murat Öztürk, “*Mandolinle Muasırlaş(tır)mak: Türkçülüğün Mûsikî Sahasındaki Programı Işığında Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi / Modernizing with Mandolin: Music Education in Village Institutes in the Light of the Program of Turkism in the Field of Music*” makalesinde, Türkiye’de batılılaşma ve çağdaşlaşma eleştirilerini, köy enstitülerinin müzik eğitimi programı üzerinden yapmış olup, etnomüzikoloji perspektifinden baktığımızda süreci, yerele ait olanın ötekileştirilmesi noktasında okumak ayrıca mümkündür. Özgecan Karadağlı ise besteci kimliğinin yanı sıra yapmış olduğu çalışmalar bakımından etnomüzikolog olarak da kabul edilen Bela Bartok’un, aynı özelliklere sahip olan Ahmed Adnan Saygun üzerindeki etkisini, işbirliği ve müzikal dönüşüm bağlamında, “*Bartok’s Influence on Saygun: Collaboration and Transmutations / Bartok’un Saygun Üzerindeki Etkileri: İşbirliği ve Müzikal Dönüşüm*” başlıklı makalesinde ele almaktadır. Ardından “*Anadolu Coğrafyası Dışındaki Hey Onbeşli Çeşitlemeleri / Variations of Hey Onbeşli from Outside of Anatolia*” başlıklı makalesinde Nejdet Kurt, Hey Onbeşli Onbeşli adıyla bilinen türkünün farklı coğrafyalardaki yer alışı ile ilgili tespitlere on-line sesli makalesinde yer vermektedir. Tema çerçevesinde yer verdiğimiz makalelerin son örneği Ecenur Güvendik’in “*Music in Political Culture: The Eurovision Song Contest / Siyasi Kültür İçerisindeki Müzik: Eurovision Şarkı Yarışması*” başlıklı makale ise başta bahsettiğimiz etnomüzikolojinin hem kavramsal hem alan olarak yeni yaklaşımları içerisinde değerlendirebileceğimiz çalışmalardan biri olarak yer almıştır. Dergimiz *Serbest Tema* bölümünde ise iki makaleye ev sahipliği yapmaktadır. İlki Emre Elivar’ın “*Chopin’in Piyano Sonatları*”, ikincisi Gökçe Güneygül’ün “*Osmanlı Haremünde Kadın Sazende ve Saz Tasvirinin İncelenmesi*”, başlıklı makaleleridir. Bu sayımızda *Serbest Tema* bölümü gibi ilk kez dahil ettiğimiz çeviri makale bölümünde Göksal Öztürk tarafından çevirisi yapılan, Jeff Todd Titon tarafından, editörlüğünü Gregory Barz ve Timothy J.

Cooley'in yaptığı, "*Shodow in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*" kitabı içerisinde "*Knowing Fieldwork*" başlıklı kitap bölümü, "*Alanı Tanımak*" başlığıyla yer almaktadır.

Ayrıca, 5. sayı hakemlerimiz, Aylin Çakıcı Uzar, Bilen Işıқтаş, Cansevil Tebiş, Gökhan Aybulus, Gökmen Özmenteş, Hikmet Toker, Şirin Karadeniz'den oluşmaktadır.

Dergimize makale, çeviri ile katkıda bulunan tüm yazarlarımıza ve hakemlerimize teşekkür eder, bir sonraki sayımızda birbirinden değerli çalışmalarla alana katkıda bulunmayı canı gönülden temenni ederim.

Özlem DOĞUŞ VARLI

From The Editor

For Issue 5th of Ethnomusicology Journal published by the Association of Ethnomusicology, we called for articles and fieldwork examples to address the models introduced by the discipline of ethnomusicology from past to present, definition of concept of field and critics on how the perspectives specific to ethnomusicology are shaped. This issue includes the articles that provide an overview of the historical development process and reassess the new approaches and also presents the free-theme works in the scope of the subject. Since we aimed to include translations of the articles that are published in the field of ethnomusicology in different languages and selected by us among the reference studies, we took the first step by publishing a translated article in this issue towards making contributions to the researchers who read and speak in the Turkish language.

I would like to point out that some discussions on the discipline of ethnomusicology played a role in determining the theme of this issue. This is because it has been needed to reassess, based on the current perceptions, the approaches of the discipline of ethnomusicology from past to present while the name and scope of this discipline has been discussed by some circles. To summarize the process, it would be a contradictory approach to regard a discipline, as ethnocentric, that examines the othering social structures and the music production styles of the social structures based on some already-effective studies from a cultural-relativist view and makes them visible, and it was needed, even as a preliminary step, to address them via the articles leading to debates of ideas. Likewise, it is possible to see that ethnomusicology adopts a distant attitude to the point of post-colonial approach, which has had an influence throughout the social sciences from time to time, considering the elements it places in the order of importance. As I mentioned, in the early studies, ethnomusicology exhibited an approach including the fields with more flexible borders in the definition of "fieldwork" by questioning the concept of field in parallel to the changing social structures while exemplifying the "othering" structures from the settings such as village and rural areas etc., and by offering new search models. Thus, it would not be wrong to say that a music setting has reached a diversity covering the ritual settings which music accompanies or where music is produced, and digital platforms and

those where popular cultural products are positioned. Accompanied by this expansion, new methods of ethnography have begun to have a place within the “fieldwork” methods and techniques of ethnomusicology.

The dynamics of the cultural context mentioned in the definition of ethnomusicology “researching music with its cultural context” that is a fixed and simple definition coming to our mind firstly, vary along with the changes and have begun to introduce the studies in which the concept of culture is even discussed. Finally, we gave a place, in Issue 5th, for the works that exemplify the fast and reflexive response of the discipline of ethnomusicology to the changing social dynamics, in terms of abstract and conceptual aspects by giving concrete data including detailed definitions within theoretical framework. To summarize Issue 5th with respect to this content that will continue in the next issue, it is needed to start with Mehmet Ali Sanlıkol's article “*Re-Evaluating Bimusicality in and for the 21st Century: An Immigrant's Perspective*” that addresses the concept of “bi-musicality” which was suggested by Mantle Hood in 1960s for the first time. In Okan Murat Öztürk's article “*Modernizing with Mandolin: Music Education in Village Institutes in the Light of the Program of Turkism in the Field of Music*”, the criticism on westernization and modernisation in Turkey is presented in terms of music education program of village institutes, and when we look at the process from the perspective of ethnomusicology, it is also possible to read it as othering of the local. In her article “*Bartok's Influence on Saygun: Collaboration and Transmutations*”, Özgecan Karadağlı discusses the impact of Bela Bartok, who is regarded as an ethnomusicologist in terms of her works apart from her composer identity, on Ahmed Adnan Saygun having the same attributes with Bartok, in terms of collaboration and musical transmutation. Then, in his article titled as “*Variations of Hey Onbeşli Song from Outside of Anatolia*”, Nejdet Kurt touches upon the findings on presence of the folk song “Hey Onbeşli Onbeşli” in different geographies. The Ecebur Güvendik's article “*Music in Political Culture: the Eurovision Song Contest*”, which is the last example of the articles we have introduced in the context of the theme, is one of the studies that we can assess the new approaches of ethnomusicology in terms of concept and field. Our journal hosts two articles in the section of “*Free Theme*”. The first article is Emre Elivar's “*Chopin's Piano Sonatas*”, the second is Gökçe Güneygül's “*Research of The Female Instrument Players and Instrument Description in Ottoman Harems*”. In the section of “translated article”, which we included in this issue for the first time as the section free theme the part “*Knowing Fieldwork*” in the book “*Shadow in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*” written by Jeff Todd Titon and edited by Gregory Barz ve Timothy J. Cooley is presented as translated by Göksal Öztürk into Turkish with the title of “*Alanı Tanımak*”.

The journal reviewers of Issue 5th include Aylin Çakıcı Uzar, Bilen Işıktaş, Cansevil Tebiş, Gökhan Aybulus, Gökmen Özmenteş, Hikmet Toker and Şirin Karadeniz.

I would like to thank all our authors who contributed articles and translations to our Journal, and reviewers for their contributions and convey my heartfelt wish to contribute to the field with valuable works - one more valuable than the other- in our next issues.

Özlem DOĞUŞ VARLI



Re-evaluating Bimusicality in and for the 21st Century: An Immigrant's Perspective

Mehmet Ali Sanlıkol*

Abstract

After laying out the complexities of the globalism that surrounds us in the 21st century, this paper attempts to offer some reflections considering the experiences of immigrants against the background of thinking on the subject of bimusicality in ethnomusicology.

Özet

Bu bildiri, 21. yüzyılda bizi çevreleyen küreselleşmenin ihtiva ettiği karmaşıklıkları irdeleyip etnomüzikoloji disiplinde çift müziklilik konusu üzerine yapılmış çalışmalar ışığında göçmenlerin tecrübelerini değerlendirerek çeşitli fikir ve düşünceler öne sürecektir.

There have been great changes in the world of music in the current generation brought about by the advancement of audio technologies. In a very short period of time we have transitioned from LPs to CDs, and from downloadable mp3s to limitless streaming, as a result of which instant accessibility of a vast amount of material on the web has become an accepted part of our lives. However, this new form of accessibility has also promoted, especially among the youth whose lives primarily exist online, what I would call a default form of cultural reductionism. Indeed, while it is simply not possible for an individual to process and internalize the nearly infinite amount of musical resources online, the globalism that surrounds us in the 21st century enforces an unquestioning view of this new form of accessibility as proof that we as individuals, and our 'global' period, are superior to the past. Those who are born into this reality readily accept their stature of superiority and buy into an illusion of immediacy, ubiquity and omniscience. Serge Gruzinski (2010) explains this phenomenon in the introduction to his book entitled

* Prof., New England Conservatory Music Theory and Musicology Department, mehmet.sanlikol@necmusic.edu

What time is it there? "...though the Elsewhere may today be endlessly mediated, it is still no better known nor anymore familiar" (p. 3). Imagine a young, internet-saturated musician of the current generation whose musical understandings are rooted in a single musical style suddenly able to access the music of another culture. Lacking a critical view of their own provinciality and their inherited feelings of cultural 'superiority', they will be highly likely to take only a brief look at the first couple of hits on their YouTube search before moving on, convinced that they now 'know' Indian or Inuit or Javanese music. As a result, such a tendency towards reductionism can be seen as a continuation of the age-old issues of exoticism and orientalism often resulting in a heightened sense of cultural appropriation which has been quite visible recently.

Awareness of this phenomenon can certainly turn our difficult position into an advantage: I believe that attaining a sophisticated form of cosmopolitanism can certainly allow us to access many worlds without seeking to reduce or standardize them. However, this will require that now, more than ever, individuals spend more time and effort on possessing multi-cultural understandings. For example, an individual who is a bilingual speaker will have a much better chance of sorting through information pollution where complex cultural phenomena are often reduced to simple labels or headlines. I am convinced that a musician fluent in two or more musical traditions is in a similar advantageous position since they can more easily negotiate the complexities of exoticisms and appropriations in music. As a result, I strongly believe that endorsement of musicians becoming fluent in two or more musical traditions is highly necessary for the 21st century. A term has been suggested to define such fluency in more than one musical tradition: bi-musicality.

The term "bi-musicality" was coined by Mantle Hood (1918-2005), an important ethnomusicologist active at the University of California Los Angeles, in his article entitled "The Challenge of "Bi-Musicality"", published in 1960. While I was expecting to confront a significant amount of literature on this topic, interestingly enough, I found out that both the usage of this term and the studies related to it following Hood's article are quite scarce. I must admit that in a world where second language acquisition has been firmly established as early as elementary education in most countries (and even extending to pre-school years in some cases), I was extremely surprised to discover the scarcity of writing on bi-musicality. Is the acquisition of a second musical tradition not as important as acquiring a second language?

Hood's short article, just a little over four pages, mainly advocates that ethnomusicologists should become competent performers of the musical traditions they study. Toward the end of the article he raises the question of the amount of time needed for an American musician to master a non-Western musical tradition, which hints at the kind of sacrifice musicians must make if their goal is to master a second musical tradition. Thirty-five years later, Jeff Todd Titon (1995) in his article entitled "Bi-musicality as metaphor" expands

the concept by describing his own experience as to how bi-musicality helped him understand musicking in the world, and greater enabled him to be in the world musically. As a result, he suggests that “bi-musicality can operate as a learning strategy, a strategy that not only leads to musical skills but to understanding people making music” (p. 289). About ten years after Titon, a few other scholars including Baily, Cottrell and Hosokawa further extended the concept to suggest an even more performative ethnomusicology, a form of bimusicality functioning at a local level, and how this concept relates to retaining the music of one’s homeland as part of an immigrant experience. Lastly, I would like to note that in 2014 Alison Tokita, primarily a linguist, in her article entitled “Bi-musicality in modern Japanese culture” effectively extends and examines the concept in light of bilinguality at societal and individual levels.

I feel that the time has come to remove the hyphen in bi-musicality and integrate this concept into all musicians’ education more seriously than ever before. However, along with this position come several important questions: Is it possible for a musician to truly become fluent in a secondary musical tradition which they acquired later in life? Is bimusicality a genuine human condition or is it a concept which is useful only as a metaphor?

My goal here is not necessarily to answer these complex questions. However, I would like to suggest that there are a number of similarities between the experiences of immigrants and bimusical individuals based on the parallels that exist between language and music which may help shed some light on the above questions. As both an immigrant from Turkey to the US and a bimusical individual first trained in western classical music and jazz who later studied Turkish music, I will refer to my own experience as I am confident that I am able to identify some of the most important issues arising from a bimusical life.

A State of Constant Questioning of Identity and Belonging

One of the most difficult issues immigrants are challenged with is the uncertainty of their identity. To try and balance how much to retain of their homeland’s culture while adapting to their new home is a very difficult task. Faced with this conundrum, questioning of their identity by themselves and others around them becomes a constant in their life, which in turn forces them to reevaluate their own sense of belonging. I came to the US at the age of eighteen, but it took me about 20 years to be able to finally accept the hyphenated identity “Turkish-American”. Surely, this duration differs from person to person. However, such questioning almost never ends for others surrounding the individual. Still today, I continue to be challenged by the “stranger reactions” I sense in the actions of others. Similarly, a bimusical performer is subject to such self-questioning but also by the ‘native’ practi-

oners of the musical tradition they are trying to master. For example, American musicians studying Hindustani music or Turkish music have been known to confront the skepticism of Indian or Turkish musicians about their ability to internalize the nuances of their traditions. This experience can, in turn, force the American musician to question his or her own feeling of belonging.

Having a (musical) Accent

Scholars such as McGilchrist (2009) argue that similarities between music and language suggest a common origin. Indeed, one can particularly think of a number of similarities between learning languages and learning musical traditions. In fact, I have always thought that the concept of having a foreign accent was quite similar to how musicians are often able to identify an outsider in a musical tradition. I would like to try and provide an outline of possible issues which contribute to having a foreign accent in language as well as music.

It is accepted that children who master languages prior to puberty often do not develop foreign accents. However, their accent-free fluency is devoid of grammatical knowledge. Similarly in music, those who learn a musical tradition later in life are likely to have a musical accent however, musicians who grow up with a particular tradition not only do not possess a musical accent but they also rarely know about theory. For example, Roma musicians around the world almost never possess theoretical knowledge however, they are often considered the best practitioners of local musics.

Interestingly, in contrast with the above, we typically attain better fluency in writing later in life. Indeed, having written command of a language seems to be different from speaking it. For example, a native-born person with high school education will speak with no accent yet may write poorly, whereas a foreigner with a doctorate degree may speak with a heavy accent while writing far more proficiently than a native-born high school graduate. Does this phenomenon apply to music? If yes, can one argue that a composer and/or a music theorist may be in a similar position to the foreigner with a doctorate degree when they are studying a new musical tradition?

Lastly, it is important to remember that in some cases accents are not necessarily considered foreign. For example, many Hispanic Americans born in the US speaking English with an accent are not only accepted as part of the native culture but are expected to speak with their particular accent too. Similarly, when Hispanic Americans perform jazz they would be expected to exhibit all of the necessary traits of the Latin jazz genre. The main difference here is that such people (and their accents) are not necessarily 'foreign' as they are born into and make up the local culture. This position is different from a foreigner trying to access the local culture. The Turkish shadow play, *Kara-*

göz, with its stock characters provides an excellent example: just as there is the character of *çingene* representing the local Roma people, there are the characters of *Ermeni* (Armenian) and *Rum* (Greek) representing other local people speaking Turkish with heavy accents, however, all of these characters are fundamentally different from the character of *Frenk* (the European) who is clearly a foreigner.

Just as there are varying levels of integration, of sense of belonging, and of accent among immigrants as well as locals, there may very well be multiple forms of bimusicality among musicians fluent in two or more musical traditions. In the end, I am not attempting here any more than to offer some reflections and raise further questions based on my own experience against the background of thinking on the subject in ethnomusicology. That being said, I am convinced that understanding the variety of possible bimusicalities and the challenges they present to us all in this global environment will help us integrate the valuable and necessary human capacity into our education systems. The hoped-for result will be a more nuanced understanding of its contribution toward the creation of a more cosmopolitan society.

Bibliography

- Baily, J. (2007). Ethnomusicology, intermusability, and performance practice. In H. Stobart (Ed.), *The new (ethno)musicologies* (pp. 121–138). Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- Cottrell, S. (2007). Local bimusicality among London's freelance musicians. *Ethnomusicology*, 51(1), 85–105.
- Gruzinski, S. (2010). *What time is it there?* Cambridge: Polity Press.
- Hood, M. (1960). The challenge of bi-musicality. *Ethnomusicology*, 4(2), 55–59.
- McGilchrist, I. (2009). *The Master and his Emissary: The Divided Brain and the making of the Western World*. New Haven and London: Yale University Press.
- Moyer, A. (2004). *Age, Accent, and Experience in Second Language Acquisition: An Integrated Approach to Critical Period Inquiry*. Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney: Multilingual Matters.
- Titon, J. (1995). Bi-musicality as metaphor. *The Journal of American Folklore*, 108 (429), 287–297.
- Tokita, A. (2014). Bi-musicality in modern Japanese culture. *International Journal of Bilingualism*, Vol. 18(2), 159–174.



Mandolinle Muasırlaş(tır)mak: Türkçülüğün Mûsikî Sahasındaki Programı Işığında Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi

Okan Murat Öztürk*

Özet

Bu makale, Köy enstitülerindeki müzik eğitimini, müfredat ve kullanılan çalgıları temel alarak, Ziya Gökalp'in, *Türkçülüğün mûsikî alanındaki programı* olarak tanımladığı *millî mûsikî* çerçevesinde tartışmak amacıyla. Burada ele alınan kaynaklar, Bedri Akalın'ın *Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi Kılavuzu* ile Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları*'dır. Birinci kaynak; müzik teorisi, çalgılar ve polifoni gibi konularda doküman analizi için veri sağlarken, ikinci kaynak da Batı medeniyeti ile Türk kültürü arasındaki ilişkiler hakkında eleştirel söylem analizi için veri sunmuştur. Bulgular, Köy enstitüleri müzik programının, Batı müziği ve çalgılarını merkez alan bir anlayışla ve eski bir modele bağlı kalınarak oluşturulduğunu göstermektedir. Türkçülük programına göre güzideler, Batı medeniyetini, müzik de dâhil olmak üzere her alanda Türk kültürüne aşlamayı görev edinmelidir. Müzikte modernleşme için tek yapılması gereken, Batı armonisini Türk halk şarkılarına tatbik etmektir. Programın millî mûsikî söyleminde esasen uluslararası müziğe daha fazla vurgu yapılmakta ve Batı müziği armonisine üstünlük atfedilmektedir. Köy enstitüleri programında, modern eğitim için mandolin, akordeon ve armonika gibi Batı çalgılarının ve toplu eğlence ve boş zaman etkinlikleri için de bağlama, davul ve zurna gibi halk müziği sazlarının kullanımı tercih edilmiştir. Batı armonisi uygulanmış Türk halk şarkılarının müfredattaki ağırlığı, Türkçü programa uygunluk bakımından önemli bir gösterge oluşturmaktadır. Sonuç, Köy enstitülerindeki müzik eğitiminin, çağdaşlaşmadan ziyade Batılılaşmaya hizmet edecek şekilde yapılandırılmış olduğunu açık bir şekilde göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Köy enstitüleri, müzik eğitimi, Türkçülük, Garpcılık, mandolin.

* Doç. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi Müzikoloji Bölümü, mozturk@mgu.edu.tr

Modernizing with Mandolin: Music Education in Village Institutes in the Light of the Program of Turkism in the Field of Music

Abstract

This article aims to discuss music education in village institutes based on the curriculum and instruments used within the framework of *national music*, which Ziya Gökalp defines as *the program of Turkism in the field of music*. Sources discussed here are Bedri Akalın's *Music Education Guide in Village Institutes* and Gökalp's *Principles of Turkism*. While the first source provided data for the document analysis method in subjects such as music theory, instruments, and polyphony, the second one ensured data on the relationships between Western civilization and Turkish culture for critical discourse analysis. The findings show that the music program of Village institutes was constructed with a Western-centric approach and adhering to an old model. According to the program the elites should undertake the task of instilling Western civilization into Turkish culture in all areas, including music. The only thing that needs to do for modernization in music is to apply Western harmony to Turkish folk songs. The discourse of national music puts more emphasis on international music and gives superiority to Western music harmony. Village institutes preferred to use Western instruments such as mandolin, accordion, and harmonica for modern education and folk musical instruments such as bağlama, davul, and zurna for collective entertainment and leisure activities. The weight of Turkish folk songs with Western harmony in the curriculum constitutes an important indicator in terms of compliance with the Turkism program. The result clearly shows that music education in Village institutes was structured to serve Westernization rather than modernization.

Keywords: Village institutes, music education, Turkism, Westernism, mandolin.

Giriş: Köy Enstitülerinin Kuruluş Süreci

1980'lere değin Türkiye nüfusunun çoğunluğunun köylü oluşu, ülkeyi yönetenlerin *medeniyet değıştirme, Garplulaşma ve muasırlaşma* projeleri bakımından önemli bir problem teşkil etmiştir.¹ Garp medeniyetine tabiyetle beynelmilel sisteme dâhil olmayı hedefleyen *geri kalmışlık alarmizmi* (Bora, 2017) içindeki siyasi elit, üstesinden bir an evvel gelinmesi gereken bu temel problemin çözümünü, köylü nüfusun, eğitim yoluyla modernleştirilmesinde

¹ Nüfusun yapısı, köy enstitülerinin kuruluş kanunu ve ilgili kanun görüşmelerine ilişkin kimi ayrıntılar için bkz. Goloğlu (2017, s. 69-83).

–Gökalp’in ifadesiyle, *halka medeniyet götürülmesinde*²– görmüştür.³ Gökalp tarafından, içinde yaşadıkları toplum ve hayatı muasırlandırmakla vazifelendirilen *güzideler*⁴; Türkçülük zemininde, *Garb’a ve halk’a doğru* gitmek suretiyle hem *medeniyet değişikliğini* sağlayacaklar, hem de köylüye/halka, *güzel bir hediye olarak* Garp medeniyetini götüreceklerdir.⁵ Özellikle köylü nüfus açısından bakıldığında da bunu sağlayabilmenin yolunun, tamamen köylüler arasından alınıp eğitecek köy muallimlerinin yetiştirilmesi olduğu düşüncesi ağırlık kazanmıştır (Ateş, 2011).

İkinci Meşrutiyet yıllarında İsmail Mahir (Saydur, 2018), Mustafa Satı (Gündüz, 2012), Ethem Nejat (Erkek, 2012) gibi öncülerle başlayan *köyün ve köylünün modernleştirilmesine* dönük eğitim yaklaşımlarının odağında, *çiftlik mektepleri, çiftçi muallimler, köy mektepleri ve köy muallimleri* gibi fikir ve öneriler yer almıştır (Akyüz, 1989). 7 Haziran 1910 tarihinde, dönemin Maarif Nazırı Emrullah Efendi, Meclis-i Mebusan’da, şunları dile getirmektedir: “**O muallimler köylere gitmeli, köyün muallimi olmalıdır.** Muallim ile beraber etrafındakiler terakki ettiği gibi, kendi fikri de terakki, teali etmelidir. Muallim [...] köyün de nasıhı, [...] velinimetini olmalı. Biz böyle muallim isteriz” (Meclis-i Mebusan, 1910, s. 71).⁶ Aynı anlayışın, Türkçülüğün

² “**Halka doğru gitmenin ikinci vazifesi de halka medeniyet götürmektir. Çünkü halkta medeniyet yoktur. Güzidelerse, medeniyetin anahtarlarına mâliktir.** Fakat, halka **değerli bir armağan** olarak [...] şark medeniyetini yahut onun bir şubesi olan Osmanlı medeniyetini değil, **garp medeniyetini götürmelidirler**” (Gökalp, 1968, s. 46). (Not: Dipnot ve metindeki bu ve sonraki vurgulamalar makale yazarına aittir). İkinci Meşrutiyet’ten itibaren, Anadolu’nun ve Türk köylüsünün medenileştirilmesi yönündeki fikrî altyapı ve uygulamalar konusunda ayrıca bkz. Toprak (2012, s. 534-540).

³ Maarif Vekâleti Talim ve Terbiye Kurulu’nun 27 Nisan 1927 tarihli kanun teklifinde yer alan ifadelerle göre: “[...] Köylerimiz, senelerden beri maarifçe ihmal edilmiş bir vaziyettedir ki, **halkçılığı siyasi bir umde ittihaz eylemiş olan ve nüfusun yüzde 80’inden fazlasını köylüler teşkil eden** bir Cumhuriyet için bu halin devamına müsamaha etmeğe imkân yoktur” (Altunya, 2014, s. 167)

⁴ “Bir milletin münevverlerine, **mütefekkirlerine** ki milletin **güzideleri** adı verilir. **Güzideler yüksek bir tahsil ve terbiye görmüş olmakla halktan ayrılmış olanlardır.** İşte **halka doğru gitmesi lâzım gelenler** bunlardır” (Gökalp, 1968, s. 42).

⁵ Garp medeniyetine mensup olma sürecinin temel yönelimlerini oluşturan Garpçılık, Halkçılık ve Türkçülük cereyanlarının, müziğin de dâhil olduğu eğitim ve kültür alanlarındaki etkileri hakkında geniş bir alanyazın ve kapsamlı araştırmalar mevcuttur. Bunlardan temel bazı araştırmalar için bkz. Akyüz (1989), Arar (1963), Ateş (2019), Bora (2017), Çam (2019), Çetin (1997), Gündüz (2016), Hanioglu (1981), Heyd (2010), Karaömerlioğlu (2011), Landau (1999), Lewis (2007), Mardin (2012), Soran (2020), Toprak (1984), Tunaya (1960), Tuncer (1988), Üstel (1997), Zürcher (2000).

⁶ Araştırma esnasında, Emrullah Efendi’nin bu beyanatının, Ergün (1982, s. 29), Günay (2019, s. 11) gibi kaynaklarda farklı tarih ve ifadelerle alıntılandığı görülmüştür.

bir kolu olarak gelişme gösteren *Halka doğru*⁷ hareketi içinde Ziya Gökalp tarafından dile getirilişi de şöyledir: “**Tamamiyle halka doğru gitmiş olmak için halkın içinde yaşayarak, ondan millî harsı tamamiyle almaları lâzımdır.** Bunun için yalnız bir çare vardır ki o da **Türkçü gençlerin muallimlikle köylere gitmesidir**” (1968, s. 46). Meseleye ilişkin temel fikir, teklif ve denenen modeller çerçevesinde 1937’de uygulamaya konulan *Köy eğitimini yetiştirme* projesi, 1940’da çıkarılan bir kanunla, *Köy enstitüleri* haline dönüştürülmüştür.⁸

Problem

Jön Türk modernleşmesi içinde gelişen muhtelif fikir hareketleri arasından üç tanesinin, Cumhuriyet’in temellendirilişinde, özellikle öne çıktığı görülür: Garpcılık/medeniyetçilik, Türkçülük/milliyetçilik ve halkçılık/popülizm. Bu üç temel yönelim içinde, modernleşme/muasırlaşma sürecinin temel meseleleri arasında yer alan *millî mûsikî ibda’i*⁹ konusu, Gökalp’in, *meden-*

Meclis-i Mebusan’ın 2. İçtima senesine ait 25 Mayıs 1326 tarihli 107. İnikad kayıtlarında yer alan ifadelerin aslı, burada verildiği gibidir.

⁷ *Halka doğru hareketinin* ortaya çıkışı; dünya ve Türkiye’deki uygulamaları; politik, kavramsal ve ideolojik boyutları ve *popülizm/halkçılık* ile olan irtibatı konusundaki çalışmalar için bkz. Müller (2017), Taggart (2004), Tekeli ve Şaylan (1978), Toprak (2013). II. Meşrutiyet sürecinde yayımlanan *Halka Doğru* dergisiyle ilgili olarak ayrıca bkz. Güdek (2020).

⁸ Köy enstitülerinin kuruluşuna dair kanun, 17 Nisan 1940’da yürürlüğe girmiştir. Kanuna dair 5 Mart 1940 tarihli layihada yer verilen gerekçe şöyle ifade edilmiştir: “Türkiye’de büyük nüfus ekseriyetinin yaşamakta bulunduğu köylerimizde ilk tahsili süratle ve kolaylıkla yaymak, aynı zamanda köylerimize köy sanatlarını öğrenmiş unsurlar kazandırmak ihtiyacı, Hükümeti; [...] köy enstitülerini kurmak [...] üzere kanunî salâhiyet talebine sevketmektedir” (s. 1).

⁹ Jön Türk modernleşmesinin temel gündem maddeleri arasında yer alan ‘millî musiki ibda’i’ meselesinin öncü örnekleri arasında; Ziya Paşa (1829-1880), Ahmet Mithat Efendi (1844-1912), Necip Asım (1861-1935), Ahmet Cevdet (1862-1935), Ziya Gökalp (1876-1924), Musa Süreyya (1884-1932) gibi isimleri saymak gerekir. İlk Türkçüler arasında yer alan Necip Asım [Yazıksız]’ın 1896’da, Malumat Gazetesi’ne yolladığı okur mektubundaki şu ifadeleri, ‘millî musiki’ söyleminin kurucu örneklerinden birini oluşturur: “Şimdi iş *mûsikî-yi Türkî’nin* ihyasına kaldı. [...] Firenklerin ‘poez-i pastoral’ dedikleri nev’iden bizde o kadar hoş çoban şarkıları vardır ki bunların cem’i ve neşri [...] çoban şarkılarımızı, çöğür şairi denilen yerli şairlerimizin eserlerini, eski şarkı ve türkülerimizi, *mûsikî-i Türkî’mizi* ihyaya hizmet edecekler için [...]” (Arpağuş, 2019, s. 107). Necip Asım’ın, aynı görüşü, Türk Yurdu mecmuasında, bir kez daha yinelediği görülür: “*Millî bir mûsikî ibdâ hususundaki muvaffakiyetleri cümlelerin müsellimi olan Macarlar gibi biz de millî bir mûsikî vücuda getirmek için* Macaristan’dan bir mûsikî alimi getirmek, bu külliyyatı ona tevdi etmek icab eder” (1918, s. 180). Cumhuriyet’in ilanından sonra Seyfettin ve Sezai Asaf kardeşler tarafından gerçekleştirilen ilk derlemeye ait

yet/Garp/tezhîb ve hars/halk (Türk)/tabris¹⁰ ayırımına dayalı yaklaşımı içinde, *armoni ve melodi* kavramları üzerine formüle edilmiştir. *Türkçülüğün Esasları* başlığıyla 1923'te yayımlanan eserinde Gökalp; lisan, güzel sanatlar (edebiyat, mûsikî, vs.), ahlak, hukuk, din, iktisat, siyaset ve felsefe alanlarında yapılması gerekenlerin tümünü, *Türkçülüğün programı* olarak nitelemiş ve her alan için uyulması gereken esasları belirlemiştir. *Bedî Türkçülük* başlığı altında yer verdiği *millî mûsikî* meselesinde de yapılması gerekenin, halk melodilerinin toplanması ve Garp müziğine göre armonize edilmesinden ibaret olduğunu dile getirmiştir (Gökalp, 1968, s. 131).¹¹

Müzik eğitimi, doğası gereği politik bir alandır (Hess, 2020). Millî devletler, millî eğitim politikalarının bir bileşeni olarak müzik eğitimi alanını, özellikle de toplum ve değişim temelinde, tümüyle sosyopolitik bir mesele olarak ele alma eğilimindedir (Ho, 2020). Türkiye'de köylü toplumun eğitim yoluyla değiştirilmesi sürecinin sembol uygulamalarından birini oluşturan Köy

Yurdumuzun Nağmeleri (1926) başlıklı yayında, dönemin Hars Müdürü'nün [Hamit Zübeyr Koşay], Macar besteci Bela Bartok'tan aktardığı hususlar da şöyledir: "Türk köylülerinin ağzın[d]a dolaşan havaların toplanarak tabî daha ziyade mühimdir. [...] asıl Türk Mûsikîsinin karakterini bu halk havalarında bulabiliriz. [...] Türk mûsikîsi ananelerinin ve bilhassa halk havalarının tetkik ve tespiti ihmal edilemez bir vazifedir. Bunun millî olduktan maada beynelmilel ehemmiyeti vardır" (Asaf & Asaf, 2008, s. 41). Meselenin ifade edilişi bakımından dönem anlayışına ait muhtelif örnekler için ayrıca bkz. Ayas (2014b), Özmenteş ve Şenel (2019), Öztürk (2016).

¹⁰ Gökalp'in; medeniyet, Garp ve beynelmilelilik ile ilişkilendirerek kavramlaştırdığı *tezhîb* terimi, esasen, *terbiye veya ıslah etmek, yetiştirmek, işlemek, yükseltmek, 'yaldızlamak' ve süslemek* gibi anlamlara gelirken, hars ve halkla (Türk) ilişkilendirdiği *tabris* terimi de, *harstan almak, halkın kültürünü tanımak, halka mahsus kültürü kazanmak* anlamındadır. Dolayısıyla *tezhîb* ve *tahrîs*, birer süreç olarak, işlenmemiş/ham kültüre ait unsurların bulunup seçilerek alınmasını ve onların medeniyet bakımından çeşitli işlem ve süreçlere tabî tutularak *ıslah edilmesi ve işlenmesini*; böylelikle de *harsın medeniyete mal edilmesi veya medeniyetin harsa aşılanmasını* ifade eder (Gökalp, 1968, s. 93-98). Bu temel kavrayışın tipik bir ifadesine, Halkevleri için 1935'te yayımlanan tanıtım kitabının Köycülük Şubeleri ile ilgili kesiminde şöyle yer verilmiştir: "İlerleme ve yükselme yollarında yeni bir esas vazedebilmek için milletin özüne ve karakterine ta candan dokunabilmek: halka, köylüye varabilmek şarttı. [...] Öz ordaydı; onu alıp yuğuracaktık, işleyecektik, geliştirecektik" (Cumhuriyet Halk Partisi, 1935). Bu ifadede açık bir şekilde görüldüğü gibi halk harsından özü seçip almak *tahrîs*; onu Garp medeniyeti içinde yoğurup, işleyip muasırlandırmak ise *tezhîb* olarak anlaşılmalıdır.

¹¹ Gökalp, 1918'de Yeni Mecmua'daki bir yazısında bu fikri şöyle ifade etmektedir: "Millî mûsikîyi ibda için de bir taraftan Avrupa'nın fenniyatını öğrenmek diğer cihetten dağlarda, köylerde terennüm edilen halk türkülerinin seslerini toplamak lazımdır. Ancak bu suretle Avrupa medeniyeti içinde Türk şiiri, Türk edebiyatı, Türk Mûsikîsi yaratabiliriz" (2018, s. 463-464).

enstitülerindeki müzik eğitimi¹², bu makalede, Gökalp'in, *Türkçülüğün mûsikî sahasındaki programı* olarak nitelediği siyasi program çerçevesinde ele alınmaktadır. Araştırma, iki ana soru üzerine temellendirilmiştir: (i.) Garp ve halk müziklerine yaklaşım itibarıyla Köy enstitüleri müzik programı, nasıl bir müfredata sahip kılınmıştır? (ii.) Bu müziklerin eğitimi için hangi çalgı(lar) temel alınmış ve nasıl bir öğretim metodu takip edilmiştir? Bu sorular ışığında, köy muallimlerine yönelik müzik eğitime dair bulguların, burada, medeniyet/tezhîb – hars/tahris ayrımı açısından üç temel politikayı oluşturan Garpcılık, Türkçülük ve halkçılık (aynı zamanda köycülük) söylemleri üzerinden tartışılması ve yorumlanması amaçlanmıştır.

Yöntem

Nitel bir araştırma olarak yapılandırılan bu makalede, doküman ve eleştirel söylem analizi yöntemleri takip edilmiştir. Bir veri olarak, içeriği bakımından analize tabi tutulan belgelerden ilki, Akalın (1945)'in *Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi Kılavuzu* başlıklı kitabıdır.¹³ Köy enstitülerinin beş yıllık müfredatını içeren bu kitaptaki program, içeriği itibarıyla yıl bazında analiz edilmiş ve veriler tablo haline getirilmiştir (Tablo 1).¹⁴ Tabloda, beş yıllık müfredatta yer verilen konular içeriklerine göre sınıflandırılarak, programın ilkesel öncelikleri belirlenmiştir. Köy enstitülerinde uygulanan müzik eğitiminin *Türkçülük programı* ile irtibatının sorgulanması açısından ele alınan ikinci belge de Ziya Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları*'dır. Kitabın *millî mûsikî* başlıklı kesiminde; Garp, Şark ve halk mûsikîleri için kullanılan ifadeler, eleştirel söylem analizine veri teşkil etmesi amacıyla, ikinci bir tabloya dönüştürülmüştür (Tablo 2). Bu kategorik ifadelerin, enstitü programının müzik ve çalgı eğitimindeki uygulamalarına odaklanılarak aralarındaki bağlantılar belirlenmiş; bu programın millî mûsikîyi şekillendirecek olan medeniyet/tezhîb ve hars/tahris ayrımıyla ilişkisi de ayrıca tartışmaya tabi tutulmuştur.

¹² Köy enstitülerinde müzik eğitimi konusunda yapılmış bazı çalışmalar için bkz. Duygulu (2012), Ersil (2020), Uçan (2016).

¹³ Köy Enstitüleri için ilki 1943, ikincisi 1947 ve üçüncüsü de 1954 yılında olmak üzere üç ayrı program geliştirilmiş; bunlardan ilk ikisinde, müzik derslerine, haftada iki saat ayrılmıştır (Binbaşıoğlu, 1993). Göl Köy enstitüsü müzik öğretmeni Bedri Akalın'ın; "Köy Enstitüleri öğretim programının amaç, ilke ve konularına uygun olarak hazırlandığı"nı (1945, [s. 1]) belirttiği müzik eğitimi kılavuzunun, 1943 programının ilkelerine bağlılık sergilediği sonucu çıkmaktadır. Akalın'ın biyografisi ve faaliyetleri hakkında bilgi için bkz. Eser (2020), Saydur ve Yılmaz (1994). Enstitü eğitim-öğretim programları konusundaki ayrıntılar için bkz. Akyüz (1989), Altunya (2014), Arar (1963), Ateş (2019), Binbaşıoğlu (1993), Koç (2013), Tonguç (1943), Türkoğlu (2000), Yıldırım (2019).

¹⁴ Köy enstitüleri eğitiminde uygulanan ve esasen her sınıfta öğrenilenlerin gözden geçirilmesi veya pekiştirilmesine dönük ifadeler, içerik analizine dâhil edilmediğinden, tabloda yer verilmemiştir.

Bulgu ve Yorumlar

(a) Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi Kılavuzu'na İlişkin Bulgular

Akalin tarafından verilen program temel alınarak düzenlenen Tablo 1'de, programın, esasen, beş kategoride yapılandırıldığı görülmektedir. Bu kategoriler, burada, şöyle belirlenmiştir: I: Müzik teorisi, II: Müzik öğretimi, III: Şarkı söyleme (teganni), IV: Çokseslilik, V: Türküler. Buna göre Tablo 1'deki veriler üzerinden programın ilkesel dayanak ve öncelikleri konusunda elde edilen bulguları; (1) temel müzik eğitimi ve (2) çalgı öğretimi olmak üzere, iki başlık altında sıralamak mümkündür:

(1) Temel müzik eğitimine yönelik bulgular

i) Müzik teorisi alanı, tamamıyla Garp müziği esas alınarak yapılandırılmıştır. Dersin temel amaçları arasında zikredilen, “ölçülü tonlar zevkini geliştirmek” ifadesiyle Garp müziğine özgü *majör-minör tonlar (harmonic tonality)* kast edilmektedir.¹⁵

ii) Öğretim yönteminde, Garp müziğine özgü nota yazımı (imlâ) ile solfej uygulaması esas alınmıştır.

iii) Köy enstitülerine temel oluşturan *iş esasına göre eğitim ilkesine*¹⁶ ait uygulamalar, şarkı ve çalgı öğretiminde ortaya konulmuştur. Burada da asıl amacın; “çok sesli müzik zevkini aşlamaya hizmet etme” kaydına bağlandığı görülmektedir. “Armoni ve tonalite fikrinin geliştirilmesi” meselesine özel bir önem atfedilen beş yıllık programın her sınıfında, aşamalı şekilde, iki- ve üç-sesli şarkılar ile “armonize edilmiş köy türküleri”nin öğretimine ağırlık verilmiştir.

¹⁵ Günümüz müzikolojisinde, Avrupa müzik tarihinin Barok, Klasik ve Romantik dönemlerini nitelemek için kullanılan *Ortak/Yaygın Uygulama Dönemi* (Common Practice Period), temelde 1600 ile 1900 arasında, tonalite veya armonik tonalite olarak bilinen, majör-minör sistemine ait uygulamaları kapsamına almaktadır. Bu sistemin, Köy enstitüleri eğitiminde ayırt edici bir vasıf olarak vurgulanan *çağdaş eğitim* ve çağdaşlık anlayışı adına, müzik eğitimi için temel alınmış olmasında, esas olarak sorunlar vardır. Çağdaşlık kavramının içeriğiyle çeliştiği halde müzikte devreye sokulan bu sistem, aslında, devrini tamamlamış durumdadır ve 1940'lar dünyasında müzikte *çağdaşlık*, armonik tonaliteyi, gerçek anlamda geride bırakmıştır. Bu bağlamda Batı müzik tarihinde *çağdaş* veya *modern* olarak nitelendirilen yönlemlere dair kapsamlı bilgi için, Griffiths (1994), Machlis (1979) ve Salzman (2001)'a bakılmalıdır.

¹⁶ İş eğitimi anlayışı: İsmail Hakkı Tonguç'un, Köy enstitüleri eğitimine temel aldığı ve yalın olarak, *iş hayatı içinde, iş vasıtasıyla, iş için terbiye* şeklinde ifade ettiği ilkedir. Çağdaş eğitim açısından, *yaparak ve yaşayarak öğrenme* olarak da ifade edilen bu temel ilkenin, beş yıllık eğitim programının her kademesinde etkin ve etkili olması, Tonguç'un enstitüler için öngördüğü çağdaş eğitimin aslını ve esasını oluşturmuştur. Ayrıntılar için bkz. Tonguç (1943, s. 137-147), Türkoğlu (2000, s. 217-220).

iv) Öğrenci koro ve orkestralarının oluşturulması teşvik ve tavsiye edilmiş; çalışmaların, bu yoldan, “uygun konulu operet temsiline kadar” götürülebileceği belirtilmiştir.

v) “Müzik eğitiminde temel esaslar” başlığı altında; “[...] Köy enstitülerinde **çocuğun ulusal zevkini teşkil etmede türkü ve oyunlardan azami derecede faydalanılmalıdır**” denilerek, beş yıllık programın her sınıfında, türkü öğretimine yer verilmiştir. Üçüncü sınıfa ait konular arasında bazı halk türkülerinin, ölçüleri bakımından incelenmesi ifade edilmiş; beşinci sınıfta da köy türkülerinin notaya alınmasına dönük uygulamalar öngörülmüştür.

vi) Programda, Şark/Osmanlı müsikisine özgü perde, makam, usul veya dağarla ilgili hiçbir unsur yer almamıştır.

(2) Çalgı öğretimine yönelik bulgular

i) Çalgı öğretimi için birinci sınıftan itibaren *ağz mızıkası, mandolin, keman ve akordeon* gibi *çesit-aralıklı ses sistemine uygun Garp çalgılarının* öğretimi esas alınmıştır.

ii) Eğitim çalgıları arasında –başta bağlama olmak üzere– halk müziğine özgü çalgılardan hiçbirine yer verilmemiştir.

iii) Bağlama çalma ve öğrenmenin, göreneksellik dışında, *metotlu* bir öğretim veya program geliştirmeye konu edildiğine dair bir bulguya rastlanmamıştır.

iv) Şark/Osmanlı müsikisine ait herhangi bir çalgının öğretimine yer verilmemiştir.

İçeriğe dair bu bulgular, Köy enstitülerindeki müzik eğitimi ve çalgı öğretimi çerçevesinin *Garp-merkezci* anlayışa göre oluşturulduğunu ve müzik teorisinde *do gamından* başlanmak suretiyle majör-minör sisteminin öğretildiğini göstermektedir.¹⁷

¹⁷ Cumhuriyetle birlikte; Musiki Muallim Mektebi (1925, 1931), Gazi Orta Öğretmen ve Terbiye Enstitüsü Müzik Şubesi (1938), Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Şubesi (1941, 1970), Gazi Yüksek Öğretmen Okulu Müzik Şubesi (1978), Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Bölümü (1997) ve YÖK Müzik Öğretmenliği Lisans Programı (1997) olmak üzere muhtelif programların uygulamaya sokulduğu görülmektedir (Yayla, 2019, s. 10-23). Müzik eğitimine dönük programlarda, süreç boyunca etkili şekilde kullanılan tüm köycü, halkçı ve Türkçü söylemlere rağmen, Garp-merkezci anlayış, hegemonik şekilde belirleyici durumdadır (Özmenteş & Şenel, 2019). Özellikle müzik öğretmeni yetiştirme amacı taşıyan bu okullardaki programlar, Halkevleri ve Köy Enstitüleri’nde takip edilen müzik eğitimiyle karşılaştırıldığında, takip edilen yegâne programın aynı Garp-merkezci program olduğu görülmektedir. Jön Türk hareketi içinde, Avrupa ve Batının üstünlüğünün kabulüne dayalı olarak medeniyet ve terakki kavramları etrafında yürütülen ve ağırlıklı olarak da Garpçılık ekseninde gelişme sergilediği görülen uygulamalara dair bazı araştırma ve tartışmalar için bkz. Çam (2019), Doğan K. (2020), Doğan N. (2013), Gökyay (1941), Güler (2019), Hanioğlu (1981), Saygun (1940), Şahin (2019), Tunalı (2020), Tunaya (1960), Uyanık (2019), Üstel (1997), Yayla (2019), Zıraman (2003).

Tablo 1. Köy enstitülerinde uygulanan beş yıllık müzik eğitimi müfredatının içerik analizi.

Kod Alanları	Sınıf 1	Sınıf 2	Sınıf 13	Sınıf 4	Sınıf 5
I: Müzik teorisi	do gamına dâhil seslerin (bir oktavı geçmemek üzere) tanımlanması; birlik, ikilik, dörtlük, sekizlik değerlerle işlenmesi	do gamına dâhil seslerin ince sola kadar seslerin tanıtılması; bu seslerin birlik, ikilik, dörtlük, sekizlik, ton altlık değerlerle temrini	basit ve bileşik vuruş; basit ve mürekkep usuller; usullerin diğer usullerle müşahade ve mukayesine esas olacak faaliyetler; çalman ve söylenen bir parçanın bu bakımdan tetkiki; ton ve tonalite fikri verilmeyle çalışılması	transpozisyon, modülasyon; aralıklar, isimleri; armonik ve melodik aralıklar üzerinde bilinç kazandırmak ve talebeyi bunları bir aletle icra edebilecek şekilde yetiştirmek; majör, ve minör tonlar ve bunların ulusal tonlarla mukayesesi; basit armoni fikri; armonik yazılmış parçaların tetkiki ve çalınması	-
II: Müzik öğretimi	imla, solfej; sol anahtar, porte, ölçü, ölçü çizgisi, ölçü rakamları; çoğaltma noktası ve bağ işaretinin vazifeleri; basit nüans işaretleri: f, kuvvetli, p; hafif, mf: orta kuvvetli; kreşendo ve dekresendo	imla ve solfej; nüans işaretleri: pp: çok hafif, mp: orta hafif; ff: çok kuvvetli; nüanslı çalma ve tegannisi etme; basit ölçüler ve işareti	seslerin ek çizgilerle gösterilmesi; portenin üstünde ve altında ki çizgiler; ses değiştiren işaretler: diyez, bemol, bekar ve başkaları; ölçleme ve bileşik bölümlerle mukayesesi	sus noktaları; mordan, tril, apojantür, grupetto ve başkalarının öğretilmesi ve icrası; hareket, vuruğu ve nüans hakkında bilgi ve işaretleri	müzik öğretiminde esaslar; hareket ve değişiklik; müzik öğretiminde talebenin toptan yetiştirilmesi; iş esasına göre müzik öğretimi
III: Şarkılar (teganni ve çalma)	küçük ve güzel okul şarkılarının öğretilmesi ve çalınması	çocuk şarkılarının öğretilmesi ve çalınması	koro teşkili	ses vermek ve şarkı söylemek	çocuk tekerlemelerinin ve şarkılı oyunların tetkiki, tespiti ve müzik öğretiminde kullanılması; çocuk sesine göre şarkı ve türkülerin ayarlanması
IV: Çokseslilik (teganni ve çalma)	iki, üç sesli kanonların öğretilmesi ve bunların çok sesli müzik zevkini aşlamaya hizmet edecek şekilde yapılması; [...] kazandırılması istenen teknik esasların bir sazla çalınması (ağır muzıkası, mandolin, keman, akordeon gibi)	basit iki sesli şarkıların sazla çalınması ve tegannisine temel hazırlanması; kanonlara devam [edilmesi]; saz çalmaya devam edilmesi	iki sesli şarkıların saz katarak ve saz katılmadan tegannisi	iki ve üç sesli şarkıların çalınması ve tegannisi	şarkı ve türkü öğretme ve söyleme; talebenin küçük çocuk şarkılarıyla türkülleri bir sazla çalabilecek şekilde yetiştirilmesi
V: Türküler (teganni, çalma, tetkik, armonizasyon, öğretimi, transkripsiyon)	-	köy türkülerinin çalınması ve teganni [edilmesi]	armonize edilmiş çift sesli türkülerin tegannisi ve çalınması bazı halk türkülerinin usul bakımından tetkiki; türlü usuller: 5/8'lik ve 9/4'lik ve başkaları	iki ve üç sesli türkülerin çalınması ve tegannisi	köy türkülerinin öğretilmesi ve notaya alınması

(b) “Türkçülüğün Mûsikî Sabasındaki Programı’na İlişkin Bulgular

Eleştirel Söylem Analizi (ESA) bakımından incelenen *Türkçülüğün Esasları* kitabının başlangıcında Gökalp, şu açıklamaya yer vermektedir: “Bu kitap, **Nazarî Kısım** ve **Amelî Kısım** diye ikiye ayrılmıştır. **Nazarî Kısım**, Türkçülüğün mâhiyetini tetkik edecek; **Amelî Kısım**, **Türkçülüğün programını tespit etmeye çalışacaktır**”. Bu kitapla Gökalp, Jön Türk modernleşmesinin temel meselelerini bir yandan teorik düzlemde ele almakta, diğer yandan da yeni Cumhuriyet’in uygulamaları için, ortaya, Türkçülük adına, somut bir program koymaktadır. Gökalp’e göre Türkçüler; “[...] esasen **Bizanslı olan şark medeniyetini büsbütün terk ederek garp medeniyetini tam bir surette almak**” ve “[...] tamamiyle Türk ve Müslüman kalmak şartıyla **garp medeniyetine tam ve kati bir surette girmek isteyenler**”dir (1968, s. 40). Bu bağlamda Türkçüler, her şeyden önce Garp medeniyetine tabi olmuş politik bir hareketin üyeleridir; kendilerini Şark’ın değil, Garb’ın medeniyeti içinde konumlandırmaktadırlar. Bu bağlamda Garpcılık ile Türkçülük arasındaki ilk önemli ortaklık, Garp medeniyeti zemininde ortaya çıkmaktadır.¹⁸ Türkçülerin hars ve medeniyet alanlarında yapması gerekenler, Gökalp’e göre, öz olarak şundan ibarettir: “[...] bir taraftan **yalnız halk arasında kalmış olan Türk harsını arayıp bulmak**, diğer cihetten **garp medeniyetini tam ve canlı bir surette alarak millî harsa aşılacaktır**” (1968, s. 40-41). Medeniyet ve hars ilişkisinde İngiltere’yi ideal bir örnek olarak gösteren Gökalp (1968, s. 37), *Garp medeniyetinin Türk harsına aşılması* gerektiğini söylemektedir. Hem bir amaç, hem de bir önkoşul arz eden bu ilkesel yaklaşımın müzikte nasıl gerçekleştirilebileceği hususu ise, açık bir belirsizlik içindedir. Her ne kadar Gökalp, *türkülerin toplanıp armonize edilmesi* gibi, mümkün olan *en kestirme* yolu tarif ve telkin etmiş görünse de, müzik eğitimi ve bestecilik gibi alanlarda ne yapılacağı meselesi belirsizlikler içindedir. En temel belirsizlik, eğitimde neyin nasıl temel alınacağı; muhtevanın neye göre belirleneceği ve uygulamaların nasıl gerçekleştirileceğiyle ilgilidir. *Medeniyetin harsa aşılması* ilkesi, hangi uygulama ve tercihlerle, nasıl başarılacaktır? Ayrıca, *medeniyetin harsa aşılması* durumu ile *transkültürasyon*, *asimilasyon* veya *kültürel emperyalizm* arasında nasıl bir sınır çizilebileceği ve bunların birbirine karıştırılmamasının nasıl sağlanabileceği gibi hususlarda ise belirsizlikten öte, bariz kuşku ve sorunlar bulunduğu, görmezden gelinemez durumdadır.¹⁹ Neticede Gökalp’in ayırımında türkülerin toplanması hars ve

¹⁸ Berkes, bu konuda, Türk milliyetçiliğinin, Batı karşısında iki eğilim birden taşıdığına dikkat çekerek, “baticılar kadar baticı, İslamcılar kadar da Batı’ya karşı” olduklarını belirtir (2003, s. 418).

¹⁹ Gökalp’in medeniyet ve hars arasında inşa ettiği ilişkiler ağının belirsizlikler içinde bıraktığı ve antropolojinin temel konularını oluşturan transkültürasyon, asimilasyon, melezleşme gibi süreçler hakkında başvuru için bkz. (Güvenç, 1979, s. 130-

tahrir, armonize edilmesi de medeniyet ve tezhib olarak anlaşılmalıdır. “Siyasette mesleğimiz Halkçılık ve harsta mesleğimiz Türkçülüktür” diyerek, Türkçülük ile halkçılık²⁰ umdelerini kültür siyaseti bakımından birbirleriyle irtibatlı hale getiren Gökalp’in şu değerlendirmesi, ayrıca dikkat çeker:

Türkçülükle Halkçılığın nihayet aynı programda birleşmeleri, ikisinin de nefsü'l-emre şe'niyete [hakikate ve gerçekliğe] mutabık olmasının bir neticesidir. İkisi de tam hakikati buldukları içindir ki, tamamiyle biri birine mutabık kaldılar. [...] Türkiye’de Allah’ın kılıcı halkçıların pençesinde ve Allah’ın kalemi Türkçülerin elinde idi. Türk vatanı tehlikeye düşünce, bu kılıçla bu kalem izdivaç ettiler. Bu izdivaçtan bir cemiyet doğdu ki adı Türk Milleti’dir. İstikbalde de daima Halkçılıkla Türkçülük el ele vererek mefkûreler âlemine doğru beraber yürüyeceklerdir. Her Türkçü siyaset sahasında halkçı kalacaktır, her halkçı da hars sahasında Türkçü olacaktır. (1968, s. 166)²¹

“Avrupa musikîsi girmeden evvel”, memlekette iki müziğin mevcut olduğunu ifade eden Gökalp, bunlardan ilkinin, “Farabî tarafından Bizans’tan alınan Şark musikîsi”²²; ikincisinin de, “Türk mûsikîsinin devamı olan Halk me-

137); kültürel emperyalizm için bkz. Said (2016), Tomlinson (1999). Belirtilen süreçlerin işleyişi ve etkileri bakımından etnomüzikoloji literatüründe şekillenen ve temelde Batılı ve Batı-dışı kültürler arasında cereyan eden ilişkilerin; hibrit, çaprazdöllenmiş, pastiş, transplante, egzotik, kaynaşmış (fused), harmanlanmış, entegre/bütünleşmiş, ozmotik/geçişmeli, *creole*, *mestizo*, melez, senkretik, sentezlenmiş, asimile edilmiş veya çifte-kültürleşmiş gibi terimlerle ifade edildiği ilişkiler ağına yönelik bazı çalışmalar için bkz. Kartomi (1981), Netti (1978). Batı-dışı kültürlerin Batı müziğiyle temasta, ona karşı verdikleri tepkiler bakımından; kendi müziklerini terk etme (abandonment), güçsüzleşme (impoverishment), sınırlı muhafaza (preservation), çeşitlendirme (diversification), takviye etme (consolidation), tekrar-takdim (reintroduction), abartma (exageration), hicvetme (satyre), birleştirim (syncretism), Batılılaştırma (westernization) ve yenileştirme (modernization) gibi tepki veya yollara başvurduklarını söyleyen Netti; bunlardan özellikle son üçünün, Batının, dünya müzikleri üzerindeki en yaygın etki türleri olduğunu ileri sürmüştür (1978, s. 130-134).

²⁰ Köycülük, Halka doğru ve halkçılık konularının ortaya çıkışı, gelişmesi ve başlıca yönelimleri hakkında temel bazı çalışmalar için bkz. Arar (1963), Doğan E. (2019), Güdek (2020), Karaömerlioğlu (2011), Köker (1993), Özden (2011), Tekeli ve Şaylan (1978), Toprak (1984).

²¹ Gökalp, kitabında, bu iki umdeyle ilgili olarak şu kısa açıklamaya yer vermektedir: “Türkçülüğün ilk esaslarından biri de şu halka doğru umdesidir. Vaktiyle, bu umdeyi tatbik etmek üzere, İstanbul’da ‘Halka Doğru’ unvanlı bir mecmua çıkarıyorduk. Sonraları, İzmir’de de aynı isimde bir mecmua neşrolundu” (1968, s. 42).

²² Gökalp’in Şark musikisi olarak andığı musikiye karşı özellikle Garpcı, Türkçü ve halkçı politikaları savunanlarca geliştirilen tepki ve olumsuz uygulamalar hakkında bkz. Ayas (2014a), Öztürk (2018a)

lodileri”nden ibaret olduğunu yazmıştır (1968, s. 129).²³ Cumhuriyet’in kuruluşuyla beraber, müzik açısından karşı karşıya kalınan duruma dair değerlendirmesi de şöyledir:

Bugün işte şu üç musikînin karşısındayız: **Şark musikîsi, Garp musikîsi, Halk musikîsi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millîdir?** Şark musikîsinin hem hasta hem de gayrî millî olduğunu gördük. **Halk musikîsi harsımızın, garp musikîsi de yeni medeniyetimizin musikîleri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, millî musikîmiz memleketimizdeki halk musikîsiyle garp musikîsinin imtizacından doğacaktır.** Halk musikîmiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp musikîsi usûlünce armonize edersek, hem millî, hem de Avrupai bir musikîye malik oluruz.²⁴ (Gökalp, 1968, s. 130-131)

²³ Behar (1985, s. 1225)’in da açıkça vurguladığı gibi, özü itibarıyla hiçbir müzik bilgisine sahip olunmaksızın ifade edilen bu cümleyi, 1914’te, matbuat âleminde ilk dillendirenlerden biri, ilk Türkçüler arasında yer alan Necip Asım [Yazıksız] olmuştur. Musikişinas olmadığını açıkça ifade eden Yazıksız’ın, 1918’de Türk Yurdu’nda yayımlanan ifadeleri şöyledir: “Şunu iyice bilelim ki **bizim şurada burada çalıp çağırdığımız udlar, kanunlar, Türk sözü, Türk sazı değildir.** Bunlar tâ Nuh zamanından kalma Arab’ın, Acem’in, Bizans’ın fena alınmış, bozulmuş şeylerinden ibarettir” (s. 180). Gökalp’in müzik hakkındaki ‘sathî’ görüşlerinin, dönemi itibarıyla çağdaş bir eleştirisi, müzikolog Gazimihalzade Mahmud Ragıp tarafından ortaya konulmuş olmasına rağmen (2014, s. 27-38), *müzik eğitimcisi* kariyeriyle tanınan Yönetken, bu siyasi formülün, tam bir inanmışlıkla müdafasını üstlenmektedir: “Binaenaleyh mesele basitdir. **Yapılacak şey garb san’atını elde etmek, garbın teknik zevkine varmak, sonra, orijinalite menba’ı ve zemini olan halka inip halk zevkiyle mütezevvik olarak ecnebi tesirleri görmemiş halk motiflerini, garb tekniğiyle terennüm etmektir**” (Tebiş & Kahraman, 2012, s. 25). Yönetken, folklor derlemelerinin yanı sıra, Gazi Terbiye Enstitüsü, Ankara Devlet Konservatuvarı, Ankara Radyosu, Çapa Öğretmen Okulu gibi kurumlarda görev almış ve ayrıca Köy enstitüleri müzik müfredatının belirlenmesinde de etkili olmuştur (Duygulu, 2012, s. 170). Gökalp programına erken tarihlerde ve katı bir şekilde bağlandığı anlaşılan Halil Bedii’nin, 1922’de Dergâh’ta, *Bugünkü Musiki-miz* başlığıyla yayımladığı yazısındaki görüşleri gayet nettir: “İşte biz, her şeyden evvel, **garb musikî sisteminin esas olan yeni tonalitenin üzerinden teessüs ettiği, gam veya tonik majör ve minör denilen iki ses sırasından itibaren musikî gramemini teşkil eden armoni, kontrpuan, füg [...] ilh.’den mürekkebe olan bu sanat-ı aleti kabul etmek ıztırar-ı şedidindeyiz**” (Tebiş & Kahraman, 2012, s. 18). Türkiye’de halk müziği alanında yapılan derlemeler konusunda bkz. Öztürk (2018b), Şenel (1999), Ülkütaşır (1973).

²⁴ Gökalp’in medeniyet ve hars dikotomisi üzerine bina ettiği hâkim söyleminin Jön Türk kavrayışı içindeki öncü ifadelerinden birini, yine, Necip Asım, şöyle dile getirmektedir: “Biz de **aheng-i millimizi o ibtidai, mühmel musikimizden tedkik ederek çıkarmalı, fenn-i musikîye tatbik ederek terakkisine çalışmalı, ortaya bir musikî-i Türki veya Osmani koymalıyız**” (Arpaguş, 2019, s. 112). Görüldüğü üzere

Gökalp'in müzikte, *Şarklı Osmanlıya* karşı *Garplı Türkü* (halkı) karşı karşıya getirmesi, aslında kitabındaki tüm başlıklarda ortaya koyduğu yaklaşımın bir bileşenidir.²⁵ Nitekim Gökalp'in, iki zıt kimlik olarak, tamamen dil alanında var ettiği Osmanlı ve Türk aktörlerine dair söylemlerinde, bunların gerçekte nasıl olduklarına değil, söylemde nasıl inşa ve temsil edildiklerine dikkat edildiği görülmektedir. Söylem, öz olarak, dilin maksatlı ve çoğu kez de ideolojik amaçlı kullanımını içerir. Dilin ne maksatla kullanıldığının ve ne söylendiğinin araştırılması, söylem çalışmalarının esasını oluşturur. Bu nedenle söylem çalışmaları, özellikle hegemonya kurucu, ayrıştırıcı ve belirli ikna stratejileri içeren metinlerin çözümlenmesinde, temel bir araştırma yöntemi olma niteliği kazanmıştır (Sözen, 2017). Gee (2005)'ye göre: "Daima belirli sosyal gruplara, kültürlere veya kurumlara aidiyet taşıyan" söylem; söylemek, yapmak ve var olmak yoluyla ortaya konur ve bunlar aracılığıyla, "insanlar, kesin surette, söylediklerine, yaptıklarına ve mevcudiyetlerine anlam kazandıran belirli oyunlar oynar, uygulamalar gerçekleştirir ve aynı zamanda da bunları sürdürürler" (s. 16). Bu çerçeveden bakıldığında Gökalp; Türk ve Osmanlı karakterleri arasında, *biz ve onlar* bağlamında belirgin bir ayrım gerçekleştirmekte; kullandığı kelimelerle, somut bir *eşitsizlik* yaratmaktadır. "Eşitsizliğin gerekçelendirilmesi iki tamamlayıcı stratejiyi içerir", diyen Van Dijk, bu stratejinin; "kendi grubunun olumlu temsiline karşılık Ötekilerin olumsuz temsili"ne dayandığını belirtir (1993, s. 263). Van Dijk'ın *ideolojik kare* olarak adlandırdığı "kendini olumlu, ötekini olumsuz" olarak takdim etme tarzı; "[...] sadece grup çatışmasının ve karşıt gruplarla etkileşim şeklimizin çok genel bir özelliği değil, aynı zamanda kendimiz ve başkaları hakkında konuşma biçimimizi de karakterize eder" (2000, s. 44). Söylem açısından ideolojik kare; *bizin* olumlu yanlarının öne çıkarılıp olumsuzluklarının gizlenmesini, buna karşılık da *onların* olumsuzluklarının vurgulanıp olumsuzluklarının üstünün örtülmesi yoluyla oluşturulur.²⁶ Bu bağlamda inşa tarzı bakımından Oryantalist söylemdeki tipik Osmanlı/Türk stereotiplerine²⁷

bu ifadelerde, Gökalp'in; *Garb'a, Türk'e ve halk'a* doğru şekilde telkin ettiği siyasi yönelimlerin her üçü birden mevcut olduğu gibi, halk müziğine bakıştaki seçkin tavrı da aşikârdır.

²⁵ Gökalp, bu düşüncelerini sadece *Türkçülüğün Esasları*nda dile getirmemiştir. Benzer ayrım ve görüşlerinin bir araya getirildiği diğer bir yayın için bkz. Gökalp (1992).

²⁶ Aristo mantığının tümel-tikel ve olumlu-olumsuz üzerine kurulu *karşıtlık karesine* çok benzer şekilde Van Dijk, geliştirdiği ideolojik karede dört temel hareket tarzına yer vermektedir. Van Dijk'a göre: "1 Bize dair olumlu bilgileri ifade et/vurgula/belirt, 2 Onlara dair olumsuz bilgileri ifade et/vurgula/belirt, 3 Onlar hakkındaki olumlu bilgileri bastır/önle/belirtme, 4 Bizim hakkımızdaki olumsuz bilgileri bastır/önle/belirtme" (2020, s. 267).

²⁷ Gökalp'in söylemleri ve düşünce yapısı üzerinde önemli tesirleri olan oryantalist söylem ve temsil meselesine dair bkz. Ayas (2014b), Behar (1987), Karadağ (2008),

benzer bir yol takip eden Gökalp, söylemsel iki aktörden Türk'ü, Osmanlı'nın karşısına yerleştirmektedir. Söylemdeki Osmanlı, her yönüyle, Türk'ün antitezi durumundadır. Doğal olarak bu zıtlık, Şark/Osmanlı müsikîsi ile Türk/Halk müsikîsi için de geçerli kılınmıştır.

Gökalp'in, medeniyet/tezhîb ve hars/tahrîs ayırımına dayalı olarak *Türkçülüğün Esaslarında* kullandığı ifadelerin tümü, burada, veri haline getirilerek, tablolaştırılmıştır. Tablo 2'ye bakıldığında, söylem açısından metnin tamamının, –yapısalcılığın odak konularından *sınıflandırıcı yönelim* temelinde *ikili zıtlıklar* (binary oppositions) üzerine inşa edildiği açık bir şekilde görülmektedir.²⁸ Bu bağlamda, *olumsuzca karşı olumlu* kutupluluğu çerçevesinde *Osmanlıya karşı Türk* zıtlığını örneklemek ve derinleştirmek adına Gökalp; hukuk, ahlâk, enmuzec (karakter), sınıf, idare, lisan, edebiyat, vezin, müsikî, tahrîs ve tezhîb gibi kategoriler kullanmaktadır. Bu çerçevede, “**Karagöz'le Hacivad'ın muarazaları**” bile, Gökalp'e göre, “**Türkle Osmanlının**, yani o zamanki harsımızla medeniyetimizin **mücadelelerinden ibarettir**” (1968, s. 32).

Gökalp'in millî müsikî için verdiği Jön Türklüğe mahsus formül; *tahrîs* için halka doğru gidilerek türkülerin toplanması; *tezhîb* için de bu kez garba doğru gidilerek, bunların armonize edilmesi esasına dayalıdır. Bu yönüyle Gökalp, armonize edilmiş türkülerin, *millîlik ve beynelmilellik* şartlarının her ikisini birden gerektiren *muasırlaşma* için yeterli olduğu kanaatindedir.²⁹

Köy enstitüleri eğitim ilkeleri ve müzik müfredatına bu temel program üzerinden bakıldığında içeriğin, Gökalp'in ortaya koyduğu Türkçülük programı ile tam bir uyum içinde olduğu görülmektedir. Köy enstitülerinin ilk müfredatını ihtiva eden 1943 programında müzik dersleri, haftada ikişer saatten, toplamda dört yüz altmış saatlik bir ağırlığa sahiptir.³⁰ Kültür dersleri arasında üçüncü sırada yer verilen bu derslerde; öğrencinin bir saz [çalgı] çalması, bunun nota öğretimiyle yürütülmesi ve ‘millî zevkin oluşturulması’nda türkü ve oyunlardan azami derecede yararlanılması, birer hedef olarak gözetilmiştir (Uçan, 2016, s. 409). Bu bağlamda Bedri Akalın'ın 1945'te yayımladığı kılavuz kitaptaki programın da, bu üç amaç doğrultusunda yapılandırıl-

Kula (2010).

²⁸ Başta dilbilim ve antropoloji olmak üzere sosyal ve beşeri bilimlerde yapısalcılıkla beraber eleştirel söylem çalışmalarının da temel konu ve kavramlarından biri olan ve insanın anlama yetisinin yapılandırıp sürdürülmesi ve denetim altında tutulmasında önemli rolü olan *ikili zıtlıklar* konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. Levi-Strauss (1994), Sözen (2017).

²⁹ Cumhuriyet'le birlikte, *halka doğru gidilerek türkülerin derlenmesi* çalışmalarına 1925'ten itibaren başlanmış (Asaf & Asaf, 2008); Köy enstitüleri sürecine kadar, dikkate değer sayıda nota yayını gerçekleştirilmiştir (Öztürk O. M., 2018b). Süreçte yayımlanan çeşitli türkü kitaplarıyla ilgili ayrıntılar için bkz. Arseven (1969).

³⁰ 1947 programında üçüncü ve beşinci sınıfların müzik dersleri haftada bir saate indirilmiştir. Enstitülerin gelişme süreçlerinde uygulamaya sokulan muhtelif programlarla ilgili ayrıntılar için bkz. Uçan (2016, s. 102-105).

mış olduğu görülmektedir.

Tablo 2. Türkçülüğün Esaslarında medeniyet ve hars söyleminin kurgulandığı ikili zıtlıklar.

hars	medeniyet
<ul style="list-style-type: none"> • yalnız bir milletin içtimai hayatlarının mecmuu • usulle yapılmayan ve taklitle başka milletlerden alınamayan duygular • duygulardan mürekkep • kendiliğinden ve ilham ile teşekkül eder • İçtimaî ve tabii • lisandaki kelimeler • millî • Türk • Türkçe • hece vezni • taklitle yapılmaz • Türk musikisi • hariçten alınmamış • harsımızın musikisi • kaidesiz, usulsüz, fensiz melodilerden, Türkün bağrından kopan samimi nağmelerden ibaret • Türk edebiyatı (darbimeseller, bilmeceler, masallar, koşmalar, destanlar, cengnâmeler, menkıbeler, tekke ilâhî ve nefesleri, fıkralar, halk temâşâsı) • bedî ilhamdan doğmuş • Türk ahlâkı • Türk enmuzeci ('herşeyi güzel') • millî menfaati üstün tutar • idare olunanlar • Türk sınıfı • millet-i mahkûme • Türk harsı • Türk milletinden müteşekkil • İslam diniyle beraber Türk harsı • demokratik • kıymet hükümleri • milli terbiye • sosyal vicdan • avam, halk 	<ul style="list-style-type: none"> • aynı mamureye dahil birçok milletlerin içtimaî hayatlarının mecmuu • usulle yapılan ve taklit vasıtasıyla bir milletten diğer millete geçen mefhumların ve tekniklerin mecmuu • bilgilerden mürekkep • usul vasıtasıyla vücuda gelir • ferdî ve sunî • lisana ilave edilen lafızlar • gayr-i millî • Osmanlı • Osmanlıca • aruz vezni • taklitle yapılır • Osmanlı musikisi • hariçten alınmış • medeniyetimizin musikisi • kaidelerden mürekkep bir fen şeklinde • Osmanlı edebiyatı (ferdî hikâye ve romanlar, taklitle yapılmış gazeller, alafranga manzumeler) • zihnî hünerverlikten doğmuş • Osmanlı ahlâkı • Osmanlı enmuzeci ('herşeyi çirkin') • kozmopolit ve emperyalist • sınıf menfaatini üstün tutar • idare edenler • Osmanlı sınıfı • millet-i hâkime • Osmanlı medeniyeti [Türk, Acem, Arap harsları+İslâm dini+Şark medeniyeti+Garp medeniyeti (son zamanlarda)] • muvakkat bir camiadan ibaret • Şarkî Roma/Bizans medeniyeti • aristokratik • gerçeklik hükümleri • modern öğretim • ferdî şuur • havas

Köy Enstitülerinde Mandolin ve Bağlamanın Statü ve Rollerini

Statü ve rol, müzik sosyolojisinin olduğu kadar, etnomüzikolojik araştırmaların da başta gelen konuları arasındadır. Bu kapsamda çalgıların çeşitli bakımlardan araştırılması, organoloji, müzikoloji, antropoloji, arkeoloji, ikonoloji, tarih ve müzebilim gibi dalların, zaman zaman keşifmeler göstermelerini sağlar (Johnson, 1995, s. 257). Etnomüzikolojik açıdan müziğin maddi kültürünün başta gelen unsurunu oluşturan çalgılar etrafında; insan, toplum ve kültür bakımlarından önemli bağlantılar gerçekleşir. Dawe'e göre, somut ve toplumsal anlamlara sahip olan çalgılar, daima belirli kültür ağları içinde yer alır ve statü belirleyen ve doğuran pozisyonlar içinde bulunur (Bates, 2012, s. 368). Temsil (Hall, 2017) meselesiyle bir arada değerlendirildiğinde de statü ve rol üzerinden; müzik kültürü, müzisyenler, himaye ve destek düzeni, müzik tarzları, beğeni hiyerarşileri, kimlik ve alt-kültürler açısından olduğu kadar, çalgılar bakımından da önemli bilgi ve gözlemlere ulaşılmasına mümkündür. Bu nedenle özellikle Garpçılık karşısında Türkçülük ve halkçılık fikirlerinin konumlarının belirlenmesine katkı sunması bağlamında Köy enstitülerinde mandolin ve bağlamaya verilen roller ile çalgıların statüleri meselesi, araştırma kapsamına dahil edilmiştir.

Mandolinin³¹ Türkiye'deki mevcudiyeti ve çeşitli kullanımına ilişkin ilk örneklere, Osmanlı dünyasında yaşayan Levanten ailelerinin müzik pratiklerinde, 18. yüzyıl ortalarından itibaren Osmanlı sarayında ve özellikle de Musıka-yı Hümayun'un Fasl-ı Cedid takımlarında rastlanmaktadır (Gazimihal, 1955, s. 99). Ancak Cumhuriyet müzik eğitimi açısından temel çalgılardan biri olarak kullanıldığı ve sembol haline getirildiği uygulama, Köy enstitüleriyle olmuştur (Doğan K. , 2009). Garp medeniyetini Türk harsına aşlamakla vazifelenirilmiş olan güzideler nezdinde mandolin –boyut, şekil ve eşit-aralıklı perde düzeni bakımlarından– işlevsel bir çalgı olarak görülmüştür. “Saz-

³¹ Mandolin; Roma dünyası ve Ortaçağ Avrupa'sında *mandore*, *mandola*, *bandura*, *bandurria*, *pandore*, *pandura* gibi değişik telaffuzlarla adlandırılan, *luth/lavta* (Arapça *el-ud*) ailesine mensup çalgılardandır. Adının, *pandur* ve dolayısıyla tanburla olan akrabalığı gayet açıktır. Yüzlerce yıl, gerek gezgin halk şairlerinin (troubadour, trouver, meistersinger, vb.) ve gerekse de elitlerin müzik eğitiminde, *lutla* beraber, baş sırayı almıştır. İtalya ve Fransa'da yaygınlık kazanan mandolinin (Tyler & Sparks, 1988) 19. yüzyıl sonlarındaki asıl *popülerleşmesi*, ABD'ye göç eden İtalyanlar eliyle olmuştur. ABD'de 1894'ten itibaren, aralarında Princeton, Pennsylvania, Vanderbilt, Campbell gibi üniversite, konservatuar ve müzik okulları bulunan eğitim kurumlarında mandolin, banjo ve gitar kulüp, topluluk ve orkestraları oluşmaya başlar (Hambly, 2020). Özellikle ABD *folk*, *bluegrass* ve *country* müzik tarzlarında temel roller üstlenen bu üç çalgı, aynı zamanda her seviyede toplum kesimleri ile okul müzik toplulukları açısından da alabildiğine popülerlik kazanmıştır. Bu çerçevede mandolin, ABD okul müzik eğitimindeki temel çalgılardan biri olmuştur. Mandolinin ABD okul müzik eğitiminde kazandığı bu başat rol ile Köy enstitülerindeki rolü arasında önemli bir benzerlik bulunmaktadır.

dan curadan daha şık ve güzel, kemandan da daha basit ve öğrenilmesi kolay mandolin, [köy enstitüleri için] mûsikî aleti olarak” seçilmiştir (Soy-sal’dan aktaran Koç 2013, s. 315). Akalın’a göre: “**Aletlerin en ucuzu, pratiği, korunması ve taşınması, öğrenilmesi kolay olanı mandolindir**” (1945, s. 219). Köy Enstitülerinin müzik program ve uygulamalarında enstitülülerin, yaygın eğitim çalgısı olarak mandolini, *Garp notasıyla ve metotlu şekilde* öğrenip çalmaları (buradan keman veya piyanoya sıçramaları); armonize edilmiş türküler ile marşlar söylemeleri ve halkoyunu oynamaları, öncelikli hedefler olarak ortaya konulmuştur. Tonguç’un şu ifadesi, statü ve rol meselesi bakımından dikkate değerdir: “**Makinaların başında çalışan ve arkadaşlarına çamaşır, elbise diken kızların dikiş işliğini inlettircesine türkü söyledikleri duyulur. [...] Başka bir dersanede müzik dersi gören çocukların mandolinlerinden çıkan sesler uzaklardan duyulur**” (1943, s. 144).

Uçan (2016)’ın değerlendirmesine göre: “**Köy enstitülerindeki çalgı eğitiminde mandolin, hemen hemen en temel ve en genel çalgıydı [...] genel müzik eğitiminde olduğu gibi çalgı eğitiminde de birçok yönden son derece elverişli, kolaylaştırıcı ve kullanışlı bir başlangıç, geçiş ve sıçrayış çalgısı olarak görülüyor ve nitelendiriliyordu**” (s. 147). Bu başat rol, mandolinin, *Köy enstitülülerin modernlik kavrayışları* içinde özel ve simgesel bir yer sahibi olmasına yol açmıştır. Mandolinle özdeşleştirilen kimlik boyutu, Köy enstitüsü mezunu pek çok kişi açısından, kendilik bilinçlerinin *çağdaş* bir simgesi olarak algılanmıştır (Apaydın, 1983).³²

Mandolin hakkındaki yaygın söylemin bir diğer örneğine, M. R. Gazimihal’in 1951’de kaleme aldığı şu satırlarda da rastlamak mümkündür:

Mandolini öğretmek gibi, mandolini öğrenmek de kolaydır. Bunun sonucunda öğretmeni de çok, öğrencisi de çok olacaktır. Perdeleri, metodu, her şeyi standarttır. [...] mandolin bir ‘etap aleti’, bir çocuk çalgısıdır. [...] Mandolinden bıkararak keman ya da piyano gibi klasik bir çalgıya geçmek gereğini şiddetle duyar. [...] Müziği sevdiren ve çocuğu doğru seslerle işe başlatan bir çalgı olarak mandolin, küçük müzikçinin en güzel arkadaşı olur... Bugün için **biricik kolay ve ucuz ‘çocuk çalgısı’ mandolindir.** (aktaran Say, s. 78)³³

³² Günümüzde mandolinin yeniden-canlandırılması girişimlerinde öne çıkarılan hususun, *müzikte çağdaşlaşma* adına çalgıya atfedilen *simgesel önem* oluşu, bu bağlamda yoruma ihtiyaç göstermeyecek bir netliktedir. Konuya ilişkin tipik bazı gazete veya internet sitesi haberleri için bkz. <http://www.muzed.org.tr/?p=1228>; <https://odatv.com/bir-cumhuriyet-devrimi-neden-yok-edildi--1006101200.html>; <http://ubest.deu.edu.tr/BEST2018/abstract/bir-durum-calismasi-yeni-kusak-koy-enstitululer-dernegi-mandolin-orkestrasi>; <https://www.sozcu.com.tr/2014/yazarlar/soner-yalcin/o-yumrugun-perde-arkasi-484694/>; <http://iletisim.ieu.edu.tr/video/?p=4402>; ayrıca bkz. Sakar (2019).

³³ Bu görüşün tamamen aleyhinde bir başka değerlendirme için bkz. <http://www.mu->

Mandolin öğretimini yaygınlaştırma çabalarının tipik uygulamalarından birini, Türkiye’de çalgı eğitimi alanında bir ilk olarak görülen mandolin metodunun yazılması oluşturur. Bu çerçevede Türkiye’de çokseslilik ve çağdaşlık adına hazırlanan ilk çalgı metodunun, 1950’de yayımlanan *Yeni Mandolin Metodu* olması, bir tesadüf değildir.³⁴ Bu uygulamada da Garpcılığın temel önceliğe sahip olduğu görülüyor. Türkülere armoni tatbik edilmesinde, bu materyalin, çokseslilik için bir araç olarak kullanılmasına önem verilmektedir. Bu bağlamda Koç (2013)’un şu ifadeleri, uygulamaların asıl eksenini, somut olarak ortaya koymaktadır: “Devrimin yüksek anlayışı [...] çok sesli müzikten geçiyordu. Bu yüzen Batı müziğinin [...] yorumlanmasın[ın] yanında Türk müziğinin [türkülerin] çok sesli olarak düzenlenmesi çabası Köy Enstitüleri’nde açıkça görülmektedir” (s. 324). Bu çerçevede Köy enstitülerinde mandolin ve bağlamanın statü ve rollerine ilişkin veriler, aşağıda çizelge halinde düzenlenmiştir (Tablo 3).

Tablo 3’teki statü ve rol dağılımına bakıldığında, tıpkı Gökalp’in *medeniyet/tezhîb* ve *hars/tabris* ayrımına dayanan ikili zıtlığın, burada da geçerlilik taşıdığı görülmektedir. Bu ayrıma göre mandolin, medeniyeti; bağlama da harsı temsil eder durumdadır. Temelde *geri kalmışlık* vasfına sahip olarak görülen bağlamanın, *millî harsın alınması* anlamında *tabrise* malzeme edildiği, ancak *muasır medeniyet içinde işlenip geliştirilme* anlamında *tezhîb* kapsamına alınmadığı görülmektedir. *Türkülerin çokseslendirilmesi* tipik bir tezhîb uygulaması olarak önemsenirken, bunlara eşlikte kullanılan bağlamanın kapsam dışında bırakılmış olması dikkat çekicidir. Ancak burada gözden kaçırılmaması gereken husus, *tezhîbli türkülerin eşliğinde*, mandolin ve diğer *eğitim çalgılarının* kullanılmasının, program tarafından, *temel bir tercih* olarak ortaya konulmuş olmasıdır.³⁵

sikidergisi.net/?p=1725.

³⁴ Türkiye’de bağlama için metot yazmaya dönük girişimlerin –önemli bir kısmı tamamen türkü dağarı vermekten ibaret olmakla beraber– 1960’ların ortalarından sonra gerçekleşmeye başladığı görülür. Metot uygulamaları, neticede, ilgili çalgının öğretimine yönelik temel kaynaklar arasında yer aldığından, bağlama metotlarının görünürlük kazanmalarındaki ana etkenin, çalgıya duyulan ilgi ve talep olduğu açıktır. Bağlama metotlarının Türkiye’deki gelişimi konusundaki araştırmalar için bkz. Işıldar (2020).

³⁵ Benzer süreçte, gerek halk müziğinin *Şark musikisinden kökensel ayrımı*, gerekse de *yeni medeniyetin müziğine uygun özellikler taşıdığı* düşüncesiyle gerçekleştirilen ve halk müziği ve çalgılarının *çoksesliliğe elverişli* olduğu meselesini öne çıkaran erken bazı yayınlar için bkz. Arsunar (1947), Salcı (1940), Sarısözen (1940), Saygun (1938).

Tablo 3. Köy enstitülerinde mandolin ve bağlamanın statü ve rolleri (Uçan 2016 temel alınarak).

Özellikler	Mandolin	Bağlama
Kullanım Alanı	müzik eğitimi	yerel müzik / halk müziği
Aidiyet	Batı müziği/modern müzik	Türk halk müziği/geleneksel müzik
İşlev	okul çalgısı	boş zaman çalgısı
Norm	standart	değil
Metot	sahip	yoksun
Eşlik Niteliği	solo ve koro	türkü ve halk oyunları
İcra Niteliği	toplu icra	bireysel icra
Ses Alanı	ortak ses alanı	bireysel ses alanı
Uygunluk	şarkı, marş ve türkü	sadece türkü
Öğreticisi	çok	az
Ebat	uygun büyüklükte	büyük
Fiziksel Ağırlık	hafif	ağır
Dayanıklılık	sağlam	kırılgan
Diğer	kemana geçişe elverişli	-
	çalma-söylemeye elverişli	-
	her koşul ve ortamda kullanılabilir	-
	ekonomik	-
	koruma ve taşıma kolaylığına sahip	-

Saygun, 1940'da yayımlanan *Halkevlerinde Mûsikî* başlıklı eserinde; mandolin, ağız ve el armonikası ile gitar hakkında, dikkat çekici bir görüşe yer vermekte ve ayrıca bir de uyarıda bulunmaktadır:

Mandolin Halkevlerinde terviç olunacak [değer verilecek] **sazlar meyanında** [arasında] **değildir**. Mandolin ve Kitara gibi sazlar ile hafif eserler icra olunursa da bu gibi sazlar ile çalınan eserlerin **terbiyede ne dereceye kadar âmil olacakları** sorulabilir. [...] Toplu ve çok sesli mûsikî terbiyesi verirken daima göz önünde tutulacak nokta, [...] *Türk karakterini asla bozmamak* olduğuna ve bu sazlar bize hem bilhassa yabancı hem de pek ehemmiyete değer şeyler bulunmamalarına göre [...] Çok sesli mûsikîye giderken bütün hususiyetlerimizden tecerrüt ederek garbın mahdut ve bize oldukça yabancı makamlarının içine düşmekten sakınmalıdır. (1940, s. 61-62)

Köy enstitülerinde mandolin ve ağız armonikasının eğitim çalgıları olarak kullanılması konusunu eleştiren Saygun, bağlama ve mandolin açısından şu görüşe yer verir:

[...] köylü, ihtiyaçlarını en iyi karşılama yollarını öğrenecek, en rahat ha-

yata kavuşma yolunda yürüyecektir. Köy enstitülerinin gayesi budur. Şu halde mûsîkî alanında da Köy Enstitülerinin ve köy mekteplerinin gayesi bu olmalıdır. Köylünün elinden bağlamasını alıp da onun yerine mandolin veya ağız armonikası vermek işte bu gayeye taban tabana aykırıdır (1942, s. 8).

‘940’larda bağlama; Köy enstitüleri ile Halkevlerinde, millî kimlik açısından Türklüğe, halka ve harsa mahsusiyetin temel çalgısı olarak değerlendirilmiş ve bu yönüyle de –metotlu eğitim için olmasa bile– bireysel faaliyetler ile boş zamanlarda, bir halk sazı olarak yaygın şekilde kullanılmıştır.³⁶ Her iki kurumda takip edilen müzik eğitimi programlarının –özellikle de II. Meşrutiyet’ten itibaren sürdürülen Köycü, Türkçü ve halkçı politik söylemler (Heyd, 2010; Karaömerlioğlu, 2011; Toprak, 2013) göz önüne alındığında– *millî ve harsî* olarak nitelendirilen bağlamanın temel alınmadığı bir anlayışla inşa edilmiş olması, ortaya konulan uygulamalar bakımından dikkat çekicidir. Bağlama, özellikle enstitülerde, davul-zurna gibi diğer halk sazlarıyla eşstatüde bir *boş zaman* ve *şetaret* (şenlik, eğlence) çalgısı olarak yer almıştır. Programlardaki ifadelerde türküler ile bağlamanın, her şeyden önce, köylü çocukların, kendilerine verilen Garp müziği eğitimi ve çalgılarını *yadırgamamaları*; türkü, halk oyunu ve bağlama *sayesinde* tabi tutuldukları eğitime *yabancılık çekmemeleri* ve uygulamaları *benimseyerek sürdürmelerini* temin maksadıyla yer aldığı açıktır. Köy enstitüleri gibi *köylünün modernleştirilmesini* hedefleyen bir projede bağlamanın, *eğitim müziği* kapsamına alınmamış ve araştırma, inceleme ve geliştirme bağlamında herhangi bir çalışmaya konu edilmemiş olması dikkat çekicidir. Ayrıca, esasen bir *saz şairi* olan Âşık Veysel’in, usta öğretici³⁷ olarak, Köy enstitülerinde saz çalıp türkü söylemesine dönük uygulamalarda da *çağdaş eğitim* amaç ve ilkelerinden öte bazı *beklentilerin* mevcut olduğu anlaşılmaktadır. Akalın’ın hazırladığı enstitü müzik eğitimi müfredatında bağlama öğretimine ait hiçbir ders yer almazken, özellikle Âşık Veysel gibi dönemin *popüler* bir isminin saz ve türkü öğretmek üzere görevlendirilmesi konusu, yaklaşım tarzı bakımından izaha muhtaçtır. Ancak bu uygulamanın aslında yoruma ihtiyaç göstermeyen bir cevabı, sürecin önde gelen bürokrat, şair, derlemeci ve fikir insanlarından Ahmet Kutsi

³⁶ Türkiye’de bağlamanın öğretmen yetiştiren müzik eğitimi programları içinde bir *okul çalgısı* olarak kullanılabilirliğine ilişkin ilk *resmî* karar, ancak ‘970’lerde yer almıştır (Uçan, 2005). Günümüzde müzik öğretmeni yetiştiren okullarda bağlama derslerinin niteliği ve karşı karşıya olunan sorunlara dair araştırmalar için bkz. Açıkalin (2020), Aşan (2019).

³⁷ Köy enstitülerinde türkü ve bağlama öğretiminde Âşık Veysel’in yanı sıra, Âşık Ali İzzet Özkan, Âşık Dursun Cevlani ve Âşık Ali Tamburacı’nın; *millî oyunlar* konusunda da Hasan Çakı Efe’nin usta öğretici olarak çalıştıkları bilinmektedir (Duygulu, 2012, s. 167). Köy enstitülerindeki usta öğreticilik uygulamaları için ayrıca bkz. Fırtına (2004).

Tecer’de mevcuttur.³⁸ Tecer’e göre: “Halk şâirleri birer köy şâiridir. Bunlar birer sanat istidâdı ve **muhitleri üzerinde çok müessirdirler. Onlar vâsıtasıyla millî hayâtımızın mâzîsine ve bugünkü hayâtına âit köşeleri aydınlatılabildiğimiz gibi, bugünkü millî hayâtımızın ideâl ve heyecanlarını geniş halk tabakaları içinde yaymaya muvaffak olacağız**” (1932, s. 3). *Saz şairlerinden istifade* konusunda; “**memleketin tanınmış saz şairlerinin Halkevine davet edilerek kendilerine türküler söyletilip destanlar okutturulması**” görüşünü bir *yöntem* olarak tavsiye eden Saygun da, neticede, Tecer’in yaklaşımını teyit eder durumdadır (1940, s. 37).

İdare nezdinde, dönemin, köylü ve halka yönelik terbiye kurumları olarak işlev gören Halkevleri ile Köy enstitülerindeki müziğe yaklaşımda, dönem bürokratları ile fikir ve sanat adamları arasında belli bir görüş birliğinin mevcut olduğu görülüyor. Bu somut durum, çağdaş eğitim açısından *hars zemininde* türküler ve bağlamaya bakış ile *medeniyet zemininde* Garp müziği (özellikle çoksesli şarkılar) ve mandoline bakış arasında, bariz bir nitelik ve statü farkı bulunduğunu göstermektedir. Somut olarak görünen, bağlamanın, Köy enstitülerinde *metotlu ve asrî* bir öğretim yaklaşımıyla ele alınmamış olduğudur. Bu nedenle Garp müziğine dayalı program ve uygulamalarda bağlama, açık bir şekilde, mandolin karşısında *düşük statülü* bir çalgı konumunda tutulmuştur.

³⁸ Kariyeri boyunca Gökalp’in medeniyet ve hars formülüne sadakat ve inançla bağlı kalan Ahmet Kutsi Tecer, Sivas’ta görev yaptığı sırada, Muzaffer Sarısözen ve Âşık Veysel’le tanışmıştır (Çongur, 2001). 1939’da Sarısözen’in de katkılarıyla düzenledikleri *Sivas Halk Şairleri Bayramı*, Gökalp’in *Halka doğru telkininin* adeta cisimleşmiş bir örneğini teşkil eder. Tecer, Âşık Veysel’in, Köy enstitülerinde usta öğretici olarak görevlendirilmesinde (Bakiler, 1989, s. 17-19) ve Muzaffer Sarısözen’in Ankara Konservatuarı Folklor Arşivi ile Ankara Radyosu Yurttan Sesler topluluğu şefliklerine getirilmesinde, yönlendirici olmuştur (Gökdemir, 1987, s. 14-15). Milletvekilliği, UNESCO komisyon üyeliği ve Halkevleri yöneticiliği yapmış olan Tecer’in, Gökalpçi vazife bilinci, şu cümlelerinde açık bir şekilde görülmektedir: “**Geniş halk kitleleri ile fikir hayâtımızın umûmî bağlarını birleştirmek, münevver kitle ile geniş kitle arasında doldurmak, bunu tahakkuk ettirmek için de halk dili, halk nağmeleri, halk bediiyatı halk an’âneleri ile münevver adamın medenî bilgilerinin birbirine kaynaştırmak**” (1932, s. 2). Bu temel çerçevede Köy enstitüleri bağlama öğretiminde, başta Muzaffer Sarısözen olmak üzere, neden, Tanburacı Osman Pehlivan, Sarı Recep (Güray), Sadi Yaver Ataman, İhsan Ozanoğlu, Ahmet Yamacı (bir Köy enstitülü olmasına rağmen), Avni Özbenli, Ahmet Gazi Ayhan veya Emin Aldemir gibi dönemin önde gelen hocalarından yararlanılma yoluna gidilmemiş olduğu, dikkate değer bir sorudur. Tecer’in metinde alıntılanan ifadesi, Gökalp’in güzidelere verdiği vazifenin popülist niteliği ile propaganda boyutunu açık bir şekilde yansıtmaktadır.

Tartışma

Köy enstitülerinde takip edilen müzik eğitimi programı ile bu eğitimde mandolin ve bağlamaya biçilen roller açısından elde edilen bulguların işaret ettiği Garp-merkezci anlayışın, Gökalp tarafından kaleme alınan *Türkçülük programı* bağlamında; söylem, amaç ve uygulamalar üzerinden, kapsamlı bir tartışmaya ihtiyaç gösterdiği açıktır. Öncelikle belirtilmesi gereken husus, Türkçülük hareketinin, Garpçılık (*Garba doğru*) ile halkçılık (*Halka doğru*) bileşenlerini ihtiva ediyor olduğudur. Bu nedenle her üç yönelim ve özellikle de irtibatlı oldukları uygulamalar bakımından bir değerlendirmesi yapılmaksızın, Köy enstitülerinde takip edilen müzik eğitiminin düşünsel temelleri ve sınırlarına ilişkin bulguları sağlıklı bir çerçevede yorumlamak mümkün değildir. Böyle bir tartışmanın zemininde ise hiç kuşkusuz, Garplılığa ile muasırlaşma arasındaki anlamlı farklar yer almaktadır.³⁹

Garpçılık hareketinin savunduğu Garplılığa hadisesinde –başta gelen temsilcisi Doktor Abdullah Cevdet’in tipik ifadeleriyle- Avrupa’yı hoca kabul edip, onun “şükürgüzar bir şakirdi olmak” ve Avrupa medeniyetini “gülü ve dikeniyile isticlas etmek” (Hanioğlu, 1981, s. 358-359) asıl amaçtır. Buna karşılık muasırlaşmada, bilim, teknoloji ve eğitim gibi alanlarda zamana uygun yenilemeler yapılması söz konusudur (Tunaya, 1960, s. 79-80, 174). Mevcut hayat tarzı, ahlak, hakkaniyet anlayışı, terbiye ve sanatlar, vb. zemininde muasırlaşma düşüncesinde, Avrupa’ya/Batıya benzemeye dair bir *endişe* ve *mecburiyet* yoktur. Bu bağlamda muasırlaşmada mevcut kültür, alışkanlık ve değerlere bağlılıkla beraber, yenileşme konusunda da *seçici* bir tutumun hâkimiyeti görülür. Oysa Garplılığın kesin surette bir terk ediş, dönüşüm, bir tür *kendini inkâr etme* ve esas itibarıyla da *topyekûn bir benzerlik temin etme* asıl amaç durumundadır (Yıldırım, 2012, s. 80-81).⁴⁰ Muasırlaşma, içinde yaşanan kültür açısından *asimilasyona* dönük bir tehdit barındırmazken,

³⁹ Osmanlı münevverleri arasında; (i.) terakkiyat (maddi-manevi), (ii.) medeniyet (sınai-hakiki) (iii.) Garplılığa (küllî-kısmî) eksenlerinde yürütülen tarafgir tartışmalarda, çağdaşlaşma ile Batılılaşma arasındaki farklar somut olarak ifade edilmiştir. Doktor Abdullah Cevdet ile Celal Nuri [İleri] arasında cereyan eden *şime-i muhabbet-şime-i husumet* odaklı tipik tartışma, bir bakıma, sürecin aynası durumundadır (Hanioğlu, 1981, s. 359-365). Türkiye’de Batılılaşma ve modernleşme süreçlerine sosyolojik, tarihsel, ekonomik, politik, ideolojik, kültürel ve eğitsel açılardan odaklanan geniş bir literatür mevcuttur. Makalenin müzikolojik bağlamı çerçevesinde temel ayrımlarına dikkat çekilen küllî-kısmî Garplılığa ve muasırlaşma/çağdaşlaşma eksenli tartışmaların kapsam ve içerikleri hakkında bilgi için bkz. Aygün (2013), Berkes (2003), Bora (2017), Bora ve Gültekin (2002), Eğribel ve Özcan (2013), Georgeon (2016), Hanioğlu (1981), Mardin (1999), Tunaya (1960), Yıldırım (2012).

⁴⁰ Sosyolog Baykan Sezer, *kopuş* fikrine dayalı Garplılığın, doğrudan, *Batılılaşma* olarak adlandırmakta ve bir modernleşme tarzı olarak, tümüyle Osmanlı ve Doğu karşıtlığı üzerine inşa edilmiş olduğunu belirtmektedir (Yıldırım, 2012, s. 101-108).

Garplılışma, mevcut kültürün asimilasyonunu zorunlu kılar. Dolayısıyla Garplılışma, içerdiği radikal *transformasyon* nedeniyle *transkültürasyon* ve *kültürel emperyalizm* gibi süreçlerle organik bir bağ içindedir. III. Selim'den itibaren gelişen *nizamı yenileme* çabalarında, muasırlaşmaya dönük, reformcu bir çaba hâkim durumdayken, II. Mahmut'la beraber bu tutum, belirgin bir Garplılışmaya dönüşmüştür. Bu yüzden Shaw, III. Selim dönemine özgü ve mevcut kurumların aksayan yanlarının yenilenmesine dönük uygulamaları *geleneksel reform* (traditional reform) çerçevesinde değerlendirmektedir (2002, s. 295).

Bunun zıt ucunda, topyekûn Garplılışma anlayışı yer almaktadır ki bu anlayış, eksiksiz şekilde tüm kurum, alışkanlıklar ve değerler sisteminin *Batıya benzetilmesi ve oradakiler gibi olması* gerektiğini savunmaktadır. Dolayısıyla bu eğilim, seçici ve ayıklayıcı nitelikteki tutumların tümüne karşı, baştan bir reddiye içindedir. Ayrıca bu anlayış, gecikmişlik psikolojisi nedeniyle, belli bir hız ve çabukluk endişesine de sahip olduğundan, *doğru olandan ziyade faydalı ve işe-yarar olanı* tercih ve telkin etmektedir.⁴¹ Tipik olarak Doktor Abdullah Cevdet ve İctihad çevresiyle temsil olunan bu anlayış, Kılıçzade Hakkı örneğinde, Cumhuriyet'in kuruluş rüyasını bile görebilmiştir (Hanioglu, 1981, s. 375-383). Bu anlayışta, *Şark'a ait her şeyin* toptan terk edilmesiyle (*abandonment*) beraber, Avrupa'yla benzerliğin temini söz konusudur. *Külli Garpçılıkta*, Gökalp'in de her vesileyle itham ettiği Tanzimatçılıkla özdeşleştirilen *ikinci tutuma* karşı açıktan bir tavır alma vardır. Bunun nedenini Gökalp; "iki zıt medeniyetin yanyana yaşayamaması" tezine dayanarak, "[b]ir millet, ya Şarklı olur, ya Garplı olur. **İki dinli bir ferd olmadığı gibi, iki medeniyetli bir millet de olmaz**", sözleriyle ifade eder (1968, s. 40).

Bu noktada, Gökalp'in fikir önderliğini yaptığı Türkçülük ve dolayısıyla halkçılık meselelerinin her ikisinin de, neticede, Garpçılık zemininde var edildiklerine dikkat edilmelidir.⁴² Türkçüler ve halkçılar, aynı madalyonun iki yüzü olarak, Garp medeniyetine mensubiyeti savunmaktadır. Sarıнай'a göre "halka doğru gitmeyi, Türkçülüğün temel ilkelerinden birisi" olarak kabul eden Türkçü aydınlar, "halkçılık anlayışları ile öncelikle aydınlarla halk arasındaki derin mesafenin kapatılmasını amaçlamışlardı" (2008, s. 223). Bu bağlamda önemli bir ayrıntı da, halkçılık ve halka doğru hareketinin, temelde,

⁴¹ "[...] Şark kafasının söylediği yanlış değildir. Fakat bize doğru olan değil, müfid olan lazımdır. Bence müfid olan ve muhyî, insanı hayat mübarezesi meydanında [...] silahlandıran herşey, her yalan, her saçma... mahz-ı hak, mahz-ı hakikatdır" (Hanioglu, 1981, s. 359-360) Abdullah Cevdet'in bu yöndeki görüş ve telkinlerinin, Garplılışma ütopyası çerçevesinde bir değerlendirmesi için bkz. Hanioglu (1981, s. 357-374).

⁴² "Nasyonalizm ve popülizm, ya da daha sonra kullanıldığı şekliyle 'milliyetçilik' ve 'halkçılık' aynı madalyonun iki yüzüydü. Halkçılık, Meşrutiyet Türkiye'si'nin ve Cumhuriyet Türkiye'si'nin ilk evrelerine damgasını vuran bir tür popülizmdi" (Toprak Z. , 2013).

köylüler ve düşük gelirli halk kesimlerine yönelik olmasıdır. “[...] halka doğru hareketi öncelikle **alt gelir gruplarına yönelik** bir hareketti. [...] Türklerin büyük bölümünün başta köylerde olmak üzere alt gelir gruplarından oluşması”, Türkçüleri bu kesimlerle ilgilenmek zorunda bırakmıştır (Sarınay, 2008, s. 225). Neticede her iki hareket de, II. Meşrutiyet yılları itibarıyla, benzer isimlerin fikir önderliğinde gelişmiş ve sürecin Cumhuriyet’le devam eden muhtelif evrelerinde de bu iki umde –zaman zaman zıt kutupları temsil etmiş görünseler de– özünde, Gökalp’in dile getirmiş olduğu türden bir beraberlik içinde olmuştur. Zürcher (2002), Cumhuriyet’e temel oluşturulan Kemalist ideoloji bakımından halkçılık kavramının, belirsiz şekilde kullanıldığına dikkat çeker (s. 51-52). *Halka doğru* hareketiyle kökensel bağlantıları çerçevesinde, *köylülüğü romantik olarak idealleştiren* halkçılık anlayışı, *halk hükümeti* anlamında demokrasi ve *toplumsal sınıfların inkârı* anlamında da *tesanütçülük*le ilişki içinde olmuştur. Ancak Türkçülük ve halkçılığın birlikte gelişme gösterdiği yıllar boyunca temel odak noktalarından birini köylüler, diğerini de düşük statülü avam oluşturmuştur.⁴³ Dolayısıyla Köycülük hareketi de, başta *Halka doğru* olmak üzere, bu iki temel politika içinde gelişme göstermiştir (Karaömerlioğlu, 2011). Türk Ocakları’ndan başlayarak Halkevleri’nde de devam eden Köycülük kolları, köye yönelik propaganda çalışmalarını, süreç boyunca, etkin şekilde yürütmüşlerdir. Yıldırım’a göre “[k]öylüler için 1940’larda özellikle Köy Enstitüleri, **köylüleri modernlik projesine göre planlama ve programlamanın mühendisliği** olarak işlevselleşmektedir” (2012, s. 44). Bu temel toplum mühendisliği uygulamalarının, Köy enstitüleri sürecinde de etkili olduğu ve geçerlilik arz ettiği görülmektedir:

[...] Halka Doğru özelinde aktörler münevverlerdir, **halkçılık münevver halkçılığıdır**. Bu münevverler ise halka baktıklarında esasen iki halk gördüler: Türk olan, unutulmuş ve tahkir edilmiş olan bir halk; Avrupa halklarına kıyasla daha medeniyetin emekleme merhalesinde olan geri bir halk. İlk halka karşı övgüler kaleme aldılar fakat ikinci halka bir öğretmen gibi, iyi niyetle, ödev listesi hazırladılar. Fakat münevver halkçılığının öyküsü 1914’te bitmedi, bu öyküye zamanla Halk Fırkası, Halk Evleri, Köy Enstitüleri gibi unsurlar eklendi. (Özden, 2011, s. 118)⁴⁴

⁴³ Akçura’nın tanımı gayet açıktır: “Halktan muradımız köylükte yaşayan az toprak sahibi, yahud büsbütün topraksız rençberler, sonra şehirlerde geçinen ufak esnaf ve gündelikçi ameleler, ırgatlardır” (Üstel, 1997, s. 112).

⁴⁴ “Köy Enstitülerini halk adına aydınlar kurdu, halk adına yine aydınlar yıktı. Halk, Köy Enstitülerini istiyordu da aydınlar onun için kurdu demek gerçeğe ne kadar aykırıysa, halk istemiyordu da aydınlar onun için yıktı demek de o kadar aykırıdır”, diyen Sabahattin Eyüboğlu (1999, s. 93), aslında, tam da *güzide-lerin* üstlendikleri *misyonu* dile getirmekte ve aynı zamanda, hareketin doğasındaki

Kısmî-küllî tartışmaları üzerinden ele alındığında Gökalp'in hars/tahris ve medeniyet /tezhîb ayrımlarının antropolojik süreçler bakımından ayrıca tartışılması gerekir. Bu ayrımın dayandırıldığı hususlardaki kimi belirsizlikler ve yeterince açık olmayan hususlar, tahris ve tezhîb uygulamalarının nasıl yapılacağı ve kültürel sonuçlarının neler olacağı konusunda boşluklarla doludur. En temel belirsizlik, tahris ve tezhîb arasındaki bağın nasıl kurulacağıdır. Çünkü Gökalp, Garp medeniyetinin halka/köylüye götürülmesi ve Türk harsına aşılması gerekliliğini vurgularken, aslında, *telkin*, *propaganda*, *ikna*, *rızanın imali* ve *gönüllülükle* şekillenmesi sağlanan bu sürecin, nasıl olup da *transkültürasyon*, *asimilasyon* veya *kültürel emperyalizme* dönüşmeyeceği konusunda hemen hiçbir şey söylememektedir. Sadece millî kültürden başlayarak, ümmet ve bütün insanlığa dönük bir sevgiyle, bir anlamda, *evrenselci* nitelikte bir söylem kullanmakta; böylelikle de, hars meselesine yaptığı bazı temel vurgular bakımından, kendi içinde bariz çelişkilere düşmektedir.

Millî mûsikî söyleminde harsa verilen önem ve öncelik, Saygun (1940)'da, *Türk karakterinin korunması* şeklinde ifade edilirken, Sun (1993)'da, *Türk kalarak çağdaşlaşma* ifadesiyle vurgulanmış olur. Sun, Batılılaşma eğilimlerinin müzikteki yansımalarını değerlendirirken; *aktarmacılık*, *öykünmecilik* ve *yamacılık* olarak nitelediği üç tip uygulamanın, *sürecin bütününe hâkim olduğu* tespitine yer vermektedir (1993, s. 22-24). Saygun ve Sun'un görüşlerinin, aslında Gökalp'in, *Garp medeniyetinin Türk harsına aşılması* kestirmeciliğinden farklı olduğu açıktır. Sonuçta kâğıt üstündeki formülü hayata geçirmekle vazifelenen besteci kuşakları açısından bakıldığında, *Türk karakterini korumaya gösterilmesi telkin edilen hassasiyetin*; kişiler, beğeniler, tercihler ve eserler itibarıyla müzikte nasıl gerçekleştirilebileceği konusunda bir standart ortaya koymanın mümkün olmadığı görülmektedir.⁴⁵ Örneğin Gökalp, meselenin *Türk kalma* boyutunu, müzikte Osmanlı havas geleneğine mahsus şarkılara değil de, köy türkülerine dayandırmakta; medeniyet boyutunu ise, Garp tekniği olarak nitelediği armoni tatbiki olarak anlamaktadır. *Gökalp'te muasırlaşma; halk melodilerine Garp armonisinin tatbiki yoluyla, muasır cemiyetin başat gereği ve göstergesi olan milletleşmek ve böylelikle de, doğal olarak, beynelmilel âlemin bir ferdi haline gelmek demektir.* Ama gerçek hayattaki uygulamaların, kâğıt üstünde durduğu gibi durmadığı, süreç boyunca yapılan ve yaşananlardan açık bir şekilde görülebilmektedir. Türkiye'de devlet eliyle şekillendirilen ve toplum hayatını tanzim etmeyi amaçlayan tüm eğitsel, kültürel, sanatsal ve medyatik propagandada bariz şekilde öne çıkan husus; *Türk kalarak çağdaşlaşma* hadisesinin somut ve gerçekleştirilebilir bir *hedef*ten ziyade, *söylem* ağırlıklı bir *siyaset*ten ibaret oldu-

elitist/seçkin ve *otoriter* niteliğe de vurgu yapmış olmaktadır.

⁴⁵ Süreci şekillendiren görüş ve tercihlere dair tartışmalar için bkz. Ayas (2014b), Behar (1987), Tekelioğlu (2001), Üstel (1993), Üstel (1994).

ğudur. Bu durum, Köy enstitülerinde uygulanan müzik eğitiminde de somut olarak görülmektedir. Süreç, Gökalp'in *aşılama* olarak kaydettiği şartın, *medeniyetin bars üzerindeki hegemonyası* şeklinde gerçekleştirildiğini göstermektedir.⁴⁶ Bu durum, Sun'un, müzik alanındaki *üç tip Batılılaşma* uygulaması tespitiyle net bir şekilde örtüşmektedir. Akalın'ın kılavuzundaki içerik ve sürece dair uygulama ve özellikle de anılardan yansıyanlar, Köy enstitüleri müzik eğitiminin, esasen, köy çocuklarının, *armonize edilmiş türküler ve şarkılar söylemek, halk oyunları oynamak ve mandolin, akordeon vb. çalmak suretiyle Garplılaştırılmaları* anlayışıyla yürütüldüğünü açıkça göstermektedir. Buradaki temel hareket tarzının, *geç kalmışlık* psikolojisi ve *kaybedilecek zaman olmamasına dayalı kestirmecilik* alışkanlığına bağımlılık gösterdiği açıktır. Bu telaşlı, *alarm halinde*, endişeli ve aciliyetçi psikoloji, Köy enstitüleri müzik eğitiminde de belirleyici olma özelliğini korumuştur. Uygulamalar, en basit düzeyde, aslında, hiç de özenle ve ayrıntılı düşünülmüş veya ciddi bir planlama mahsulü bir *çağdaşlaşma programına* değil; aksine, en kısa yoldan ve *çağdaş müzik* kavramı açısından da -1900'ler itibarıyla- *dönemini tamamlamış, tonal armoni esaslı* bir Garpcılık programına dayandırılmıştır.

Müzikte çağdaşlaşma konusunda Licco Amar'ın 1934'te hazırladığı raporda yer verdiği düşünceler, *çağdaşlık* kavramını sorgulayan bir uzmanın görüşleri açısından belgesel mahiyettedir. Amar'a göre Orta ve Batı Avrupa'daki müzik eğitiminin esasları, *müzikte idealin virtüözlük olduğu bir zamanda* belirlenmiş ve süreç boyunca *hiç yenilenmediği için de zamana göre eskimiş* durumdadır. Cumhuriyet yöneticilerine, *artık daha çağdaş, daha yenilikçi ve her yönden gelişmiş müzikçilerin yetiştirilmesinin amaç edinilmesi* gerektiğini tavsiye etmiş olmasına rağmen (Uçan, 2005)⁴⁷, sürecin, hiç de

⁴⁶ Burada bir noktanın gözden kaçırılmaması gerekmektedir. Özellikle Halka doğru ve halkçılık hareketlerinin doğasında, münevverlerin/güzidelerin/elitlerin, köylüye ve halka rehberlik etmesi, onlara *medeniyet götürmesi* ve kendileri açısından faydalı buldukları *belirli bazı fikirleri yayması* gibi hegemonik, hiyerarşik, popülist ve pragmatist nitelikler vardır. Bu seçkinci nitelik Türkçülüğün, İttihatçılığın ve Kemalizm'in yapısında daima belirleyici olmuştur. Zürcher, millet ve halk kelimelerinin büyük yer tuttuğu söylemlerine rağmen İttihat Terakki ile Halk Fırkasının, kitle partilerinden ziyade, kapalı nitelikteki elit partilerine çok daha yakın olduklarına dikkat çeker (2005, s. 51). Seçkinci nitelik bakımından sayısız örnek verilebilecek bu durumun en tipik örneğini, Türkçü hareket içinde yer alıp, Türk Ocakları başkanlığı, milletvekilliği ve Milli Eğitim Bakanlığı da yapmış olan Hamdullah Suphi Tanrıöver'in, Ocak başkanı olduğu yıllardaki şu beyanında bulmak mümkündür: "Ocak bir misyoner müessesesidir. [...] Türk Ocağı bugüne kadar **muayyen bir mefkûreyi neşr eden bir müessese olmak dolayısıyla ancak kendi maksatlarını telkine yarayacak seviyede olanları** alabilir. Türk Ocağı'nın köylüye, amele, nefere karşı vazifeleri vardır. Fakat onları mesâisine teşrik edemez" (Üstel, 1997, s. 155).

⁴⁷ Türkiye'de müzik alanının düzenlenmesiyle ilgili olarak, 1932'den itibaren, Joseph

Amar'ın görüşleri doğrultusunda gelişmediği görülmektedir. Bu çerçevede Köy enstitülerinde türküler, bağlama, davul-zurna ve halk oyunlarına gösterilen ilgi, Gökalp'in, "siyasette mesleğimiz halkçılıktır" ifadesinin bir tezahürü olarak, bütünüyle popülist bir anlayışın ürünü olmuştur.⁴⁸ Gökalp'in, önceki durum için şiddetle eleştirdiği Osmanlı medeniyeti-Türk harsı ikiliğinin, yeni durumda, Garp medeniyeti-Türk harsı ikiliğine dönüştürülmüş olduğu; önceki duruma damga vurduğu iddia edilen havas-avam ayrılığının yeni durumda güzide-köylü ayrımı olarak devam ettirildiği bir gerçektir. Akalın'ın kılavuzundaki müzik eğitimi içeriği, tıpkı Osmanlı ve Türk karşıtlığında olduğu gibi, Türk köylüsüne yabancı bir Garp medeniyetinin *halktan kopukluk* (Çiğdem, 2002, s. 76) yönünü de bariz şekilde temsil etmektedir.

Köy enstitüleri müzik eğitimi açısından yaklaşıldığında, Garpcı/medeniyetçi güzideler için millî bir vazife haline getirilmiş bulunan *halka medeniyet götürme* hadisesinin, teorisi ile uygulaması arasında bariz çelişkiler bulunduğu apaçık ortadadır. Teoride Türklüğe ve halka yapılan vurgunun uygulamadaki karşılığı, *topyekûn Garba tabiyet* olarak gerçekleştirilmiştir. Neticede Garp-merkezci program, Cumhuriyet idarecilerinin, toplumun *yeni medeniyete göre* değiştirilmesinde bir ölçek olarak gördükleri müziğe yönelik müdahalelerinde belirleyici unsur olarak yer almıştır.⁴⁹ Nettl (1978), *müzikte batılılaşma* ile *modernleşme* arasındaki farkları, *Batı müziğinin merkeze alınması* ve *geleneksel müziklerin -böyle bir değişime uygun olup olmadıklarına bakılmaksızın- Batı müziğine uygun hale getirilmesi* ölçütlerine dayanarak ele almaktadır.⁵⁰ Nettl (1978)'a göre müziksel modernleşmede; ses di-

Marx, Licco Amar, Paul Hindemith, Hermann Von Schmeidel ve Bela Bartok gibi yabancı uzmanlar tarafından hazırlanan raporlar hakkında bilgi için bkz. Güdek B. (2014), Hindemith (1983), Kahramankaptan ve Yavuz (2013), Öztürk (2009), Uçan (2005), www.cevadmemduhalar.com/paul-hindemith.html

⁴⁸ Köy enstitülerinde de tipik yansımaları görülen ve Cumhuriyet boyunca elit-halk ayrımının derinleşmesine yol açan popülist fikir, tartışma ve uygulamalar konusunda bkz. Aytemur (2019), Toprak (2013).

⁴⁹ *Müzikte meydana gelecek değişimi, toplumsal değişim için bir ölçü olarak görmeye* dair en somut ifade, Atatürk'ün, 1 Kasım 1934 TBMM açılış nutkunda bulunmaktadır: "Bir milletin yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişimi alabilmesi, kavrayabilmesidir" (Yılmaz, 2011, s. 49). Buna karşılık müzikte değişimin, mevcut düzenin sürdürülmesi bakımından önemli bir tehdit oluşturduğuna dair düşünceleri, Platon; "[m]üzikte yeni bir çeşidin doğması kaçınılacak bir şeydir. Bununla her şey tehlikeye girer. [...] müzikte yol değişti mi, devletin anayasası temelinden sarsılır", sözleriyle dile getirir (2017, s. 121). Bu çerçevede toplum ve müzik ilişkisinde ortaya çıkan değişimin, felsefe ve politika alanlarını ilgilendiren boyutları olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

⁵⁰ Bu süreçte özellikle Saygun ve Yönetken'in, halk müziğini; pentatonizm, Antik Yunan modları ve armonik tonaliteyle ilişkilendirmek suretiyle Batılılaştırma yönünde sarf ettikleri çabanın göz önünde tutulması gerekir. Yayınların bir kısmına

zileri ayarlanmıştır, nota kullanımı başlamıştır, konser verme anlayışı ile hi-maye düzeni değişmiş; buna karşılık müzikte Batılılaşmada -Batı tonalitesine işaret eden- *fonksiyonel armoni* kullanımı, orkestra ve koro gibi büyük toplulukların ideal müzik icra modelleri olarak kabulü, basit ama istikrarlı ölçülere dayalı, az veya çok değiştirilerek icra edilebilen bestelenmiş eserlere dönük vurgu öne çıkmaktadır (s. 134). Benzer olarak Signell (1976) da, müzikte modernleşme ile Batılılaşma arasındaki anlamlı farklara dikkat çekmiş ve ikisinin ayrı şeyler olduğunu açıkça belirtmiştir.

Köy enstitülerindeki uygulamalarda, köy çocuklarına mandolin, akordeon, keman vb. çaldırılarak, aslında onların, *halka doğru giden münevverler* aracılığıyla, Garplı hayat tarzına doğrudan, hızlı ve kestirme bir şekilde ve özendirilerek iştirak etmelerinin sağlandığı ortaya çıkmaktadır. Burada *modernlik* açısından, mandoline yüklenen sembolik anlama, ayrıca dikkat edilmesi gerekmektedir. Bu çerçevede mandolinin, idareciler nazarında, her şeyden önce bir tür akrabalık ve benzerlikle, bağlamanın hâlihazırdaki Garplısı olarak görüldüğü; Türkçü program için öngörülen *hızlı ve pratik amaçlar* bakımından da *kullanışlı ve işe-yarar* bulunduğu anlaşılmaktadır.⁵¹

Sürecin Türk Ocakları evresi, anlayışın temellendirilmesi bakımından öncü bir rol üstlenmiş görünmektedir. Gökalp'in *millî ve beynelmilel müzik*⁵² için basitçe aktardığı türkülere armoni tatbiki⁵³ meselesinde, bu vazifeyi

dair bibliyografik bilgiler için bkz. Arseven (1969, s. 21-22, 30, 146, 151-155).

⁵¹ Garplılaştırma hedefine sahip toplum mühendisleri, köylünün ve halkın yeni, Garplı hayat tarzına intibakını temin için, okullarda, Türk Ocakları'nda, Halk Evleri'nde ve enstitülerde; keman ve piyanonun yanına, akordeon ve flütle beraber, kırklı yıllarda, mandolin ve gitarı da ilave etmeye başlamıştır (Altuntaş, 2007; Doğan K. , 2009).

⁵² Avrupa'da halk, sanat, milli, milletlerarası gibi sıfatların, siyaset ve kimlikle ilişkilendirilerek belirli müzik türlerini kast etmek üzere kullanılması sürecine dair kapsamlı bir araştırma için bkz. Gelbart (2007).

⁵³ Gökalp'in ve dolayısıyla Jön Türk zihniyetinin müziğe müdahale anlamında serdettiği bu düşünceye karşı dikkat çekici bir itiraz, Alman besteci ve icracı Paul Hindemith (ö. 1963) tarafından kaleme alınan raporda yer almıştır. Ankara Devlet Konservatuvarı ile Devlet Operası'nın kuruluşu için davet edilen ve 1935-38 arasında aralıklarla çalışmalar yürüten Hindemith'e göre devlet; bütün bestekârlardan, bir yandan *tam bir Türk olduklarını ispat etmelerini*, diğer yandan da *Berlin, Viyana ve Paris'tekiler gibi başarılar elde etmelerini* istemektedir. Hindemith, çalıştığı süre içinde yaptığı görüşmelerde, devleti yönetenlerin, bestecilere belli bir önyargıyla yaklaşıklarını doğrudan gözlemleyebilmiştir. Milli ve beynelmilel nitelikte bir musikiye acilen ihtiyaç duyan devlet, *kendisine lazım olan musikiyi yazmanın, Avrupa'da eğitim görmüş besteciler için 'kolay bir iş' olması gerektiğine inanmaktadır*. Bu düşünceye karşı Hindemith; "[...] hiç kimse dâhiye ne tarzda çalışılması, ne vücuda getirilmesi lazım geldiğini ihtar edemez", şeklinde ikazda bulunmakla kalmayıp, *gecikmişlik psikolojisine* karşı da şu soruyu yöneltmiştir: "[...] kemalermesi için daha uzun zamana muhtaç olan ve elde etme şeraiti Türkiye'de diğer

üstlenmesi gerekenlerin başında Türk Ocakları'nı saymış olması (Gökalp, 1968) önemlidir. Türk Ocakları Mesai Programına (1926) göre:

Türk Ocakları'nın tedarik edecekleri mûsikî bildiğimiz Avrupa mûsikîsidir. Hakiki Türk mûsikîsi mazimizde değil, istikbalimizdedir; hasretini çektiğimiz Türk mûsikîsine Garp aletleriyle ve Garp usul ve kavaidiyle ulaşmanın yolunu bulacağız. Bir taraftan bunu geliştirmeye çalışacağız; diğer taraftan Garp mûsikîsi terbiyesi almış ve yetişmiş sanatkârlarımızı, fırsat buldukça, Türk halkına dinleteceğiz. Çünkü örnek, en müessir telkin ve terbiye vasıtasıdır. (Üstel, 1997, s. 225)

Türk Ocakları bünyesinde açılan kurslarda öncelik Garp müziğine verilmiş; Mösyö Hege (piyano) ve Osman Zeki Bey (keman) gibi isimler, bu kurslarda hocalık yapmıştır (Şahin, 2019, s. 131). Türk Ocaklarının tasfiyesinin ardından, ilgili binalara yerleştirilmekle faaliyete geçirilen Halkevleri'nde aynı uygulamalara devam edilmiş olması ise, hiç kuşkusuz, Türkçülük programındaki süreklilik açısından dikkat çekicidir: “[...] **bir odadan halk türküleri taşarken, bir yan odadan Mozart'ın sesi duyulur**; ama hiçbir odadan gazel sesi duyulmaz (Türkü halktır. Mozart evrensel uygarlığın uzantısıdır, gazel ise Osmanlı'dır)” (Kansu, 2001, s. 240). Dönemin Ankara Halkevi Müdürü Nafi Atuf Kansu'nun, Saygun'un *Halkevlerinde Mûsikî* kitabına yazdığı mukaddemedeki ifadeleri de, amacı net şekilde ortaya koymaktadır:

Halkevlerinin müzik sahasında esas prensibi şudur: ‘Millî ruhun derinliklerinde zengin bir hazne [hazine] olarak yaşamakta bulunan **halk türkülerimizi, Garp tekniği ile işliyecek** müstakbel kompozitörler için sadakat ve itina ile toplamak ve saklamakla beraber, **yeni Türk müziği bir taraftan vücut bulmakta iken kulakları ve zevkleri çok sesli müziğe alıştırmak ve ona ısındırmak** ve bunun için de bir çok fırsatlardan istifade ederek **Garp eserlerini halka bol bol dinlettirmek.** (Saygun, 1940, s. 6)

Aynı kitapta Saygun'un ortaya koyduğu temel görüş (1940), meseleye yaklaşım açısından somut ifadeler içerir:

[...] **tambur, ud gibi aletlerin halkevlerine girmesine cevaz verildiği takdirde bu sazlarla günümüzde moda olan pespaye ve soysuzlaşmış güya modern uydurmaların icra edileceklerine hiç şüphe etmeyelim.** Netice olarak diyeceğim ki **bu sazların halkevlerine girmeleri doğru değildir.** Ancak klasik Türk mûsikîsinin hakkıyla icraya muktedir bir heyetin Halkevinde bu eski kıymetli eserlerimizi icra etmelerinin de aleyhinde değilim fakat bu heyetlerin merkezde mütehasıs bir mûsikîşinas tarafında tayin edilmesi ve genel sekreterliğin buna istinaden müsaade edilmesi kolu ile.

sahalara nazaran henüz o derece müsait olmayan bir sanat mahsulü, nasıl olur da mülâhazaya bile meydan vermeden kısa bir zamanda ibda edilerek ortaya atılabilir?” <http://cevadmehmeduhaltar.com/hindemit-raporu-e.html>

Hasanoğlan Köy Enstitüsü'nde müzik dersleri vermiş olan Gagavuz kökenli Vasılı Öküzçü [Veysel Arseven]'nin aşağıdaki ifadeleri, program adına sürdürülen söylemdeki sürekliliğe işaret etmesi bakımından önem arz etmektedir:

[...] bazı geri kafalılar, ölmüş olan bir müziği, tıpkı eski zaman şarlatan sihirbazları gibi, yirminci yüzyılın ikinci yarısında, hem de Atatürk'ün kurduğu ve her gün ileriye doğru atılımlar yapan Türkiye Cumhuriyetinde **diriltmeye çalışıyorlar**. Bu müziğin yaşatılması için yapılacak her girişim, **çağın sanat anlayışı ve dinamizmine, felsefe ve estetiğine ters düşer**. Dersanenin birinde Atatürk'ün önerdiği müzik öğretilip söylenirken, ötekinde gazinocuların sevdiği yalelli havaları duyulacak.⁵⁴

Osmanlı mirasını temsil eden Şark mûsikîsine karşı geliştirilen bu olumsuz tutum, modernleşmeyle karıştırılan Garplılaştırma siyasetinin ürünüdür. *Halk, köylü, Türk, millet, millî, beynelmüel, muasırlaşma, terakki, medeniyet, hars* gibi kelimeler etrafında geliştirdikleri söylemlerle toplumu dönüştürmek isteyenlerin⁵⁵, esasen ud ve tanbur ailesine mensup İtalyan çalgısı mandolini, *yeni medeniyetimizin bize yabancı olmayan* çalgısı olarak seçip yaymayı tercih ettikleri ve bunu yaparken de, yerli, ama köylülüğün *geri kalmışlık* vasıflarını temsil ettiğini düşündükleri bağlamayı, enstitü eğitim programları için temel almadıkları görülmektedir.⁵⁶

Gökalp'in Türk ve halk söylemlerine, somut örneklerden ziyade soyut bir inşa hâkim kılındığından, bu söylemsel Türk'ün, özünde politik bir insanın ürünü olduğu açıktır. Gökalp'in kullandığı söylemde; millîlik vasfında Garpçılığı doğal olarak barındıran Türk'e, yeni bir medeniyet mensubiyetiyle beraber, yeni bir kimlik de kazandırılmıştır. Türkçülerin politik söylem inşalarıyla üretilmiş olan bu yeni Garpli Türk, fikri veya edebi tüm yayınlarda, özenle, *Şarka mensup Osmanlı'nın* karşı kutbunda konumlandırılan bir kimliği temsil etmektedir. Söylem alanında halk, millet ve köylüyle özdeş tutulan Türk'ün, *medeniyetten yoksun* olarak nitelendirilmiş olması ise elbette dikkat çekicidir. Bu bağlamda söylem açısından *millî Türk halkı ve köylüsü; millileş-*

⁵⁴ Bu sözlerin, Nafi Atuf Kansu'nun yukarıda alıntılanan, Halkevlerindeki müzik uygulamaları için söyledikleriyle aynı olduğunu belirtmeye gerek yoktur.

⁵⁵ II. Meşrutiyet'ten itibaren gelişen Türkçü söylemin, Cumhuriyet'teki devamlılığına tipik bir örnek olarak, Ceyhun Atuf Kansu'nun, şu ifadelerine bakılabilir: "Osmanlı devlet derebeyliğinde **köylünün adı Türk'tür ve Türk'ün adı halktır**. [...] **Türk, giderek halk ve giderek köylü**, devletin temel direği olmaktadır" (2001, s. 238).

⁵⁶ Mandolinin bir *modern müzik çalgısı* olarak görülmesine dönük benimseme tutumunu en iyi yansıtan ifadelerden biri, dönem tanıklarının muhtelif anılarında, açık bir şekilde görülebilmektedir. Tipik bir örnek için şu alıntıya bakılmalıdır: "Hiçbir okulda böyle bir olanak yokken, enstitüye gelir gelmez **modern sanatın araçlarından bir müzik aletini ele geçirmemiz** bana bugün daha **olağanüstü** geliyor" (Türkoğlu, 2017, s. 56).

mek suretiyle beynelmilleleşmiş olmak vasfına sahip kılınarak, aslında, Gökalp'in *medeniyet zümresi* olarak nitelediği *medeni milletler dairesinin* doğal bir üyesi haline getirilmektedir. Bu nedenle beynelmillelik alanı, Gökalp'te, millîlik vasfını zaten ihtiva eden bir kavram olarak inşa edilmiştir. Müzik alanında beynelmille tekniği temsil eden Garb'a verilen merkezî rol, Köy enstitülerinde *çoksesli türkülerin öğretimine* verilen ağırlıkla birebir örtüşmektedir. Bu bağlamda; “[...] **ibtidaî unsurları halkın samimî melodilerinde** tecelli eden ve **Avrupa mûsikisine tevfikan** [uygun olarak] **armonize edildikten sonra asri ve garbî bir mahiyet alacak olan** hakiki Türk mûsikîsi [...]”, ifadesini doğallıkla kullanan Gökalp'in, esasen ne demekte olduğu, yorumuna ihtiyaç göstermeyecek bir berraklıktadır (1968, s. 98).

Sonuç

Gökalp'in vurguladığı hars siyaseti bakımından, popülist nitelikteki Türkçü söylemlere daha fazla vurgu yapılmasına rağmen, Köy enstitüleri müzik uygulamalarında asıl merkezi rol, medeniyeti temsil eden Garp müziğine ve onunla özdeşleştirilen armoni ve çokseslilik konularına verilmiştir. *Yeni medeniyetin yeni müziğinin köylüye telkin edilmesi ve benimsetilmesinde* enstitü programları, Gökalp'in öngördüğü çerçeveye uygun şekilde yapılandırılmıştır. Mandolin örneği, *Halka doğru giden münevverler* nezdinde köylünün nasıl bir *medeniyet değişikliği programına* tabi kılındığını somut olarak ortaya koymaktadır. İkinci Meşrutiyet'te açık bir hedef haline getirilen ve nihayetinde Cumhuriyet'in eğitim kurumları aracılığıyla hayata geçirilen muhtelif uygulamalarıyla Garplılaşma, müzik eğitimi programlarında, çağdaşlaşma kisvesi altında, *armonik tonalite* itibarıyla dönemini tamamlamış bir Garp müziği anlayışına dayandırılmak suretiyle gerçekleştirilmiştir. *Türkçülüğün mûsikî sahasındaki programı*, Köy enstitülerindeki en somut uygulamasını, köy çocuklarının mandolin çalarak armonize edilmiş türküler söylemeleri ve halk oyunu oynamalarında bulmuştur. *Do gamını* merkez alan bu eğitim anlayışı, müzikte çağdaşlaşmadan bahsederken, gerçekte tamamen *Batılılaşma* doğrultusundaki uygulamalara ağırlık vermiştir. Sonuç olarak, Köy enstitüleri müzik programlarında Garp-merkezci yapılanmaya bağlı kaldığı ve Garpcılık yönü daima belirleyici olan ve ağır basan *Türkçü program* dışına çıkılmadığı açıkça görülmektedir. Müzik programında, hars ve tahrise yönelik uygulamalar *halkçılık*; medeniyet ve tezhibe yönelik uygulamalar ise *Garpcılık* yönelimleriyle gerçekleştirilmiş ve süreç, çağdaşlaşmadan ziyade, *Garp müziği zevkinin yayılması* fikrini esas alan Garplılaşmaya hizmet edecek tarzda şekillendirilmiştir. *Mandolin çalan köy çocuğu* fotoğrafının, Köy enstitülerindeki çağdaş müzik eğitiminin tipik imajlarından biri olarak kullanıldığı bir gerçektir. Ancak burada ortaya konulanlar açısından bakıldığında bu imajın, sürece bütünüyle hâkim kılınan *küllî Garplılaşmanın* asıl nitelik, hedef ve kapsamını yansıttığı olduğu da açık bir şekilde görülebilmektedir.

Kaynakça

- [Tecer], A. K. (1932). *Sivas Halk Şâirleri Bayramı*. Sivas: Kâmil.
- [Yazıksız], N. A. (1918, Mayıs 15). Dilimiz, Musikimiz. *Türk Yurdu*, 157, s. 179-181.
- Açıkalın, G. (2020, 03 16). *Güzel Sanatlarda Bağlama Eğitiminin İncelenmesi. (Yüksek Lisans Tezi)*. Ulusal Tez Merkezi: <http://www.tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- Akalın, B. (1945). *Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi Kılavuzu*. İstanbul: Milli Eğitim.
- Akyüz, Y. (1989). *Türk Eğitim Tarihi (Başlangıçtan 1988'e)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi.
- Altunya, N. (2014). *Köy Enstitüsü Sistemi: Toplu Bakış (4. Baskı)*. İstanbul: Cumhuriyet.
- Apaydın, T. (1983). *Köy Enstitüsü Yılları*. İstanbul: Çağdaş.
- Arar, İ. (1963). *Atatürk'ün Halkçılık Programı ve Halkçılık İlkesinin Tarihçesi*. İstanbul: Baha.
- Arpağuş, F. (2019, 05 10). *Ma'lûmât Mecmuası'nın 1-500 Sayılarında Yer Alan Türk Müsiki İle İlgili Makâleler. (Yüksek Lisans Tezi)*. Ulusal Tez Merkezi: <https://tez.yok.gov.tr/> adresinden alındı
- Arseven, V. (1969). *Açıklamalı Türk Halk Müziği Kitap ve Makaleler Bibliyografyası*. İstanbul: Milli Folklor Enstitüsü.
- Arsunar, F. (1947). *Anadolu Halk Türkülerinden Örnekler 1*. Ankara: C.H.P. Halkevleri.
- Asaf, S., & Asaf, S. (2008). *Yurdumuzun Nağmeleri. (Ed. F. R. Altınay)*. İzmir: Meta.
- Ateş, A. E. (2019, 12 25). *1940-1946 Yılları Arasında Türkiye'de Köylü Eğitimi: Ulus-devlet İnşasında Köy Enstitülerinin Yeri. (Yüksek Lisans Tezi)*. Ulusal Tez Merkezi: <http://www.tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- Ayas, O. G. (2014a). *Müsiki İnkılabının Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*. İstanbul: Doğu.
- Ayas, O. G. (2014b). Kemalist Oryantalizm ve Osmanlı-Türk Müziği. *Muhafazakar Düşünce*, 40, 189-211.
- Aygün, M. (2013). *Türkiye'de Amerikan Eksenli Muhafazakarlık: Mümtaz Turban ve Batılılaşma Tartışmaları*. İstanbul: Doğu.
- Ayşan, K. (2019, 12 26). *Türkiye'de Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Bağlama Eğitimi ve Sorunları (Yüksek Lisans Tezi)*. Ulusal Tez Merkezi: <http://www.tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- Aytemur, N. (2019, 12 26). *The Populism of The Village Institutes: A Contradictory Expression of Kemalist Populism. (Doctoral Dissertation)*. Ulusal Tez Merkezi: <http://www.tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- Bakiler, Y. B. (1989). *Aşık Veysel*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Bates, E. (2012). The Social Life of Musical Instruments. *Ethnomusicology*, 56, (3), 363-395.

- Behar, C. (1985). Ziya Gökalp ve Türk Musikisi. M. Belge içinde, *Tanzimatdan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi C. 5* (s. 1225-1227). İstanbul: İletişim.
- Behar, C. (1987). *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*. İstanbul: Bağlam.
- Berkes, N. (2003). *Türkiye'de Çağdaşlaşma (4. Basım)*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Binbaşıoğlu, C. (1993). *Çağdaş Eğitim ve Köy Enstitüleri: Tarihsel Bir Çerçeve*. İzmir: Dikili Belediyesi.
- Bora, T. (2017). *Cereyanlar: Türkiye'de Siyasi İdeolojiler*. İstanbul: İletişim.
- Bora, T., & Gültekingil, M. (2002). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce C. 3: Modernleşme ve Batıcılık (2. Baskı)*. İstanbul: İletişim.
- Cumhuriyet Halk Partisi. (1935). *1935 Halkevleri*. Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi.
- Çam, İ. D. (2019, 12 26). *II. Meşrutiyet Dönemi Garpçılık Fikrinin Cumhuriyet'in Düşünsel Temellerine ve Eğitime Etkileri. (Yüksek Lisans Tezi)*. Ulusal Tez Merkezi: <http://www.tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- Çetin, T. (1997, 12 26). *Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Köylü Politikası (1923-1950). (Doktora Tezi)*. Ulusal Tez Merkezi: <http://www.tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- Çiğdem, A. (2002). Türk Batılılaşmasını Açıklayıcı Bir Kavram: Türk Başkallığı: Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon. T. Bora, & M. Gültekingil içinde, *Modernleşme ve Batıcılık. (2. Baskı)* (s. 68-81). İstanbul: İletişim.
- Çongur, H. R. (2001). *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmet Kutsi Tecer*. Ankara: Milli Kütüphane Başkanlığı.
- Doğan, E. (2019). II. Meşrutiyet Döneminden Cumhuriyet'in Kuruluş Yıllarına Halkçılık Fikrinin Gelişimi. *İnsan&İnsan*, 20, 131-144.
- Doğan, K. (2020, 03 16). *Tarihsel Süreç İçerisinde 'Mandolin'in Ülkemiz Müzik Eğitimindeki Yeri-Önemi ve Okul Çalgısı Olarak Kullanılabilirliği. (Yüksek Lisans Tezi)*. Ulusal Tez Merkezi: <http://www.tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- Doğan, N. (2013). İlerleme ve Medeniyet Kavramlarının Türk Düşüncesinde Etkileşimi. S. Güder, & Y. Çolak içinde, *Medeniyet Tartışmaları* (s. 247-267). İstanbul: Üsküdar Belediyesi.
- Duygulu, M. (2012). Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi. İ. A. Enstitüsü içinde, *Düşünen Tobum, Konuşan Toprak: Cumhuriyetin Köy Enstitüleri 1940-1954 C. 2* (s. 160-172). İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü.
- Eğribel, E., & Özcan, U. (2013). *Türkiye'de Modernleşme: Batılılaşmanın Yerine Küreselleşmenin İkamesi*. İstanbul: Doğu.
- Ergün, M. (1982). Emrullah Efendi: Hayatı - Görüşleri - Çalışmaları. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 30 (1-2), 7-35.
- Erkek, M. S. (2012). *Bir Meşrutiyet Aydını: Ethem Nejat (1887-1921)*. İstanbul: Kitap.
- Ersil, G. Ö. (2020, 06 14). *Cumhuriyet Devrimimizin Özgün Eğitim Kurumları Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi ve Günümüze Yansımaları. (Yüksek Lisans Tezi)*. Ulusal Tez Merkezi: <http://www.tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- Eser, G. (2020, 06 17). *Köy Enstitüleri'nde Bir Öncü: Özgün Arşivi Işığında Göl*

- Köy Enstitüsü. (Doktora Tezi). Ulusal Tez Merkezi: <http://www.tez.yok.gov.tr> adresinden alındı*
- Eyuboğlu, S. (1999). *Köy Enstitüleri Üzerine*. İstanbul: Yeni Gün.
- Fırtına, B. (2004). *Köy Enstitülerinde Usta Öğreticilik*. İzmir: Gömeç Belediyesi.
- Gazimihal, M. R. (1955). *Türk Askeri Müzikaları Tarihi*. İstanbul: Maarif.
- Gazimihalzade Mahmud Ragıp. (2014). İlimde Sathiliğın Mahzurları [1924]. C. Tebiş, & B. Kahraman içinde, *Mahmut Ragıp Gazimihal'den Seçme Müzik Makaleleri II (Türk Harf İnkılabı Öncesi)* (s. 27-38). Ankara: Müzik Eğitimi.
- Gee, J. P. (2005). *An Introduction to Discourse Analysis: Theory and Method*. New York: Taylor and Francis.
- Gelbart, M. (2007). *The Invention of 'Folk Music' and 'Art Music': Emerging Categories from Ossian to Wagner*. Cambridge: Cambridge University.
- Georgeon, F. (2016). *Osmanlı-Türk Modernleşmesi (1900-1930)*. (Çev. A. Berktaş). İstanbul: Yapı Kredi.
- Goloğlu, M. (2017). *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi III: 1939-1945 Milli Şef Dönemi (2. Basım)*. İstanbul: İşbank Kültür.
- Gökalp, Z. (1968). *Türkçülüğün Esasları (7. Baskı)*. İstanbul: Varlık.
- Gökalp, Z. (1992). *Terbiyenin Sosyal ve Kültürel Temelleri I. (Haz. R. Kardaş)*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Gökalp, Z. (2018). *Yeni Mecmua Yazıları. (Haz. S. Çonoğlu)*. İstanbul: Ötüken.
- Gökdemir, S. (1987). *Ahmet Kutsi Tecer*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Gökyay, O. Ş. (1941). *Devlet Konservatuarı Tarihçesi*. Ankara: Devlet Konservatuarı.
- Griffiths, P. (1994). *Modern Music: A Concise History*. London: Thames & Hudson.
- Güdek, B. (2014). Cumhuriyet Dönemi Müzik Alanında Yabancı Uzman Raporları. *Tarih Okulu Dergisi*, 7 (17), 629-659.
- Güdek, O. (2020, 02 16). *Halka Doğru Dergisi, Tablili Fibrist, İnceleme, Seçme Metinler. (Doktora Tezi)*. Ulusal Tez Merkezi: <https://tez.yok.gov.tr/> adresinden alındı
- Güler, R. (2019, 12 26). *Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e 'Medeniyet' Anlayışının Evrimi. (Doktora Tezi)*. Ulusal Tez Merkezi: <http://www.tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- Günay, C. A. (2019). Köy Öğretmen Okullarının Osmanlı'daki Kökleri. *Takvim-i Vekayi*, 7 (2), 1-22.
- Gündüz, M. (2012). *Mustafa Satı Bey ve Eğitim Bilimi*. Ankara: Otorite.
- Gündüz, M. (2016). *Maâriften Eğitime: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Eğitim Düşüncesinde Dönüşüm*. Ankara: Doğu Batı.
- Güvenç, B. (1979). *İnsan ve Kültür*. Ankara: Remzi.
- Hall, S. (2017). *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları. (Çev. İ. Dündar)*. İstanbul: Pinhan.
- Hambly, S. (2020, 06 17). *Mandolins in The United States since 1880: An Industrial and Sociocultural History of Form. (Doctoral Dissertation)*. ProQuest Dissertations & Theses Global: <http://160.75.22.2/docview/302841724?accountid=11638> adresinden alındı

- Hanioğlu, M. Ş. (1981). *Bir Siyasal Düşünür Olarak Doktor Abdullah Cevdet ve Dönemi*. İstanbul: Üç Dal.
- Hess, J. (2020, Haziran 6). *Music Education for Social Change*. Taylor&Francis Group: <https://0-www-taylorfrancis-com> adresinden alındı
- Heyd, U. (2010). *Türk Milliyetçiliğinin Kökenleri*. (Çev. A. G. Bozkurt). İstanbul: İlgı.
- Hindemith, P. (1983). *Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler*. (Çev. G. Oransay). İzmir: Küğ.
- Ho, W.-C. (2020, Haziran 6). *School Music Education and Social Change in Mainland China, Hong Kong and Taiwan*. ProQuest Ebook Central: <https://0-ebookcentral-proquest-com> adresinden alındı
- Işıldar, Z. (2020, 06 17). *Bağlama Metotlarının Çalgı Eğitimi Bakımından Değerlendirilmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Ulusal Tez Merkezi: <http://www.tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- Johnson, H. M. (1995). An Ethnomusicology of Musical Instruments: Form, Function, and Meaning. *Journal of the Anthropological Society of Oxford*, 26 (3), 257-269.
- Kahramankaptan, Ş., & Yavuz, E. D. (2013). *Hindemith Raporları 1935-1936-1937*. Ankara: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı.
- Kansu, C. A. (2001). Kemalizm'in Halk Okulları. *Mülkiye*, 227, 237-242.
- Karadaş, Y. (2008). *Ziya Gökalp'te Şarkiyatçılık: Doğu'nun Batıcı Üretimi*. İstanbul: Anahtar Kitaplar.
- Karaömerlioğlu, A. (2011). *Orada Bir Köy Var Uzakta: Erken Cumhuriyet Döneminde Köycü Söylem*. İstanbul: İletişim.
- Kartomi, M. J. (1981). The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts. *Ethnomusicology*, 25 (2), 227-249.
- Koç, N. (2013). *Türk Kültür Tarihi İçerisinde Köy Enstitüleri*. İstanbul: İdeal Kültür.
- Köker, L. (1993). *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi*. İstanbul: İletişim.
- Kula, O. B. (2010). *Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi*. İstanbul: İşbank Kültür.
- Landau, J. M. (1999). *Pantürkizm*. (Çev. M. Akın). İstanbul: Sarmal.
- Levi-Strauss, C. (1994). *Yaban Düşünce*. (Çev. T. Yücel). İstanbul: Yapı Kredi.
- Lewis, B. (2007). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. (Çev. M. Kıratlı). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Machlis, J. (1979). *Introduction to Contemporary Music (2nd Edition)*. New York: W. W. Norton & Company.
- Mardin, Ş. (1999). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim.
- Mardin, Ş. (2012). *Jön Türklerin Siyâsi Fikirleri 1895-1908*. İstanbul: İletişim.
- Meclis-i Mebusan. (1910, Haziran 7). *Meclis-i Mebusan Zabıt Ceridesi*. Türkiye Büyük Millet Meclisi Kütüphane ve Arşiv Hizmetleri Başkanlığı: www.tbmm.gov.tr adresinden alındı
- Müller, J.-W. (2017). *Popülizm Nedir?* (Çev. O. Yıldız). İstanbul: İletişim.
- Nettl, B. (1978). Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems, and Concepts. *Ethnomusicology*, 22 (1), 123-

136.

- Özden, M. (2011). Bir Halkçı Münevverler Platformu: Halka Doğru Dergisi (1913-1914). *Milli Folklor*, 89, 109-119.
- Özmenteş, G., & Şenel, O. (2019). Türkiye’de Hegemonik Bir Araç Olarak Müzik Eğitimi ve Kanonik Söylemleri. *Etnomüzikoloji*, 2 (1), 50-85.
- Öztürk, O. M. (2009). Türkiye’de Müzik Olgusunun ‘Müzik’ Olarak Anlaşılmasında ve Eğitim Alanındaki Önyargıların Aşılmasında Bütüncül Yaklaşım Gerekliliği Üzerine Tespit ve Öneriler. 8. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu* (s. 1-20). Samsun: On Dokuz Mayıs Üniversitesi.
- Öztürk, O. M. (2016). Milli Musiki Ütopyası: Halk Ruhunu Garp Fenniyle Terkib Etmek. F. Kutluk içinde, *İllüzyon: Cumburiyet’in Klasik Müzik Serüveni* (s. 3-73). İstanbul: H2O.
- Öztürk, O. M. (2018a). Dârülelhân Sürecinde Garpçuların Şark Mûsikisiyle Baş Etme Stratejileri. *Konservatoryum*, 5 (1), 131-157.
- Öztürk, O. M. (2018b). Türkiye’de Halk Müziği Derleme Çalışmalarının 100 Yıllık Öyküsü. F. Kutluk içinde, *Cumburiyetin Müzik Politikaları* (s. 47-84). İstanbul: H2O.
- Platon. (2017). *Devlet*. (Çev. S. Eyüboğlu ve M. A. Cimcoz) (33. Basım). İstanbul: İşbank Kültür.
- Said, E. (2016). *Kültür ve Emperyalizm*. (Çev. N. Alpay). İstanbul: Hil.
- Sakar, M. H. (2019). Mandolin Uyanışı: İzmir Devlet Tiyatroları ve Bale Çalışanları Yardımlaşma Vakfı (TOBAV) ve İzmir Yeni Kuşak Köy Enstitüleri Derneği (YKKED) Mandolin Toplulukları Örneği. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12, 65, 690-703.
- Salcı, V. L. (1940). *Gizli Türk Halk Musikisi ve Türk Musikisinde Armoni Meseleleri*. İstanbul: Nümune.
- Salzman, E. (2001). *Twentieth Century Music: An Introduction (4th Edition)*. London: Pearson.
- Sarınay, Y. (2008). *Türk Milliyetçiliğinin Tarihi Gelişimi ve Türk Ocakları (4. Baskı)*. İstanbul: Ötügen.
- Sarisözen, M. (1940). Çok Sesli Müzik ve Bağlamalar. *Güzel Sanatlar Dergisi*, 2, s. 117-124.
- Saydur, M. (2018). *Köy Enstitülerinin Düşün Babası İsmail Mahir Efendi*. İstanbul: Kaynak.
- Saydur, M., & Yılmaz, H. T. (1994). *Bir Tonguç Okulu: Gököy Enstitüsü*. İstanbul: Görkem .
- Saygun, A. A. (1938). *Halk türküleri: Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon*. İstanbul: İstanbul Konservatuvarı.
- Saygun, A. A. (1940). *Halkevlerinde Musiki*. Ankara: CHP.
- Saygun, A. A. (1942, Mart 1). Gençliğin Musiki Terbiyesi İçin Ne Yapmalıyız? *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, 11, s. 8-10.
- Shaw, S. (2002). *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey: Volume 1*. Cambridge: Cambridge University.
- Signell, K. (1976). The Modernization Process in Two Oriental Music Cultures: Turkish and Japanese. *Asian Music*, 7 (2), 72-102.

- Soran, V. (2020, 03 18). *Türk Eğitim Sisteminde Amerikan Etkisi (1945-1960). (Yüksek Lisans Tezi)*. Ulusal Tez Merkezi: <http://www.tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- Sözen, E. (2017). *Söylem*. İstanbul: Profil.
- Sun, M. (1993). *Türk Kalarak Çağdaşlaşma*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- Şahin, M. (2019, 12 26). *Türk Ocakları'nın Eğitim ve Kültür Faaliyetleri (1912-1931). (Yüksek Lisans Tezi)*. Ulusal Tez Merkezi: <http://www.tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- Şenel, S. (1999). Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Halk Müziği Araştırmaları. *Folklor/Edebiyat*, 17, 99-128.
- Taggart, P. (2004). *Popülizm*. (Çev. B. Yıldırım). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Tebiş, C., & Kahraman, B. (2012). *Halil Bedi [Yönetken]'den Seçme Müzik Makaleleri*. Ankara: Müzik Eğitimi.
- Tekeli, İ., & Şaylan, G. (1978). Türkiye'de Halkçılık İdeolojisinin Evrimi. *Toplum ve Bilim*, 6-7, 44-110.
- Tekelioğlu, O. (2001). Modernizing Reforms and Turkish Music in the 1930s . *Turkish Studies*, 2 (1), 93-108.
- Tomlinson, J. (1999). *Kültürel Emperyalizm*. (Çev. E. Zeybekoğlu). İstanbul: Ayrıntı.
- Tonguç, İ. H. (1943). Köy Enstitülerimizde Eğitim ve Öğretim İlkeleri. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 1 (5), 137-147.
- Toprak, Z. (1984). Osmanlı Narodnikleri: Halka Doğru Gidenler'. *Toplum ve Bilim*, 24, 69-81.
- Toprak, Z. (2012). *Darwin'den Dersim'e Cumhuriyet ve Antropoloji*. İstanbul: Doğan.
- Toprak, Z. (2013). *Türkiye'de Popülizm 1908-1923*. İstanbul: Doğan.
- Tunalı, S. (2020, 04 12). *Halkevlerinde Yürütülen Müzik ve Piyano Çalışmalarının İncelenmesi. (Sanatta Yeterlik Tezi)*. Ulusal Tez Merkezi: <http://www.tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- Tunaya, T. Z. (1960). *Türkiye'nin Siyasî Hayatında Batılılaşma Hareketleri*. İstanbul: Yedigün.
- Tuncer, H. (1988). Türk Yurdu (1911-1931) Üzerine Bir İnceleme. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Türkoğlu, P. (2000). *Tonguç ve Enstitüleri (2. Baskı)*. İstanbul: İşbank Kültür.
- Türkoğlu, P. (2017). *Kısa Süren Hasat: Köy Enstitüsünde Öğrenci Olmak (3. Basım)*. İstanbul: İşbank Kültür.
- Tyler, J., & Sparks, P. (1988). *The Early Mandolin: The Mandolino and the Neapolitan Mandoline*. Oxford: Oxford University.
- Uçan, A. (2005). *Müzik Eğitimi*. Ankara: Evrensel .
- Uçan, A. (2016). *Atatürk ve Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi*. Ankara: Arkadaş.
- Uyanık, S. (2019, 12 26). *Osmanlı-Türk Anlatılarında Bilime Yönelişin Mantığı ve Gelecek Tasarıları (19. Yüzyıl Sonu ve Erken 20. Yüzyıl)*. (Doktora Tezi). Ulusal Tez Merkezi: <http://www.tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- Ülkütaşır, M. Ş. (1973). *Cumhuriyet'le Birlikte Türkiye'de Folklor ve Etnografya*

- Çalışmaları*. Ankara: Başbakanlık.
- Üstel, F. (1993). Müsiki İnkılâbı ve Aydınlar. *Tarih ve Toplum*, 113.
- Üstel, F. (1994). 1920'li ve 1930'lu Yıllarda 'Milli Müsiki' ve 'Müsiki İnkılâbı'. *Defter*, 22, 41-53.
- Üstel, F. (1997). *İmparatorluktan Ulus-devlete Türk Milliyetçiliği: Türk Ocakları (1912-1931)*. İstanbul: İletişim.
- Van Dijk, T. (1993). Principles of Critical Discourse Analysis. *Discourse and Society*, 4 (2), 249-283.
- Van Dijk, T. (2000). *Ideology and Discourse: A Multidisciplinary Introduction*. Barcelona: Pompeu Fabra University.
- Van Dijk, T. A. (2020, Mayıs 25). *Ideology: A Multidisciplinary Approach*. London: SAGE Publications, 1998. ProQuest Ebook Central: <https://www.proquest.com> adresinden alındı
- Yayla, F. (2019, 12 26). *Cumhuriyet Dönemi'ndeki Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sürecinin İncelenmesi. (Doktora Tezi)*. Ulusal Tez Merkezi: <http://www.tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- Yıldırım, E. (2012). *Hayali Modernlik: Türk Modernliğinin İcadı. (2. Baskı)*. İstanbul: Doğu.
- Yıldırım, S. (2019, 12 26). *From 'Imaginary' to 'Real': A Social History of the Peasantry in Turkey (1945-1960). (Doktora Tezi)*. Ulusal Tez Merkezi: <http://www.tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- Yılmaz, H. (2011). *Tarihe Düşülen Notlar 1: Yasama Yılı Açılışlarında Cumhurbaşkanı'nın Konuşmaları 1 (1 Mart 1924-14 Aralık 1987)*. Ankara: Türkiye Büyük Millet Meclisi.
- Zıraman, D. E. (2003). Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikalarında Halkevlerinin Yeri: 1932-1950. *(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Zürcher, E. J. (2000). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi (Çev. Yasemin S. Gönen)*. İstanbul: İletişim.
- Zürcher, E. J. (2002). Kemalist İdeolojinin Osmanlı Kaynakları. Ed. T. Bora ve M. Gültekinil içinde, *Modern Türkiye'de Siyâsî Düşünce C. 2: Kemalizm* (s. 44-55). İstanbul: İletişim.
- Zürcher, E. J. (2005). *Savaş, Devrim ve Uluslaşma: Türkiye Tarihinde Geçiş Dönemi: 1908-1928*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.



Bartok's Influence on Saygun: Collaboration and Transmutations*

Özgecan Karadağlı**

Abstract

This paper aims to show the significance and the idiosyncrasies of the collaboration between Turkish composer Ahmet Adnan Saygun and Hungarian composer, pianist, and ethnomusicologist Bela Bartok during and after Bartok's Anatolian field trip in 1936. This exchange was particularly important because of the praxis of theory and fieldwork. Although both Saygun and Bartok were known for their Western art music compositions, ethnomusicological studies profoundly impacted their creativity; thus, they were truly bi-musical.

Their fieldtrip findings, both published at the same time—40 years later, are important documents in terms of their authors' aesthetic, national, and educational attitude towards the musical/cultural material. Thus, this paper traces their historical motives and approaches to the collaborations in the midst of heightened nationalism; it also shows the methods and the process of the transmutation of peasant music to national music; and ultimately the paper attempts to substantiate the profound effect Bartok had on Saygun.

Keywords: Bela Bartok, Ahmet Adnan Saygun, Anatolian fieldtrip, folk songs, transmutation

Bartok'un Saygun Üzerindeki Etkileri: İşbirliği ve Müzikal Dönüşüm

Özet

Bu çalışma, Türk besteci Ahmet Adnan Saygun ile Macar besteci, piyanist ve etnomüzikolog Bela Bartok arasındaki ilişkiyi ve Macar bestecinin 1936 tarihinde Anadolu'da gerçekleştirdiği saha çalışması öncesi ve sonrası bu besteciler arasında gelişen işbirliğinin önemini ve özel durumunu göstermeyi amaçlamaktadır. Bu ilişki, özellikle araştırma gezisi pratiği ve uygulaması açısından büyük önem taşımaktadır. Her ne kadar hem Saygun, hem de Bartok klasik Batı müziği bestecileri olarak tanınıyor olsalar da, etno-

* This paper is based on a section of the author's PhD dissertation, *From Empire to Republic: Western Art Music, Nationalism, and the Merging Mediation of Saygun's Op.26 Yunus Emre Oratorio*, (2017). Supervisor Prof. Dr. Michael Frishkopf.

** Dr. Ozgecan Karadagli, karadagl@ualberta.ca

müzikoloji çalışmaları her iki bestecinin de yaratıcılığını çok derinden etkilemiştir ve bu derin etkileşim nedeniyle her iki besteci de gerçek anlamda çift müziktir.

Bu iki bestecinin Anadolu saha çalışmaları bulguları, tam 40 yıl sonra aynı yıl basılmıştır ve bu kitaplar, yazarlarının müzik/kültür malzemesine karşı olan estetik, ulusalcı ve pedagojik yaklaşımlarını göstermesi sebebiyle son derece önemlidir. Böylelikle, bu çalışma esas olarak üç konuya odaklanmıştır: bu iki besteci/araştırmacının ulusalcılığın en yüksek noktasında gerçekleştirdikleri işbirliğine olan yaklaşımları ve bu işbirliğinin tarihsel sebeplerinin yanı sıra, halk müziğinin ulusal müziğe dönüşümü yolunda takip edilen metotlar ve süreçlerle beraber, Bela Bartok'un Ahmet Adnan Saygun üzerindeki derin etkilerinin izlerini sürmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bela Bartok, Ahmet Adnan Saygun, Anadolu Saha Çalışması, Halk Müziği, Müzikal Dönüşüm

Saygun-Bartók Collaborations

Although it was Atatürk who set Saygun's musical career in motion, it was the Hungarian composer Bela Bartók and their collaboration that musically influenced him most significantly. This collaboration formed Saygun both as an ethnomusicologist and as a nationalist artist deeply involved in his country's nationalist art politics. Some of Bartók's ideas on folk and national music, method of categorisation, use of indigenous idiom, and transmutational techniques left a profound imprint on Saygun's writings and compositions. One can even argue that through Saygun's musical oeuvre, Bartók influenced the future of Turkish national music more than anybody else.

The publication of Saygun's book in 1936, *Türk Halk Musikisinde Pentatonizm* (Pentatonism in Turkish Folk Music), would lead to an unexpected musical and personal relationship with Bartok, opening a surprising door in his career. It would not be an overstatement to say that Saygun deliberately walked in the footsteps of Bartók. His collaboration with Bartók shaped not only Saygun's preference of local source materials and how to transform them but also his ethnomusicological, musical, and political ideas. Furthermore, this influence could be observed even in Saygun's pedagogical publications like *Töresel Müzik* (1967).

Like Bartók, Saygun never lost his interest in ethnomusicological research. Other than using these materials as one of his main components in his compositional process, Saygun used peasant materials and constructions as a part of his music pedagogy. In his original compositions, Saygun followed Bartók's method and created musical ideas that sound like authentic peasant melodies. For example, Bartók in "Evening in Transylvania"¹ assimilated and

¹ In Bartók's "Evening in Transylvania, through imitating the descending line-ending scheme rather than on melodic contour and other specific structural attributes,

imitated the structural attributes of the old-Hungarian peasant materials, such as eleven-syllable verse lines, anhemitone-pentatonic scale, and dotted rhythm in *parlando-rubato* style (Suchoff B. , Folk Sources in Bartok Works, 1984). Thus, he created authentic sounding musical materials. Saygun applied similar strategies to produce a peasant ambiance. This strategy became the backbone of the creation of Turkish national music politically and aesthetically.

Historical and Linguistic Connections between Hungary and Turkey

In addition to Hungarian folk music, Bartók was attracted to the folk music of linguistically related and neighbouring peoples.² According to him, these materials would provide extensive data on his own native culture and music. His comparative study focused on folk music's style, construction, origin, and dissemination, as well as the musical relations of the neighbouring peoples.³ Long before his Anatolia expedition, Bartók even hypothesized that there must be a strong link between the Hungarian and Turkic folk music cultures because of the linguistic and historical connections (Sipos, 2007)⁴. Sipos (2000) and Ujfalussy (1971) show that because of the similar pentatonic structure of Hungarian and Cheremiss⁵ folksongs, Bartók was convinced that the origin of the pentatonic style was "Asian and points toward the northern Turks" (in Ujfalussy, 1971, p. 303).

Bartók's invitation to Turkey in 1936 to conduct field research and give three lectures served two purposes for Bartók: to research the common source of pentatonic melodies and to explore prehistoric connections of Turkish and Hungarian peasant music (Aji, 2011, p. 17). Ujfalussy also shows that this trip was a part of Bartók's decades long "scientific programme" (Ujfalussy, 1971, p. 303). According to Bartók, because both of these peoples

Bartok could project a distinctive Transylvanian character. (Gollin, 2008, p. 67).

² His study *Our Folk Music and the Folk Music of Neighbouring People's* has particular significance.

³ "The ancient cultural relations of peoples who have been scattered far and wide, could and should be discovered. There is much to be revealed about ancient settlements and the as yet unsolved problems of history. It is now possible to discover what contact there was between neighbouring peoples, in what way they were linked, or perhaps separated, by spiritual beliefs." (Bela Bartók in Ujfalussy, 1971, 301. Although Ujfalussy indicated that this quotation is taken from one of the late study of Bartok, he, unfortunately, did not indicate the source.

⁴ Sipos points out that both Hungarian and Turkish have their origin in the Uralic-Altaic language family: Hungarian is Finno-Ugrian in origin and Turkish is Altaic. According to Sipos, Bartok believed that many Turkic groups played an important role in terms of the emergence of the Hungarian ethnicity (Sipos 2007, 205).

⁵ (Mari) A Finno-Ugric people living in the Volga region.

were historically and linguistically interconnected, it is not surprising that Hungarian culture contains many Turkic elements. For Bartók, the wealth of similarities in music led to crucial questions: Are these similarities just coincidence? Are these people genetically related? Is it possible to find these musical similarities in the folk music of other peoples?

Even though Hungarian is Finno-Ugrian in origin, it mixed with a great number of Turkic elements during the "ethnogenesis," as Sipos (2000, p. 171) proposes. According to the Ural-Altai hypothesis, both Turkish and Hungarian belong to a large Ural-Altai language family. To investigate that linguistic connection was the main reason for Bartók's field trip: "I first traced Finno-Ugrian-Turkish resemblances to the people of the Volga region, and from there finally to Turkey" (Bartók in Ujfalussy, 1971, p. 303). This Turkish-Hungarian contact can be traced back to the 4th century AD with the first settlements of Turkic groups in the Hunnish Empire. During the migration waves, these people must have mixed with the Hungarians who were mixed with the polyethnic population of the Khazar Empire; thus, they had been quite familiar with various Turkic tongues⁶ for centuries (Sipos, 2000, p. 172).

Around AD 567, the Turkic-speaking Avars, who also played a role in the development of the Hungarian ethnic group, pushed into the Carpathian Basin. In the 11th and 12th centuries, Sipos points out, Pechenegs of the Kipchak Turks, the most historically significant group whose language and culture were greatly influential, settled in the area of the Hungarian Kingdom. Bartók argues for the Turkic influence on the alphabet of the Székely people, a subgroup of the Hungarians, living in eastern Transylvania, Romania:

We have known for several decades that the ancient Székely-Hungarian alphabet, a kind of runic or scored alphabet, first discovered in a document in the church of the Székely-Hungarian village Énlaka (Transylvania), is in close relation to a similar alphabet found in inner Asia, at the dwelling place of certain ancient Turkish tribes (inscriptions from A.D. 500-700). (Bartók, 1976, p. 39).

Since there were many linguistic connections, Bartók, Saygun, and Sipos all agreed that the similarities between Hungarian and Turkish music must date back to the pre-Ottoman era. Saygun believed that despite the Ottoman influence on all strata of Hungarian culture, during the two-centuries-long Ottoman occupation of Hungary⁷ in the 16th-17th century, it was quite unlikely that there was strong social interaction between the Ottoman troops and the local population. Furthermore, it is almost impossible to talk about a real musical influence because of the structure of these janissary dominated tro-

⁶ Such as Savirs, Onogurs, and Khazars

⁷ The Ottomans were pushed back out of Budapest in 1686 and withdrew completely in 1718.

ops. If one considers the janissary troop soldiers' background and their training, it is easy to see there was no homogenous musical style they were all exposed to other than the music of *mehterhâne* (Saygun A. A., 1976, pp. xiii-ix). Bartók adds that, in fact, many Hungarians left their invaded hometowns as they did not want to continue to live in those areas, causing these small villages in central Hungary to vanish. Thus, both composers agreed that the musical and linguistic influences were not attributable to the Ottoman occupation; therefore, these effects must be the result of a much more ancient relationship (Bartok, 1976, p. 41).

Bartók's Research on Turkish Folk Music

Saygun also provided historical corrections with his field discoveries. In 1935, after a discussion on Benedict Szabolsci's Hungarian monograph and its folklore area map, which erroneously shows the Anatolian peninsula "as belonging to the Arabo-Persian region" (Saygun A. A., 1976, p. 5), Saygun and his ethnomusicologist colleague Mahmut Ragip Gazimihal decided to correct the mistake by publishing booklets individually. Saygun published his *Pentatonism in Turkish Folk Music* (1936), in which he made bold assumptions such as "pentatonism is the seal of Turkish music and where it does exist, the people there are Turks" (Saygun A. A., 1936, p. 6). Gazimihal published two booklets the same year, *Türk Halk Musikisinin Tonal Hususiyetleri Meselesi* (On the Issue of the Tonal Characteristics of Turkish Folk Music) (Gazimihal, 1936) and *Türk Halk Musikisinin Kökeni Meselesi* (On the Issue of the Origins of Folk Music). The booklets included the "true pentatonic structure" and the central Asian origin of Turkish and Hungarian folk music.⁸ These booklets were distributed nationally and internationally, and Saygun and Gazimihal also sent copies to the Hungarian author of the monograph.

The booklets have many musical examples to show the central Asian origin of the folk music under scrutiny. Although Saygun later changed his arguments, in his personal correspondence and a 1989 dated letter to Gülper

⁸ During that period, the issue of the pentatonic structure of the Turkish folk music attracted to other ethnomusicologists of the time. Ferruh Ersunar published *Anadolu'nun Pentatonik Melodileri Hakkında Birkaç Not* (Couple Notes on Pentatonic Melodies in Anatolia), in 1937; and *Tunceli-Dersim Halk Türküleri ve Pentatonik* (The Folksongs of Tunceli-Dersim and Pentatonic) in the same year. Other than his published books, Gazimihal contributed to the issue by his article in Encyclopedia of Music *Asya Türk Halk Musikisinde Pentatonism* (Pentatonism in Asian-Turkish Folk Music) in 1947. The other contributors were Sadi Yaver Ataman; in 1947, for Encyclopedia of Music his article *Türk Halk Musikisinin Bir-İki Karakteristiği ve Pentatonism Meselesi* (Some Characteristics of Turkish Folk Music and the Problem of Pentatonism).

Refiğ (1991), on pentatonicism and that all pentatonic music has a Turkic origin, the booklets reflected the new nationalist ideals and an eagerness to find a representation of distinct cultural and historical background (O'Connell, 2005, p. 10). Using Benedict Szabolsci's copy, Bartók could examine the musical examples of Gazimihal's booklet and the pentatonic structures of this folk music. Bartók was excited to see all the pentatonic examples. The authors did not know that Bartók was already researching the linguistically connected areas to determine a further musical and historical connection. A few weeks after they sent the pamphlets to Hungary,⁹ Saygun and Gazimihal received a letter from Bartók, who also attached some music to his letter and wanted to know whether Turkish folk songs exhibited a particular "turn of phrase" (Saygun A. A., 1976).

Even though these booklets were focused on music, they reveal to some degree their writer's political ideology. Saygun's map of pentatonicism suggests the spread of Pentatonic structure from central Asia, echoing the linguistics and historical theories of *Güneş-Dil Teorisi* (the Sun language theory) and suggesting that all languages derived from one primal Turkic language. Both Saygun and Gazimihal were quite convinced in the accuracy of this theory; in these booklets, music and political ideology coincided. Even though both authors were trying to produce a relatively objective scientific document, they contributed to the process of rewriting national past.

In December of 1935, Bartók received a letter from Hungarian philologist László Rásonyi, a professor at the University of Ankara, who wanted to know if Bartók would be interested in giving lectures¹⁰ in Turkey and collecting folk music (Bartok, 1976). In his reply, Bartók expressed a "desire to undertake a trip through Anatolia, [his] only request... a second-class round-trip ticket" (Bartok, 1976, p. 93). Bartók was enthusiastic to go to Turkey to confirm his theories on the connections between Turkish and Hungarian peasant music.

Interestingly, Rásonyi's unofficial invitation and the publication of Saygun's and Gazimihal's booklets coincided. These simultaneous publications could be considered as the reflections of the political atmosphere of their time. In Turkey, as a part of the nationalist discourse, folkloric and ethnographic research was highly encouraged. Two similar publications were regarded as the endorsement of the official narrative of Turkish history.

Before his trip to Turkey in 1936, Bartók requested some folk music examples to examine. Rásonyi sent some publications edited by Gazimihal to

⁹ Unfortunately, Saygun did not provide an exact date, but it must be after May 1936.

¹⁰ "Rásonyi asks Bartok to lecture on three questions: 1) the connection between Hungarian and Turkish music, 2) the development of Hungarian music and its apparent state, and 3) how a Turkish national music could develop." (Bartok, 1976, p. 3).

show Bartók what had been done in the area of folk music. After scrutinizing these folk music examples, Bartók said:

...when we settled to this work we became convinced that...the origin of the pentatonic style pointed to Asian and northern Turkic peoples.... Apart from Hungarian tunes that were variants of Cheremiss songs, we also found Hungarian tunes that were variants of north Turkic tunes derived from around Kazan. I have recently received Mahmut Ragıp Kösemihal's¹¹ book.... *The Tonal Specificities of Turkish Folk Music*' in which I also found some melodies of this kind.... Obviously, all tunes of this kind derive from a common source, and this source was the old central north-Turkic culture. (Bartók in Sipos, 2000, p. 13)

Musically these words show that Bartók was already convinced that he would probably find great evidence to prove his theories on the origin of the pentatonic style. On another level, however, this musical theory was used by education and cultural ministry officers and music researchers to validate the official ideology of a Turkic past.

The search for such cultural materials was widespread in Turkey in this era. Folk music and other folkloric materials were collected at the beginning of the century by Turkish intellectuals as a part of the method of raising national consciousness. Folk music, in fact, was the first area folklore studies pursued (Mirzaoglu, 2007, pp. 101-102). As a part of these studies, the first articles published appeared in March 1915 in *Yeni Mecmua* (the New Journal) by Musa Süreyya, in 1916 in the newspaper *İkdam* by Ahmet Cevdet (Onan), and in the journal *Türk Yurdu* (the Turkish Homeland) in the same year by Necip Asım. These articles highlighted the necessity to collect folk songs (Mirzaoglu, 2007, pp. 101-102), and such efforts could be considered as nationalist attempts at the cultural materialization of a nation.

Before the proclamation of the Republic in 1920, *Hars Dairesi* (the Cultural Office), as part of the Ministry of National Education, started to collect and compile folk songs. In 1925, the Ministry published the first field trip report conducted in Western Anatolia by the Seyfettin and Sezai brothers. Between 1927 and 1929, the Istanbul Conservatory commenced four field trips to a number of Anatolian regions and published two books by Gazimiha: *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz* (Anatolian Folk Songs and the Future of Our Music, 1928) and *Şarkî Anadolu Türkü ve Oyunları* (Eastern Anatolian Folk Songs and Dances, 1929). In addition to Gazimiha, well-known ethnomusicologists such as Rauf Yekta, Yusuf Ziya Demircioğlu, and Ferruh Arsunar took part in the field trips (Mirzaoglu, 2007, p. 102). The collected 850 folk songs were published as 14 volumes of *Halk Türküleri* (Folk Songs).

¹¹ Mahmut Ragıp Gazimiha also used the surname Kösemihal.

It was into this ethos of re-discovery of the “folk” that Bartók arrived in Istanbul on November 2, 1936 amidst a surge of interest in this musical folk material. He stayed almost a week to listen to folk songs in the archives of the Istanbul Municipal Conservatory.¹² Almost 130 tunes were recorded in the early 1930s on commission from the city and produced by His Master’s Voice and Columbia. Although Bartók was highly satisfied with their technical quality, there were other major methodological problems: these recordings were the first collection, and thus the selected material was unsystematic; there was no written text and consequently some parts were incomprehensible; the melodies were not notated so the problematic parts could not be corrected; and the main issue for Bartók, the musicians were wandering musicians who could not be “reliable sources” of peasant music that is necessarily local (Suchoff & Bartok, 1993, pp. 137-138).

After the problems of the existing folk music recordings were identified, Saygun, commissioned by the *Halkevi*, accompanied Bartók with the task of collecting data from the performers as well as the phonetic transcription of the text (Saygun A. A., 1951). In addition to Saygun, two other members of the Turkish Five, Ulvi Cemal Erkin and Necil Kazım Akses, joined Bartók as observers to survey the methods of collecting musical folklore on site.

While in Ankara, Bartók gave a concert and held three lectures; in the last presentation he offered three ways in which *köylü/halk müziği* (peasant music) can be assimilated into “modern music” and/or national music. In this era, interestingly, “modern” and “national” were conflated. This amalgamation was made by the Turkish nationalists who viewed the new Republic as modern and/or national in opposition to the Ottoman Empire. These ideas had ultimate significance particularly for Saygun’s generation of composers. Bartók’s first method uses an unchanged or slightly changed peasant melody and writes opening and concluding phrases along with an accompaniment; in this case, all elements but the peasant tune are secondary. In the second method of transmutation, the composer creates an “imaginary” folk music through assimilating the structural elements. In this case, the transition of the peasant melody “become[s] purely a symbol, and the essential thing is its setting” (Moreux, 1974, pp. 73-74). In the final method, the composer uses neither a peasant tune nor an imitation, but he creates such an atmosphere that the peasant feeling pervades throughout (Bartok, 1998, pp. 74-75). The presentation was significant not only for the methods of the transmutation of peasant music, but also because Bartók consolidated Ziya Gökalp’s position on creating Turkish national music. The state was pleased because what he proposed was compatible with Gökalp. Thus, having a synthesis of Turkish and Western music in creating Turkish national music became the only pos-

¹² Before Bartók’s arrival, folk song studies were run by *Halkevleri*, the Community Centers.

sible option. This resonance with Gökalp's thoughts solidified the means of the national music.

On November 18 1936, Bartók and Saygun sought out musical authenticity where they might find it. They went to Adana Osmaniye, the territory where nomadic Turkish tribes lived, to transcribe folk songs. As these people still lived in "primitive circumstances," Bartók was hoping that all the characteristics of the "ancient music" could still be found there (Suchoff & Bartok, 1993, p. 139). Since the local customs encouraged insular behaviour,¹³ Saygun proposed to create familiarity through linguistic connection—to persuade the peasants that Bartók and/or the Hungarians were "only Turks who settled somewhere else, they had always spoken Turkish, but that evidently in the course of centuries their accent had become more or less different" (Bartok, 1976, p. 6). To encourage fraternization, Saygun constructed a sentence consisting of common words of both languages; Bartók only needed to say the sentence to the peasants to show that there was no need to be reluctant in front of him. Although almost meaningless and funny, the sentence¹⁴ allowed Bartok as an acceptable Turkic foreigner to continue his research.

On the first day, Bartók recorded two Edison wax cylinders (Sipos, 2000, p. 16). The songs revealed great similarities between old Hungarian tunes, confirming his initial theories:

I was secretly very happy that at last I was doing on-the-spot collection, at last I was going to a peasant house again! The host, Ali Bekir oğlu Bekir, aged 70 welcomed us warmly. The old man burst into a song without any reluctance there in the court, singing some old war story:

*Kurt pasa ciki Gozana
Akil yetmez bu duzene.*

I could hardly believe my ears: good heavens, this is like a variant of an old Hungarian tune! Pleased as I was...the second tune I heard Bekir sing was again the kin of a Hungarian tune: that's quite shocking, I thought (Bartók in Sipos 2000, p. 173-181).

In the following days, Bartók and Saygun continued to collect both vocal and instrumental tunes, some of which were again Hungarian-like melodies.

Unlike the first half, the second half of the expedition was not satisfactory for Bartók for many reasons: the lack of recorded songs from women who rejected singing in front of strange men for both religious and customary reasons; the lack of information on whether the peasants sang in choirs because

¹³ Because the field work took place during the month of Ramadan, it may have contributed to the peasants' apprehension and unwillingness to help.

¹⁴ English translation of the sentence: In the cotton field are much barley and many apples, camels, tents, axes, boots, and young goats. In Hungarian: *Pamuk tarlón sok árpa, alma, teve, sátor, balta, csizma, kicsi, kecske van*; in Turkish: *Pamuk tarlasında çok arpa, alma, deve, çadır, balta, çizme, küçük keçi var*.

of unclear communication through an interpreter; and technical difficulties with the Edison monograph, which could not record the vocal and the instrumental parts simultaneously (Saygun A. A., 1951, p. 7), and it had wax cylinders with 2 minute recording limitations (Bartok, 1976, p. 259). The transcription process was finished by May 1937, but the translation issues forced the collection to be suspended temporarily.

Bartók's Findings on Turkish Folk Music

Melodic similarities between Turkish and Hungarian peasants' tunes revealed a common past for the two peoples. After listening to some of the Turkish peasant tunes, Bartók found recognition of some melodic variants of old Hungarian tunes. A small number of the melodies were almost identical, causing Bartók to state this as "irrefutable proof of the age of these melodies: it shows the way back to the sixth or seventh century" (Bartok, 1976, p. 39). Of the melodies in Bartók's collection, 21 of 93 were mainly in descending construction,¹⁵ a structure similar to but more ornamented when compared with old Hungarian eight-syllable section melodies (Suchoff & Bartok, 1993, p. 146). Bartók's two examples of Turkish and Hungarian descending tunes can be seen below in examples (Suchoff & Bartok, 1993, pp. 144-145):¹⁶

Bartók found it interesting that other than the ornamentations, there were almost no Arabic influence, although these nomadic tribes lived in the Taurus Mountains during the summer and near the Syrian border during the winter. Other structural findings were also evident: four melodies were identical, six were variants, and eleven revealed similar structures to particular types of Hungarian tunes. Just as in other eastern-European folk music, Turkish rural folk music lacked upbeats but frequently some syllables are used as "pseudo-upbeats" (Bartok, 1976, p. 46). The melodies were mainly *parlando* style. In the *Bela Bartók Studies in Ethnomusicology* in which Bartók discussed Hungarian folk music, he pointed out that in terms of the rhythmic structure the *parlando* melodies are the most important ones because these melodies had played a significant role in the development of the "category of new melodies" (Suchoff B. , 1997, p. 175). In his original music, Saygun exploited the full potential of the *parlando* structure by using folk and religious idioms, for example in his *Yunus Emre Oratorio* (1942), to create rhythmic instability and undefined structure.

¹⁵ Bartok explains this structure as the tunes starts on the highest pitch and descends up to its lowest point when it approaches the cadence: "The Hungarian melodies start on the octave and frequently progress on or two notes below the *tonus finalis*; the Turkish melodies, on the other hand, begin on the tenth, and their *tonus finalis* is the lowest" (Suchoff & Bartok, 1993, p. 145).

¹⁶ The tunes were collected respectively by Belá Vikár and Zentelke Erdőkövesd. Ibid.

Their transcriptions of the peasant melodies revealed that some have Dorian and Aeolian modes (Bartok, 1976, p. 8), which can be transformed versions of a pentatonic scale. Due to the discrepancies between the tempered system and Pythagorean temperament, Saygun indicated that it might be misleading to interpret the modal peculiarities of these melodic structures as ecclesiastical modes (Saygun A. A., 1976, p. 225).¹⁷ Bartók shows that some melodies display “buried” pentatonic structure (Bartok, 1976),¹⁸ but when compared to old Hungarian melodies, the Turkish melodies used fewer. Accordingly, his findings changed the belief that *all* Turkish folk music carries pentatonic roots.

Bartók’s influence on Saygun

The collaboration with Bartók left an imprint on Saygun that presented itself in different areas. Although local sources began playing a role in Saygun’s music during his Paris years, most likely because of Vincent d’Indy’s influence, Bartók undeniably guided him to discover the rich cultural and nationalistic possibilities of these materials. Bartók’s influence can be observed in Saygun’s approach to the following three areas: 1) folk idiom as national music, 2) ethnomusicological research and applications as national treasure, and 3) folk materials as pedagogical tools.

In tracing Bartok’s influence in the area of the creation of national music, it is necessary to recall the use of folk idioms as national music. The nineteenth century was the demarcation point in the patriotic use of peasant tunes

¹⁷ “...Bartok resorts to modal terms in their ecclesiastic sense such as Dorian, Phrygian, etc...Personally, I am wary of these terms, which can easily lead misunderstanding and are not easily adaptable to folk melodies... If these scales or melodies conceived on them were played on a piano one would immediately notice their strangeness due to their non-conformity to reality of Turkish folk music. In other words, the westerns tempered system is completely foreign to the music which is the object of our study... as a method of showing the peculiarities of these scalar constructions, western musicologists are using the system of cents.... In other words, those musicologists use a basis for their transcription which very rarely corresponds to reality. As a consequence of the method of transcription which Bartok had used all his life, he, in the transcriptions of Turkish folk melodies, does not seem to have taken into account this point which is of capital importance for better understanding of musical language. Thus, for example, the *b flat* placed by Bartók at the key of most of the melodies in this collection should, in reality, from a minor third expressed by 32/27 which is less than the minor third of the tempered system.” (Saygun A. A., 1976, p. 225).

¹⁸ In his “Harvard Lectures,” in 1943, while Bartok was lecturing about the characteristics of Hungarian folk music, he highlights that the “‘Old’ Hungarian pentatonic music is a branch of the great Central-Asiatic Turkish, Mongolian and Chinese pentatonic centre” (Suchoff B. , 1976, p. 371).

and materials, but Bartók was not the only composer significantly using folk idiom. However, unlike the previous generation's composers, he did not only use these materials to create a folk atmosphere. Instead, he systematized and categorized the tunes, identified the particular regional characteristics, and, most importantly, tried to create a national consciousness. During the first decade of the twentieth century, Bartók's awareness of the ideological importance of music matured:

The spirit of nationalism was stirring in Hungary at the time and making itself felt in art too. The idea arose that it might be possible to create a specifically Hungarian type of music. This idea took root in my mind and I found myself turning to Hungarian folk music. (Bartók in Ujfalussy, 1971, p. 42)

As his words indicate, the inspiration of folk music in Bartók was two-directional. In order to create Hungarian national music, he constructed his music around Hungarian folk tunes. His aim "to create a specifically Hungarian type of music" shows also his consciousness of the ideological functionality of folk music and his politicized social stance. Like Bartók, Saygun was fully aware of and employed this dual function of the folk tunes, providing him with his nationalist lexicon.

Additionally, incorporating and modelling upon folk music and other structural elements of these local sourced tunes allowed Bartók the possibility to compose without being restricted by the boundaries of the major-minor tonality:

The outcome of these studies was of decisive upon my work, because it freed me from tyrannical rule of the major and minor keys. The greater part of the collected treasure, and the more valuable part, was in old ecclesiastical or old Greek modes, or based on more primitive (pentatonic) scales, and the melodies were full of most free and varied rhythmic phrases and changes of tempi, played both *rubato* and *giusto*. It became clear to me that the old modes, which had been forgotten in our music, had lost nothing of their vigor. Their new employment made new rhythmic combinations possible. The new way of using the diatonic scale brought freedom from the rigid use of the major and minor keys, and eventually led to a new conception of the chromatic scale, every tone of which came to be considered of equal value and could be used freely and independently. (Suchoff & Bartok, 1993, p. 410)

Bartók's approach had a strong echo in Saygun's music, such as in the use of non-diatonic modal scale constructions. While Saygun was creating his nationalist style, he used the polarity of the folk and art music constructions, which enabled him to exploit the syntactical and grammatical possibilities of both traditions along with Western art music. Although the new cultural politics were echoed in Saygun's creativity, without any hesitation he used art

music in his synthesis: “together with Anatolian music, I have assimilated many aspects of our art music. Because it is also ours..., I make use of it, too” (Saygun in Akdil, 1987, p. 26). This fusion represented different periods of Saygun’s life: Turkish art music belonged to his childhood, Western art music belonged to his Paris years, and folk music belonged to his mature period (Woodard, 1999, p. 49). According to Woodard, it was Saygun’s inspirational sources that made him special among other nationalist composers.¹⁹

In using Western art music, Saygun and Bartók were similar not only in their use of folk materials in nationalist discourse but in their shared similar ideological and aesthetical values. The process of systematizing and using these tunes as a major compositional medium, as Bartók mentioned in his letters, required an aesthetic decision;²⁰ for example, in his folk music arrangements Bartók preferred to use only certain types of Hungarian melodies. In his own composition, Bartók modified and altered some of the melodies so that these melodies became almost unrecognizable (Lampert, 1981). Bartók explained his design: “to collect from the Hungarian folksongs the most beautiful ones and, providing them with the best piano accompaniment possible, to elevate them, as it were, to the level of art song,” adding that “such a collection would serve the goal to let Hungarian folk music be known abroad” (Lampert, 1981, p. 339). Bartók’s statement was a more or less a common feeling and thought among nationalist composers that exhibited the complicated desire for national music to be “international” (Curtis, 2008), thus changing the functionality of folk music. Creating an East and West synthesis was the purpose of both composers. In the case of Saygun, this aim also matched Gökalp’s Turkist agenda. It is unknown whether he was also influenced by Gökalp’s ideas, but as early as 1929 Bartók expressed a similar goal to his biographer Serge Moreux, which was reiterated later by Karpati: “Kodaly and I [Bartók] wanted to realize a synthesis of East and West” (Karpati, 1964, p. 179). Such a synthesis also reflects a national pride as well as disavowal of the past and articulation of a future.

During the compositional process of Turkish national music, Bartók’s three tenets²¹ were widely used by the younger generation. Although Saygun was mostly using the last two methods, there are some exceptional cases in which Saygun shows an example of the first method. The tune “Mavilim” is one of the melodies collected during Bartók’s fieldwork. The example below

¹⁹ A similar attitude can be observed in Cemal Resit Rey’s oeuvre.

²⁰ Letter to his sister, Elza, December 26, 1904. In *Bela Bartok családí levelei* [Bela Bartok’s Family Letters], ed. By Bela Bartok, Jr., 125. Original in Hungarian. From (Lampert, 2006).

²¹ As stated above, Bartok proposed three possibilities during creation a national music: 1- using an original peasant melody, 2- transmutation through assimilating the structural elements, 3- the composer creates a peasant feeling.

shows the excerpt from Bartók's transcription and as a part of Saygun's composition, Op. 41 *Ten Folk Songs* for Baritone and Orchestra (1968). Saygun preferred a simplified version in which he eliminated all the ornamentations and altered the rhythmic structure. Saygun's end-accented construction made the melody memorable because of the bouncing dance rhythm allusions.

Whereas Bartók exploited the possibilities of Eastern European peasant music's structural elements and the potential of the "new ways of harmonization" suggested by the peasant music (Bartók, 1998, p. 75), Saygun used, in addition to folk tunes, the components of *Klasik Türk Müziği* (Turkish art music).²² He expressed that he was using *makam* as a color, which enabled him to use different sonorities and chromatic inflations and dissonant sound structures outside of the realm of the major-minor tonality:

Makam for me is only a color. I don't use it as in the seventeenth or eighteenth centuries. I could, but then I would lose the ability to use all Western instruments. Because *makam* is only a color for me, a tool, I can use it within the Western tempered tuning system. By doing this I have all instruments at my disposal. (Akdil, 1987, p. 26)²³

In using this "tool," Saygun nationalizes the properties of *makam* music. Because of different tunings, Saygun used the characteristic intervals. Of course these "*makams*" were not the original since it is impossible to perform the quarter tones and commas. But because of these characteristic intervals, it is possible to evoke certain *makams*. Since he was not using these scalar constructions in their original *seyir* or melodic progress, he managed to create the *makam* feeling without emphasizing their Ottomanness; sometimes this feeling of Ottomanness was the exact feeling he wanted to evoke. Using *makams*, even as an abstract concept, allowed him to integrate the Turkish musical properties from all ages. Thus, for Saygun, *makam* was not only a compositional instrument; it was one of the main parts of his musical mediation: pentatonic structures from a central Asian Turkic distant past, *makam* from the remembered Ottoman past (even though it was modified), and folk constructions from the present Republic are all brought together in Saygun's compositional practice, specifically in the *Yunus Emre Oratorio*.

After Bartók

In spite of Saygun's diplomatic success of his opera, Saygun's career had an unexpected setback in 1935. He became a *persona non grata* upon Paul Hindemith's arrival in Ankara. Hindemith's belief that German musical pedagogy should serve as the basis of the new musical institutions of the Re-

²² Turkish art music also known as *sanat müziği* (art music), *ince saz* (delicate melodies), *enderun müziği*.

²³ Translation is mine.

public conflicted, not surprisingly, with Saygun's French educational training; adding to that, Saygun's collaboration with Bela Bartók was the culminating incident that bothered the senior composer. Due to a hostile report by Hindemith, Saygun became an "untouchable" and left Ankara in 1936 for Istanbul hoping for a more hospitable reception. The whole incident was devastating for the composer. In his memoirs, Saygun expresses his frustration towards Hindemith's unreasonable hostile attitude:

I later learnt and read the document myself: Hindemith came to Turkey to establish the State Conservatory during my illness and he prepared a report for the National Education Ministry on me, whom he had never met, and he said that "during the time that we are trying to establish the Conservatory, it is necessary to expel this person, who has no value as a composer or as a teacher, not only from the school but also from Ankara." (Saygun in Aracı 2001, 83)²⁴

Even though Hindemith's attitude frustrated Saygun, he said he did not let these unfortunate incidents discourage him (Tanju, 2011).

Saygun's further folk music research

Having literally and figuratively been run out of the capital, Saygun continued his pursuit of folk music begun with Bartók, transforming it into a desire to know his people. Saygun explained the necessity to continue folk music studies in an article in 1983:

In order to understand people's souls and psychology and, of course, to understand myself and my own problems, I decided I had to understand the people and villages of Anatolia. So I traveled throughout the country and lived among the people in villages. (Saygun in Ozer 1987, 34)

As his words suggest, Saygun was trying to gain emic perspective and become an insider. Woodard draws a parallel between his Paris years and field work periods, arguing that similar circumstances led to similar experiences for Saygun. After Bartók's visit, Saygun published his findings in several research studies related to music of different areas of Anatolia. In particular, two of his books²⁵ focused on peculiarities of folk tunes and dances of the Black Sea and Kars regions. The studies were considered the most significant research on the region because of his detailed analysis. The regional sound structure was so influential on Saygun's creativity that in order to perform

²⁴ However, Saygun adds, there is nothing about me [Saygun] on the report that is known as Hindemith report today (Tanju, 2011, p. 10)

²⁵ *Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyun Havaları* (Folk songs, instruments, and folk dances of Rize, Artvin, and Kars region in 1937; *Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon* (Seven Black Sea region folk songs and a *Horon* in 1938.

Saygun's music it is crucial to know the peculiarities necessary for performance practice. Among all other regional instruments, musical forms, choreographic components, and timbral characteristics, it would not be an overstatement to say that the stylistic constituents of the Black Sea region affected his music the most.²⁶

Saygun's other important ethnomusicological publication was *Bela Bartók's Folk Music Research in Turkey* (1976), whose genesis was Bartók's 1936 Anatolian field trip forty years earlier. However, because of the particular circumstances of the war, the German invasion of Austria in 1939, Bartók decided to leave Hungary and sent a letter to Saygun to ask if there was any possibility for him to find a job and minimum salary as a researcher in Turkey. Bartók had finished working on his Turkish folk music collection in 1938, but he could not find any publisher willing to publish his Turkish and Rumanian materials. With Turkey's changed foreign policies, Bartók's immigration request was rejected; the consequences of this request contributing to Saygun's status as *persona non grata* in Ankara.

Using Folk Sources as Pedagogical Tool

Saygun's use of folk or folk-like tunes in pedagogy also reveals Bartók's influence. Although his main pedagogical writings date back to 1951, *Lise Müzik Kitabı* (Music Book for High Schools), his *İnci'nin Kitabı* Op.10 (Inci's Book, 1934),²⁷ and *Halkevlerinde Musiki* (Music in People's Houses, 1940) should be considered in their pedagogical context. Although *İnci's Book* dates before his collaboration with Bartók, as his first book it is a great example indicating Saygun's position on using folk materials in pedagogy. This seven short piece collection, just as Bartók's *Mikrokosmos; For Children* and his other children's music education, had didactic intentions. Even though *İnci's Book* is quite a small collection, we can observe some similarities with *Mikrokosmos*: irregular rhythms, time changes, ostinato figures, various scale systems, and counterpointal devices. In both collections, the composers aimed to familiarize the pupil with certain kinds of musicianship skills through the structural peculiarities of musical culture of their society. While using these peculiarities, they were considering the aesthetic potential and intrinsic values of music as well as extra-musical factors, such as training the new generations with nationalist values.

Not surprisingly, the first piece of the collection, *İnci*, although having a

²⁶ The characteristics of the regional dance are particularly identifiable through the instrumentation, the extreme tempo, and the predominantly irregular rhythms. For instance ♩=300, ♩=320, the metronome speed is ca. 690. According to Saygun, the speed could range from 428 to 906.

²⁷ The collection was dedicated to Madam Eugène Borrel.

limited range displays strong pentatonic and modal construction. A hemitonic pentatonic construction collides with Aeolian, as can be seen in Bartók's children's collection.



Example 1. *İnci'nin Kitabı, Op.10a- İnci (A Pentatonic), mm. 1-9*

In the second piece, *Afacan Kedi* (Mischievous Cat), Saygun displays his *Schola Cantorum* background through using several linear baroque techniques, such as imitation, inversion, and augmentation of the theme. The piece starts with an ostinato motive, which uses C-D-E-G tetrachord from C diatonic pentatonic (C-D-E-G-A) scale. Saygun used this perfect 5th ambitus ostinato as the core idea of the piece.



Example 2. *Afacan Kedi- Mischievous Cat from İnci'nin Kitabı mm.1-5*

Masal (Tale), the final example, presents Saygun's clear but subtle use of folk idioms in *İnci'nin Kitabı*. The repetitive m2 (E-F) left hand accompaniment functions as drone; the melodic line, on the other hand, explicitly uses traditional Anatolian bards' melodic construction. This structure centered a single note, and using metrically short valued anacrusis, Saygun emphasized even more the upbeat A to increase the expectation of B. A B A form is constructed melodically, texturally, metrically, and tonally.

Töresel Musiki (Traditional Music) (1967) is one of Adnan Saygun's most important works. Here, he showed his use of modal structures and indigenous rhythmic materials as pedagogical tools. Saygun's theoretical and other writings provide significant insight into his perspective on musical materials, his aesthetical and political positioning, and his musical and political motivations. Although his *Töresel Musiki* was designed as an aural skills textbook showing Saygun's approach to music education, he wanted to add pure Turkish musical materials to the music pedagogy for future generations. The book also demonstrates how Saygun transformed simple materials to sophisticated constructions and how he blended different parameters. His approach to music pedagogy shows itself in his textbook content as well as his most complex works. Even though Saygun altered his views on Pentatonicism from those presented in *Pentatonism in Turkish Folk Music*, he continued to use extensive pentatonic structures in his compositions, from his oratorio to the children's book *İnci'nin Kitabı*

Published long after Turkish nationalism had solidified, *Töresel Musiki* (1967) reveals that Saygun's stance on the interplay between music and ideology has changed little. As a textbook it contains a collection of melodies organized in categories of anhemitonic and hemitonic pentatonic melodies as well as ecclesiastical²⁸ Dorian, Phrygian, and Lydian melodies, graduated in terms of rhythmic and melodic difficulty and frequency of clef changes. Saygun arranged these 150 melodies, used for solfege for voice,²⁹ mainly into three sections: pre-tradition melodies that contain melodies only within a tetrachord or in trichord; traditional melodies that contain pentatonic and other modal structured melodies; and the combination of different traditions. The pre-tradition section contains only 18 pieces, slow or moderate in tempo with simple, compound, and *aksak* limping meters. Intervallic properties are M/m2, M/m3, P4, P5, M/m7, and P8 in treble clef. In section two, traditional melodies are organised as sub-sections: 7 hemitonic/anhemitonic pentatonic, 11 Phrygian, 12 Lydian, and 10 Dorian melodies. Unlike section 1, in section 2 melodies are written in different clefs (such as soprano, alto, tenor, baritone and bass) and rhythmic structures, which are more demanding, moderate to fast in tempo, and use mixed clefs in every melody. Section 3 contains the most advanced melodies. Unlike the first two sections, in the third, Saygun did not indicate any specific mode; the melodies show extreme frequent clef changing and the combinations of simple, compound, and *aksak* meters, mostly in fast tempo.

²⁸ Even though Saygun himself explained that Anatolian modes were not exactly the same as ecclesiastical, it was almost impossible to distinguish the difference.

²⁹ The book correspond with the French method, the Dannhauser Lemoine collections used extensively in France through the 19th century and to this day; essentially. This kind of collection is used for solfege.

This paper has examined and contextualized the collaboration between Ahmet Adnan Saygun and Bela Bartók; furthermore it delved into the circumstances and consequences of this relationship and the resulting influence Bartók had on Saygun. Even Saygun's most mature pieces carry some trace of this influence—not necessarily musical, but sometimes aesthetic, sometimes political, and sometimes pedagogical. During Saygun's career, several significant external influences complicated his progress and artistic intentions. The effects of some of these influences were quite discouraging for Saygun; on the other hand, some of these influences were so strong and positive that it is possible to observe them even in Saygun's most mature works. His Paris years and the collaboration with Bartók were, without a doubt, the most significant contributions to his aesthetic and musical education. Bartók's understanding of national music and how to create it inspired Saygun to develop and mature his musical lexicon. This maturity resulted in Saygun freeing himself from the boundaries of political ideologies, allowing him to make peace with the past and use his musical materials to mediate a politically polarized past and the promising present of the Republic.

Bibliography

- Aji, J. (2011). *In the Footsteps of Bartok: Folk Influences in the Solo Piano Music of Ahmet Adnan Saygun*. Baltimore: The Peabody Institute of the John Hopkins University.
- Akdil, S. (1987). Besteci Ahmet Adnan Saygun. In T. Gogus, *Ahmet Adnan Saygun Semineri Bildirileri* (pp. 25-27). Izmir: Izmir Filarmoni Dernegi Yayinlari.
- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Aracı, E. (2001). *Ahmet Adnan Saygun Dogu Batı Arası Muzik Koprusu*. Istanbul: Yapi Kredi Kultur Sanat Yayincilik.
- Bartok, B. (1976). *Turkish Folk Music from Asia Minor*. Princeton and London: Princeton University Press.
- Bartok, B. (1998). The Influence of Peasant Music on Modern Music. In B. C. Elliot Schwartz, *Contemporary Composers on Contemporary Music* (pp. 72-79). New York: Da Capo Press.
- Bartok, B., & Suchoff, B. (1997). *Bela Bartok Studies in Ethnomusicology*. Lincoln: Unoversity of Nebraska Press.
- Curtis, B. (2008). *Music Makes Nation: Nationalist Composers and Nation Building in Nineteenth-Century Europe*. Amherst, NY: Cambria Press.
- Gazimihal, M. R. (1928). *Anadolu Türküleri ve Musikî İstikbâlimiz*. İstanbul: Maarif Matbaası.
- Gazimihal, M. R. (1929). *Şarkî Anadolu Türkü ve Oyunları, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatından Kitap: 2*. İstanbul : Evkaf Matbaası.
- Gazimihal, M. R. (1936). *Türk Halk Musikilerinin Tonal Hususiyetleri Meselesi*.

- Istanbul: Numune Matbaasi.
- Gollin, E. (2008). On Bartok's Comperative Musicology as a Resource for Bartókian Analysis . *Integral Vol.22*, 59-79.
- Karadagli, O. (2017). *From Empire to Republic: Western Art Music, Nationalism, and the Merging Mediation of Saygun's Op.26 Yunus Emre Oratorio*. University of Alberta: Unpublished PhD Dissertation.
- Karpati, J. (1964). Bela Bartok and the East. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae T. 6, Fasc. 3/4* , 179-194.
- Lampert, V. (1981). Bartok's Choice of Theme for Folksong Arrangements: Some Lessons of the Folk-Music Sources of Bartok's Works,. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae T. 24, Fasc. 3/4, Report of the International Bartók Symposium*, 408.
- Lampert, V. (2006). Nationalism, Exoticism, or Concessions to the Audience? Motivations behind Bartok's Folksong Settings. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae T. 47, Fasc. 3/4, Bartók's Orbit. The Context and Sphere of Influence of His Work. Proceedings of the International Conference Held by the Bartók Archives, Budapest (22-24 March 2006)*, 337-343.
- Mirzaoglu, G. F. (2007). Béla Bartók: A Hungarian Pioneer in Studies on Musical Folklore in Turkey. *Néprajzi Látóhatár XVI: 3-4*, 101-129.
- Moreux, S. (1974). *Bela Bartok*. New York: Vienna House.
- O'Connell, J. M. (2005). Sound Sense: Mediterranean Music from a Turkish Perspective . In K. D. Cooper, *In The Mediterranean in Music* (pp. 3-27). Lanham, Maryland, Toronto, Oxford: The Scarecrow Press.
- Refiğ, G. (1991). *Abmet Adnan Saygun ve Gecmisten Gelecege Turk Musikisi*. Ankara: Kultur Bakanligi Yayinlari.
- Saygun, A. A. (1936). *Turk Halk Muziginde Pentatonizm*. Istanbul: Numune Matbaasi.
- Saygun, A. A. (1937). *Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunlari Hakkında Bazı Malûmat*. Istanbul: Nu`mune Matbaasi.
- Saygun, A. A. (1940). *Halkevlerinde Musiki, Music in Public Houses*. Ankara : CHP Yayinlari.
- Saygun, A. A. (1951). Bartok in Turkey. *The Musical Quarterly XXXVII (1)*, 5-9.
- Saygun, A. A. (1967). *Toresel Musiki*. Istanbul: Milli Egitim Basimevi.
- Saygun, A. A. (1976). *Bela Bartok's Folk Music Research in Turkey*. Budapest: Akademia Kiado.
- Sipos, J. (2000). *In the Wake of Bartok in Anatolia*. Budapest: European Folklore Institute.
- Sipos, J. (2007). A Lament from Bartok's Anatolian Collection and its Musical Background. *Studia Musicologica Vol. 48, No. 1/2*, 205.
- Suchoff, B. (1976). *Béla Bartók Essays* . London : Faber & Faber.
- Suchoff, B. (1984). Folk Sources in Bartok Works. In R. M. Christian Ahrens, "Weine,meine Laute..." *Gedenkschrift Kurt Reinhard* (pp. 197-218). Laaber: Laaber-Verlag.

- Suchoff, B. (1997). *Bela Bartok Studies in Ethnomusicology*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Suchoff, B., & Bartok, B. (1993). *Bela Bartok Essays*. London: Faber and Faber.
- Tanju, S. (2011). *Muzik Soylesileri*. Retrieved 5 11, 2012, from http://www.muziksoylesileri.net/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=337&Itemid=44
- Ujfalussy, J. (1971). *Bela Bartok*. Budapest: Corvina Press.
- Woodard, K. (1999). *Creating a National Music in Turkey: The Solo Piano works of Ahmet Adnan Saygun*. University of Cincinnati Unpublished DMus Thesis .



Anadolu Coğrafyası Dışındaki *Hey Onbeşli* Çeşitlemeleri

Necdet Kurt*

Özet

Kimilerinin ağıt olduğunu dayattığı, kimilerinin ise ağıt olmadığı, hatta oturak havası olduğunu iddia ettiği “Hey Onbeşli” türküsü üzerindeki, yöresi ve türü ile ilgili tartışma zaman zaman gündeme gelmektedir. Bir taraftan bu tartışma devam ederken, diğer taraftan da Anadolu dışından türkünün üç ayrı çeşitlemesi ve bir adet Radyo kaydı tespit edilmiştir. Bu çeşitlemeler sözel ve ezgisel yapıları birbirinden farklı Kerkük, Kırım, diğeri de Kırım’dan Romanya’ya taşınmış üç ayrı çeşitlemedir. Türkülerde ana sözler değişmiş ve eklentiler yapılmış olsa da nakarat sözleri kalıp ezgisi ve ezgi örgüsü neredeyse hiç değişmeden taşındıkları coğrafyalarda yeni bir yaratımla, çeşitleme halini almıştır. Türkü, Kırım, Romanya ve Kerkük çeşitlemelerinin yanında, Bulgaristan’ da Mestan Hüseyinov tarafından 1970’li yılların sonu veya 80’li yılların başlarında Sofya radyosunda okunmuştur, ancak sanatçının okuduğu bu icra o bölgeye ait bir varyant veya çeşitleme değildir. Sanatçı Anadolu’daki icra şeklinden öğrenerek neredeyse aynı ezgi ile okumuş olsa da, donanımında koma değişikliği yapmıştır. Bu türkü makaleye çeşitleme olarak değil, sadece sözlerdeki ve donanımdaki değişim açısından konu edilmiştir.

2018 yılında “Bursa Etnomüzikoloji Derneği” tarafından yapılan, “Müzik ve Politika” konulu Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu’nda türkünün yurt içinden tespit ettiğimiz diğer varyantları ve 1927 de plağa okunan hali ile ağıt olmadığına dair belgeler tarafımızdan bildiri olarak sunulmuş ve kısa süre sonra da yayımlanmıştır. Ancak, Anadolu dışında çeşitlemelerle ilgili ne bir yazı yayınlanmış, ne de varlığı araştırılmıştır.

Bu makalede ve 1927 yılında plağa kaydedilen türkü, 1943 yılında Tokat’tan derlenmiş türkü ve 1970’li yıllarda derlenen Anadolu’da yaygın olarak söylenen “Hey Onbeşli” türküsü olmak üzere üç türkü üzerinden, Anadolu dışında yeni tespit edilen çeşitlemelerin birçok açıdan ezgisel ve sözel karşılaştırmaları yapılmıştır. Türküdeki sosyolojik, müzikolojik ve etimolojik değişimleri incelenmiş, Anadolu dışındaki çeşitlemelerin kayıtlarını okuyan sanatçıların kim oldukları araştırılmış ve kısa bilgiler verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hey Onbeşli, Çeşitleme, Varyant Türkü, Kırım Çeşitlemesi, Kerkük çeşitlemesi.

* Halkbilim Uzmanı – Araştırmacı Yazar.

Variations of *Hey Onbesli* from Outside of Anatolia

Abstract

The well-known ballad as 'Hey Onbesli' which is absolutely a lament for some, while some claim it as a sort of fun music called 'Öturak havası', still hosts off and on debates about its type and region of origin.

While all these debates continue, three different variations of the ballad from outside of Anatolia and a radio recording have been found. These variations are from Kirkuk, Crimea, and Romania; transferred from Crimea to Romania, all being with different lyric and melodic structures. Although the main lyrics are changed, added, and removed, the reprise of the original ballad is kept almost the same as well as the main melody and the melody pattern. Thus, the ballad is varied with new creations in the regions it had been carried away. Besides these three different variations, Mestan Hüseyinov performed the song in Sofia Radio in Bulgaria, in the late '70s or early '80s. However, this performance of the sanger is not a variation of the region. Although the sanger learned from the Anatolian way of performing the ballad and sang with almost the same melody, he changed the comma in the notes. This version is included in this paper as in its transformation in the lyrics and notes, not as a variation.

In 2018, other variations of the ballad which has been found within the borders of the homeland and a version in a record from 1927 including the proofs of not being a lament have been submitted as a paper by the author, during International Ethnomusicology Symposium with the theme "Music and Politics", held by Bursa Ethnomusicology Association; and published shortly after. However, there is neither a publishment about the variations of the ballad from outside of Anatolia nor a study about its existence. In this paper, the record from 1927, the gleaned ballad in 1943 from Tokat, and widely performed ballad in Anatolia which is gleaned in the 1970s named 'Hey Onbesli' are compared to the variations found outside of Anatolia in terms of melody and lyrics.

The sociological, musicological, and etymological changes are investigated, the performers of the ballad from outside of Anatolia have been studied and briefly introduced.

Keywords: Hey Onbesli, Diversifications, Variant Ballad, Crimea Diversification, Kirkuk Diversification

Giriş

Türkü, mani, atasözü, destan, fıkra, bilmece vb. birçok sözlü kültür ürünleri çeşitli vesilelerle, doğdukları veya yaratıldıkları bölgenin dışındaki, benzer kültürel yapıların olduğu coğrafyalara taşınıp, buralarda halk arasında yeniden yaratılıp yaygınlaşarak anonim hale gelebilirler. Sözlü ve müzikli kültür ürünleri taşındıkları her coğrafyada anlatıcıların veya söyleyicilerin yenden yaratımları ile özünü kaybetmeden, coğrafyanın kendine has özellikleri ile bezenmiş olarak, yeni bir varyant veya çeşitleme şeklinde karşımıza çıkabilirler. Bu bağlamda neredeyse tüm Türk dünyasında ortak kültürel değerler

olan Ferhat ile Şirin, Leyla ile Mecnun, Tahir ile Zühre hikâyeleri, Koroğlu anlatıları veya Nasrettin Hoca fıkraları, farklı epizot ilaveleriyle karşımıza çıkabilmektedir. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Yine farklı coğrafyalarda aynı veya birbirinden çeşitleme olarak türediği anlaşılabilen türküler ve halk ezgilerinin de icra edildiği görülmektedir. Bu çeşitlemeler bazen sadece ezgileri, bazen sadece sözleri, bazen de hem söz hem de ezgi bütünü ile karşımıza çıkarlar. Burada size aktaracağımız üç ayrı türkü de bahsettiğimiz üzere “Hey Onbeşli” türküsünün hem sözel, hem de ezgisel açıdan birer çeşitlemesi olarak karşımıza çıkmışlardır.

Bu makalede, türkü ile ilgili ilk kayıt olması nedeniyle Feryadi Hafız Hakkı Bey’in 1927 yılında plağa okuduğu türkü ana türkü olarak kabul edilmiştir. 1943 te Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından Tokat’tan Mustafa Yolcu ve Emin Diker’den derlenen türkü ve 1970’li yıllarda Nida Tüfekçi tarafından derlenen ve TRT vasıtası ile en çok yaygınlaşan türkü olması nedeniyle bu makaledeki çeşitlemelerle kıyas açısından konuya dâhil edilmiştir. Zira Kerkük çeşitlemesi ve Bulgaristan’da yapılan radyo kayıtları da Nida Tüfekçi derlemesi üzerinden şekillenmiştir. Bunların tanımları ise; **1927 plak kaydı ana türkü, 1943 Devlet Konservatuvarı derlemesi ve Nida Tüfekçi derlemesi** şeklinde olacaktır.

Daha önce yayımladığımız bildiriye anlattığımız üzere, türküde sevgilisi ile buluşmaya giden bir gencin gönül macerası anlatılmaktadır. Sözlerde bilinenin aksine “**Arslan yârim**” yerine her nakaratta “**aslında yârim**” vurgusu, “**Tokat yolları**” yerine de “**Bağdat yolları**” ifadesi vardır. Aslında yârim vurgusunun neden olabileceğini ve neden Bağdat yolları olduğunu da yine daha önceki bildirimizde detaylı bir şekilde açıklamıştık. Ancak şunu bir kez daha vurgulamakta yarar var. “**aslında yârim**” ifadesi diğer çeşitlemelerde “**arslan yârim**” veya “**aslan yârim**” şekline dönüşmüştür. Türküyü 1927 de plağa okuyan Feryadi Hafız Hakkı Bey prozodiyi zorlamak pahasına “**aslında yârim**” şeklinde okumuştur. Belki de türkünün sözlerinde “**İşin gerçeği**” anlamında olan “**aslen yârim**” şeklinde bir söz vardı. Bu vurgu halk ağzında “**aslan yârim**” şekline dönmesin diye de “**aslında yârim**” okumuş da olabilir. Ancak bu konuda fikir yürütmekten öteye geçemiyoruz.

1927 plak kaydı ana türküden yazılan nota ve sözler aşağıdaki gibidir.

YÖRESLİ:
TOKAT

KİMDEN ALINDIĞI:
Feryadi Hafız HAKKI EFENDİ

DAMDAN ATTIM KENDİMİ
(Hey Onbeşli Onbeşli)

DERLEYEN:
Plaktan Yazıldı
(Plak Kayıt: 1927-28)

DERLEME TARİHİ:
-

NOTAYA ALAN:
Necdet KURT



Dam dan at tım ken di mi Bu la ma dım ren gi mi SAZ



Ho var__ da__ lk pek ko lay__ öğ ren me li__ fen di__ ni



As lın da gü ze lim gız se nin is min He__ di__ ye SAZ__



Fin__ dık fis tık al dım gü zel__ ye mi__ ye SAZ__



Man to al dım gü zel__ sa na gey__ mi__ ye SAZ__

Türkünün ilk ölçüsündeki nağmeler Anadolu içinden ve dışından tespit edilen diğer çeşitlemelerin hiç birisinde yoktur. Türkünün ezgi örgüsüne bakıldığında bu icradaki ilk ölçünün, Plak kaydına eşlik eden orkestra tarafından **girizgâh** niteliğinde çalınmış olduğu bellidir. Sözlere de ise her nakaratta özellikle tekrarlanan **aslında** vurgusu dikkat çekicidir.

Kerkük Çeşitlemesi

Birinci türkümüz Kerkük'te söylenen “**Oğlanam Adım Abdül**” adlı türküdür (Kuzeci, 2012; 238, 239), (Turhan, 2013; 518-519). Kerkük'te, Anadolu'nun birçok yöresinde yapılan oturak âlemlerinin bir benzeri de “Ga'de” adıyla yapılan sıra geceleridir. Bu gecelere iştirak eden sanatçılar, sırası ile makam, gazel, hoyrat ve beste türkü okuyarak bitirmeleri gerekir (Turhan, 2013; 38-39). Buradaki beste türkü ifadesi Kerkük ve Erbil dâhil olmak üzere Türkmeneli olarak ifade edilen bölgede “sözlü kırık hava” anlamında kullanılmaktadır.

“Hey Onbeşli” türküsünün bir Kerkük çeşitlemesi olan ve bu gecelerde de okunan “**Oğlanam Adım Abdül**” adlı türkü, aynı zamanda taşıma türkülerin yöre müzik ve edebiyat kültürü ile nasıl kaynaştığının çok bariz bir örneğidir. Türküde, “Hediye” adı yerine, her kıtının ilk dizesinde Abdul, Nusret, Taha, Saleh gibi farklı erkek adları ile başlaması, nakarat kısımlarında ise Heyriye, Sabriye, Bedriye gibi farklı kız adları dikkat çekicidir. Bunun nedeni türkünün doğduğu yerdeki yüklenmiş olan anlamı ve altındaki öykünün, taşındığı yerlerde tamamen devre dışı kalarak farklı anlamlar yüklenmesi ve buna göre oluşturulan yeni metindir. Türkü, hem sözel açıdan hem de ezgisel ve icra tavrı yönünden yöredeki aktif müzikal ve sözel unsurlarla adeta kaynaşmıştır. Kerkük halk müziği tavrı kendini çok net hissettirmekle beraber, ezgi örgüsü ve işleyişi Nida Tüfekçi derlemesi ile neredeyse bire bir aynıdır.

Türkü Kerküklü sanatçı Abdulvahit Kuzecioğlu tarafından yeni bir yaratımla bestelenmiş ve Bağdat Türkmence Radyosunda okunmuştur. Ezginin donanımı, karar sesi, güçlüsü, seyri, dolayısıyla makamsal yapısı değişmemiş, ancak sözler tamamen değişmiştir. Türkünün sözleri ve notasının yayınlandığı, “**Kerkük'ün Efsane Sesi, Abdulvahit Kuzecioğlu**” adlı kitapta şu şekilde bir not mevcuttur.

Bayat makamında olan bu türkünün sözü ve bestesi Abdulvahit Kuzeciye aittir. Türküyü Bağdat Türkmence Radyosunda okumuştur. Bu türkünün varyantı Türkiye'de Hey onbeşli onbeşli, adlı türküdür. (Kuzeci, 2012; 238)

Aşk ve sevdâ temalı türkünün sözleri incelendiğinde, çeşitleme türküdeki sözleri oluşturan etkenin ana türküdeki “**Hediye**” vurgusu olduğu açıkça görülmektedir. Sözlerin yeniden yaratımında Hediye isminden yola çıkarak

yeni metin oluşturulmuş ve erkek adıyla başlayan her kıtanın bağlantı kısmında o erkeğin yâri olan kızın adı vurgulanmıştır. Ana türküden çeşitlemeye aktarılmış olan tek söz tümcesi ise **“Fistan aldım endazesini on yediye”** ifadesidir. Ancak burada da anlam değiştiren bir kelime kullanılmış, **“Endaze”** yani o dönemin uzunluk ölçüsü birimi yerine, **“parası”** şeklinde bir değer ifadesi vurgulanmış ve bağlantı kısımlarının hepsinin de son dizelerinde **“Fistan aldım parasını on yediye”** şeklinde aktarılmıştır.

Aslında bu türkü için **“beste”** ifadesi ve kitaptaki **“Bu türkünün varyantı Türkiye’de Hey onbeşli onbeşli, adlı türküdür”** ifadelerinden ziyade, var olan bir türküye yeni sözler döşeyerek okumak olarak da tanımlanabilir. Durum böyle olsa da bu türkü o bölgede yaygınlaşmış, oturak gecelerinde yörenin müzik karakterine bürünmüş bir eser olarak yeni bir yaratımla, çeşitleme halini almıştır.

Türküyü, kendi yöresine ait ezgi ve sözel motiflerle yeni bir çeşitleme olarak okuyan Abdulvahit Kuzecioğlu, 1924 yılında Kerkük’te doğmuştur. Kerkük türkülerinin önemli bir kaynak kişisi ve yorumcu olan sanatçı küçük yaşlarda babasından ve çevresinin çok değerli usta sanatçılarından pek çok hoyrat, türkü, makam ve hoyrat okuma usullerini öğrenmiştir. 1956 yılında Türkiye’ye yaptığı bir gezi sırasında, İstanbul Radyosu’nda Kerkük hoyrat ve türkülerinden oluşan bantlar doldurmuş, Türk halkı tarafından da sevilen bir sanatçı olmuştur. Türkiye’de de, hoyrat geleneğinin tanınmasında, geniş kitlelere ulaşmasında ve yeni nesillerce bilinmesinde büyük katkılar sağlayan sanatçı, 29 Haziran 2007 de Kerkük’te vefat etmiştir (Sarı, 2016; 4-7).

Yöre:

KERKÜK

Söz:

Abdülvahit KÜZECİOĞLU

Müzik:

Anonim

OĞLANAM ADIM ABDÜL (Çeşitleme)

Derleyen:

Kayıttan Yazıldı

Notaya Alan:

Salih TURHAN

Nota Kaynak:Irak Türkmen Havaları
(Salih TURHAN)

Oğ la nam a dım Ab dül Saz. Bir yar sev dim gon ca gül SAZ

Bir yar sev dim gon ca gül SAZ Se ni me ne ver se ler

O lu ram se ne gul SAZ Gö zel ya rım se ni na duv

Hey ri ye SAZ Ta ra i pek sa çı vı

Ge ri ye SAZ Fis tan al dım pa ra sı

o ye di ye

Savaş AKBIYIK

- 2-

OĞLANAM ADIM ABDÛL

1.
OĞLANAM ADIM ABDÛL
BİR YAR SEVDİM GONCA GÛL
SENİ MENE VERSELER
OLURAM SENE DE GUL

GÖZEL YARIM SENİN ADUV HEYRİYE
TARA İPEK SAÇIVI AT GERİYE
FİSTAN ALDIM PARASI ONYEDİYE

2.
OĞLANAM ADIM NUSRET
GOLLARUV MENE UZAT
EGER SÖZUV TUTMASAM
PENCEREDEN MENİ AT

GÖZEL YARIM SENUV ADUV SABRİYE
TARA İPEK SAÇIVI AT GERİYE
FİSTAN ALDIM PARASI ONYEDİYE

3.
OĞLANAM ADIM TAHA
BİR GİZ SEVDİM ÇOK BAHA
GELDİ KURBAN BEYRAMI
GİDEĞİM BEYTULLAH'A

GÖZEL YARIM SENUV ADUV BEDRİYE
TARA İPEK SAÇIVI AT GERİYE
FİSTAN ALDIM PARASI ONYEDİYE

4.
OĞLANAM ADIM SALEH
DERDE DÜŞTÜM M(V)EBALI
ENDİM DERYAH BAŞINA
NE SU GÖRDÜM NE BALIĞ

GÖZEL YARIM SENUV ADUV SABRİYE
TARA İPEK SAÇIVI AT GERİYE
FİSTAN ALDIM PARASI ONYEDİYE

5.
OĞLANAM ADIM ADNEN
KİM ALIR SENİ MENDEN
DÜNYANIN GÖZEL OLSA
İSTEMEM GÖNLÜM SENDE

GÖZEL YARIM SENUV ADUV KADRİYE
TARA İPEK SAÇIVI AT GERİYE
FİSTAN ALDIM PARASI ONYEDİYE

6.
OĞLANAM ADIM SELMAN
KATLİME ÇIKSIN FERMAN
DÜNYAYI ÇARK EYLEDİM
YOKTUR DERDİME DERMAN

GÖZEL YARIM SENUV ADUV SADIYE
TARA İPEK SAÇIVI AT GERİYE
FİSTAN ALDIM PARASI ONYEDİYE

Şekil 2: Oğlanam adım Abdül (Kerkük Çeşitleme) ezgisinin notasyonu

Kırım Çeşitlemesi

Türkü, diğer bir taraftan da Kırım'a kadar ulaşmış, ŞİMANAY (Yaylanın Çimeninde) adı ve yeni bir yaratımla, çeşitleme halini almıştır. 1927 de Fer-yadi Hafız Hakkı Bey tarafından plağa “Damdan Attım Kendimi” adıyla okunan “Hey Onbeşli” türküsünün o coğrafyalara ne zaman ve nasıl gittiğini bilmesek de o dönemdeki koşullar göz önüne alındığında, plak yoluyla veya türküyü burada öğrenmiş kişi ya da kişiler yoluyla ulaştığı muhakkaktır.

Türkünün kayıt yılını tam olarak öğrenememiş olsak da, türküyü okuyan 09 Mayıs 1918 doğumlu Zeynep Lümanova 1932 yılında 14 yaşındayken Kır-ırım Radyosu'na davet edilmiş, 18 Mayıs 1944 tarihinde gece yarısı evlerinden alınıp diğer çok sayıda Kırım Tatarı ile birlikte Özbekistan'a sürgün edilene

kadar burada ses sanatçısı olarak çalışmıştır. Bu nedenle elimizdeki kayıttan da bu yıllar arasında okunmuş bir radyo kaydı olma ihtimali var. Şayet, türkü sürgün edildikleri Özbekistan'da kayıt edilmiş ise, gerek ses rengindeki gençlikten, gerekse Özbekistan'daki aktif müzik yaşantısından dolayı en geç 1960'lı yıllarda kayıt edilmiş olabilir. Yani en iyimser bir ihtimal ile yaklaşık 60 yıllık bir ses kaydından bahsediyoruz.

Buradaki çeşitlemede de ana sözler değişmiş, ezgi ve sözlere eklentiler yapılmış olsa da, nakarat sözleri, ana kalıp ezgisi ve ezgi örgüsü neredeyse hiç değişmemiştir. İcra şekli ile de adeta o coğrafyanın bir türküsü olmuş, Kırım halk türküsü olarak Kırım Radyosu'nda yıllarca çalınmıştır. Ana türküdeki komalı yapı, burada yerini Tampere sistemine bırakmıştır. Natürel olan Si perdesi inici bölümde Si b halini almıştır. Girişteki saz bölümü ana türküdeki ezgi örgüsü ile benzer şekilde seyrederken, şan kısmına geldiğinde ana türküdeki ezgi kalıbına bezeyen bir terennümle, türkü metnindeki sözlere dayalı olarak daha uzun müzik cümleleri kurulmuştur.

Türküye eklenen ana söz ve bağlantı ezgilerinin yanında hem sözel hem de ezgisel açıdan biraz daha farklı üçüncü bir bölüm eklenmiştir. Eklenen bu bölüm, “**Ay Doğar Giresun'dan**” adlı Orta Anadolu türküsündeki bağlantı kısmı ile hem sözel, hem de ezgi örgüsü açısından önemli ölçüde benzerlik göstermektedir. Başka bir deyişle türkü buradaki yeniden yaratımda farklı türkü veya türkülerden söz ve ezgi alıntıları ile harmanlanmıştır. Türküyü sözel açıdan incelediğimizde ise aşk ve seveda temalı olduğu, ilk iki kıtanın mani tarzında sözler olduğu, diğer üçüncü kıta ve bağlantı sözlerinde ise altı hece ve on altı hece arası düzensiz değişkenlikler görülmektedir. Yine bu çeşitlemede de ana türküden sadece, “**Arslan yavrum kız senin adın Hediye**” şeklindeki dize mevcuttur. Buradaki **yârim** kelimesi de yerini, **yavrum** ifadesi ne bırakmıştır.

Orta Anadolu'dan derlenmiş olan türküdeki ilgili bölüm ve Kırım'da türküyeye eklenen bölümün notalarının karşılaştırması aşağıdaki gibidir. Birinci ezginin devamında ikinci ezgi ara vermeden dikte edildiğinde, ezgi bir bütün gibi algılanmaktadır.

Yöre: Orta Anadolu

AY DOĞAR GİRESUN'DAN

al ça kı la ra kar ya_ ğı yor ü_ şü_ me din mi_____

sen bu i şin so nu_ nu da dü şün_ me_ din mi

Yöre: Kırım

ŞİMANAY

25 al çak la ra_ kar lar yağ ay ü şü me din mi_____ ba şı na ge le cck bu gün_ le ri ni

28 dü şün me din mi_____ al çak la rın du_ ma nı du_ ma_ nı_____

31 şim di gel di ko yun kır pı za_ ma_ nı_

Şekil 3: Ay doğar Giresun'a (Orta Anadolu) ve Şımanay (Kırım) ezgilerinin notasyonu

Yöre :
KIRIM

Kaynak Kişi :
Zeynep LÜMANOVA

YAYLANIN ÇİMENİNDE
(Şımanay)
(Hey Onbeşli Çeşitlemesi)

Derleyen :
Kayıttan Yazıldı

Notaya Alan :
Necdet KURT

4

7

10

13

16

19

22

yay la nın çi me nin de bal am a_ ti oy na tı na_ tı
hay da gi de lim hay dı çi men li yay la la ra

u tan_ ma gel ya nı_ ma_ sen be ni_ mi din za tı ars lan yav rum kız se nin a dın
sen de gü zel ben de gü zel ba ka yık ay na la ra

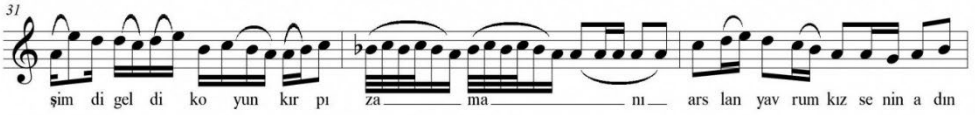
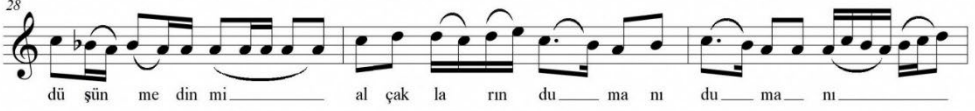
he_ di_ ye_ yurt e_ diy nik yay la_ la rı nı_ gez_ me_ ye_

ars lan yav rum kız se nin a dn he_ di_ ye_ çok bek let me ak şam sa at

ye_ di_ ye_ hay dı bal am hay dı şı ma nay ba lam şı ma nay ba lam_ şı ma nay nam

bir da ha yol la şı ma nay ba lam şı ma nay ba lam_ şı ma nay nam Saz_

-2-
YAYLANIN ÇİMENİNDE
(Şımanay)
(Hey Onbeşli Çeşitlemesi)



1.
YAYLANIN ÇİMENİNDE BALAM
ATI OYNATIN ATI
UTANMA GEL YANIMA
SEN BENİMİDİN ZATI

2.
HAYDI GİDELİM HAYDI
ÇİMENLİ YAYLALARA
SEN DE GÜZEL BEN DE GÜZEL
BAKAYIK AYNALARA

3.
ALÇAKLARA KARLAR YAGAĞ ÜŞÜMEDİN Mİ
BAŞINA GELECEK BUGÜNLERİNİ DÜŞÜNMEDİN Mİ
ALÇAKLARIN DUMANI DUMANI
ŞİMDİ GELDİ KOYUN KIRPI ZAMANI

Bağlantı :

ARSLAN YAVRUM KIZ SENİN ADIN HEDİYE
YURT EDİYNİK YAYLALARINI GEZMEYE

ARSLAN YAVRUM KIZ SENİN ADIN HEDİYE
ÇOK BEKLETME AKŞAM SAAT YEDİYE

HAYDI BALAM HAYDI ŞİMANAY BALAM
ŞİMANAY BALAM ŞİMANAY NAM

BİR DAHA YOLLA ŞİMANAY BALAM
ŞİMANAY BALAM ŞİMANAY NAM

Bağlantı

Bağlantı

Şekil 4: Yaylanın çimeninde (Şımanay-Kırım çeşitleme) ezgisinin notasyonu

Romanya – Kırım Çeşitlemesi

Türkü yine Kırım'dan Romanya'ya göç eden Tatarlar ile birlikte yeni coğrafyalara taşınmış, orada da ikinci bir yaratımla daha farklı bir çeşitleme haline gelmiştir. Türküyü 21 Ağustos 1933 Romanya, Dobruca, Bazargic doğumlu Kırım Tatar kökenli Rumen şarkıcı Kadriye Nurmambet, 1974 yılında "Muzica Populara Turceasca" adlı 4 türküden oluşan plağa "Hey Bostancı" adıyla okumuştur. Kadriye Nurmambet'in kendi anlattıklarından, anneannesinin sesinin çok güzel olduğu, kendisi on onbir yaşlarında iken evlerinde ninesi, annesi babası ve Türk, Rumen, Tatar aile dostları ile toplanıp türkülerin söylendiğini, kendisinin de yan oda da onları taklit ederek bu türkülerini öğrendiğini anlıyoruz. Bu durum henüz o yıllarda bile bu türkünün oralarda bilinen ve söylenen bir türkü olduğu ihtimalini çok güçlendirmektedir.

Yine, aşk ve seveda temalı bu türküde de ana sözler değişse de, nakarat kısmı, ezgi örgüsü ve ezgi kalıbı açısından önemli bir değişiklik olmamıştır denebilir. Hatta bu çeşitlemenin 1943 Devlet Konservatuarı derlemesi ile neredeyse aynı seyre ve çok benzeyen ezgi örgüsüne sahip olması da dikkat çekicidir. Her iki türküde de Gülizar ve Karcıgar benzeri duyular neredeyse aynıdır.

Türkü metninde ise iki sevgili olduğu anlaşılın kahramanların arasındaki karşılıklı konuşma konu edilmiş, türkünün her kıtasında kız sevdiğine seslenmiş, her bağlantı kısmında da sevdiği oğlan cevap vermiştir. Ana türküdeki "hey onbeşli" seslenişi, bu türküde "hey bostancı" ya, "Hediye" ismi ise "Emine" ye dönüşmüştür.

Türküdeki ezgisel benzerliklerin kıyaslanması amacıyla yukarıda belirtilen 1943 yılı derlemesinin notası da aşağıda verilmiştir. İşin ilginç tarafı ise hem 1943 kaydı, hem de Romanya-Kırım çeşitlemesindeki makamsal yapı ve ezginin aldığı arızalar diğer tüm çeşitlemeler ile benzerlik göstermemektedir. Günümüzdeki ezgi benzerlikleri, TRT kayıtlarında 1616 sıra numarası ile kaydedilen, Nida Tüfekçi derlemesi olan türkünün benzerleridir.

Yöre :

KIRIM

Kaynak Kişi :

Kadriye NURMAMBET

HEY BOSTANCI

(Hey Onbeşli Çeşitlemesi)

Derleyen :Kayıttan Yazıldı
(Kayıt : Romanya -1974)**Notaya Alan :**

Necdet KURT

1. 2.

4
hey bos tan cı bos tan cı ne re den ge li yor sun ver se ne ba na naz lı yar

7
bir ka vun a ra ban dan ah be nim ya rim kız se nin a dın e mi ne

10
ka vun kar puz ver dim sa na yi me ye

1.
HEY BOSTANCI BOSTANCI
NEREDEN GELİYORSUN
VERSENE BANA NAZLI YAR
BİR KAVUN ARABADAN

Bağlantı :
AH BENİM YARİM KIZ SENİN ADIN EMİNE
KAVUN KARPUZ VERDİM SANA YİMEYE

2.
HEY BOSTANCI BOSTANCI
KAVUNUN ŞEKER GİBİ
SENİ DE BİRGÜN GÖRMEZSEM
KALBİMDE BAŞLAR BİR SIZI

Bağlantı

3.
BOSTANLARDA KARPUZLAR
SARI ÇİÇEKLER AÇAR
SÖYLE DOĞRU NAZLI YAR
BENDEN BAŞKA YARİN Mİ VAR

Bağlantı

Şekil 5: Hey bostancı (Hey onbeşli çeşitlemesi-Kırım) ezgisinin notasyonu

Yöre :
TOKAT

Kaynak Kişi :
Mustafa YOLCU - Emin DİKER

HEY ONBEŞLİ ONBEŞLİ

Derleyen :
Ankara Devlet Konservatuarı
(28.06.1943)

Notaya Alan :
Necdet KURT

§

hey on beş li on beş li to kat yol la rı taş lı
on beş li ler ge di yor kız la rın gö zü ya ş lı
as lan ya..... rim kız se nin a dın he di ye
ben do lan dım sen de do lan ge di ğe
fis tan al dım en da ze si on ye di ye a ma na man
az mı gel di gön der di ğim he di ye

§

Şekil 6: Hey onbeşli (Tokat) ezgisinin notasyonu

Plağa Okuyan

Mestan HÜSEYİNOV

Okunduğu Yer

BULGARİSTAN

Kayıttan Notaya Alan

Necdet KURT

HEY ONBEŞLİ ONBEŞLİ

he yon beş li on beş li _____ so kak yol la rı taş lı

on bel li le__ r gi di__ yor_____ kız la rın gö zü yaş__ lı

as lan ya rim__ kız se nin a dın hay ri_____ ye_____

ben do__ lan dım sen de__ do lan del____ be ri__ ye_____

fis ta__ nal dım yel pa__ ze si__ on_____ ye__ di__ ye_____

1. Hey onbeşli onbeşli
Sokak yolları taşlı
Onbeşliler giderse
Kızların gözü yaşlı

-Bağlantı-

2. Gidiyom elinizden
Kurtulam dilinizden
Yeşil baş ördek olsam
Su içmem gölünüzden

-Bağlantı-

3. Giderim şimdi bende
Bir arzum kaldı sende
Ayva gibi sarardım
Din iman yok mu sende

-Bağlantı-

Aslan yarım kız senin adın hayriye
Ben dolandım sende dolan gel beriye
Fistan aldım yelpazesi on yediye

Şekil 7: Hey onbeşli (Bulgaristan) ezgisinin notasyonu

Bulgaristan Radyo Kaydı

Bu çeşitlemelerin yanında, türkü Mestan Hüseyinov tarafından, halk arasında Sofya radyosu olarak bilinen Bulgaristan Milli Radyosunda da okunmuştur. Bu radyo kaydının en iyi ihtimalle 1980 yılından önce veya 80'li yılların başlarında olduğunu tahmin etmekteyiz. Zira 1989 yılında Bulgaristan'dan Türkiye'ye yaşanan büyük göç öncesi, 1984-1989 yılları arasında Türklere karşı yürütülen silah zoruyla Bulgarlaştırma döneminde Sofya Radyo'su Türkçe yayınlarını durdurmuştu.

Bu kayıt ezgisel açıdan tam anlamıyla herhangi bir çeşitleme veya varyant değildir. Anlaşılan o ki daha önce de değindiğimiz gibi, sanatçı Türkiye radyolarından dinlediği türkünün sözlerini değiştirerek okumuştur. Ancak burada da dikkat çekici olan iki durum vardır.

Birincisi türküdeki ana donanımda Si b perdesinin tam bemol kullanılmış olmasıdır. İkincisi ise türküyü okuyan sanatçının sözleri değiştirerek, **Tokat yolları** yerine **sokak yolları**, **Hediye** yerine **Hayriye**, **endaze** yerine **yelpaze** şeklinde icra etmesidir.

Zira Sovyetler Birliği dağılmamış ve Bulgaristan hala dışa kapalı bir ülke olsaydı, eser halk arasında bu şekildeki icrası ile yaygınlaşabilirdi. Bunun doğal sonucu olarak da, yıllara yayılmış zaman içerisinde, ezgide ve diğer sözlerde meydana gelebilecek bir takım değişikliklerle yeni bir çeşitleme olarak karışımıza çıkabilirdi.

Sonuç

Her ne kadar günümüz internet çağında, gerek internet, gerekse kitle iletişim araçları ile türkü şarkı vb. sesli kültür ürünleri menşei, sözleri ve ezgileri değişmeden dünyanın her tarafına ulaşabiliyor olsa da, "Oğlanam Adım Abdül" örneğinde olduğu gibi ezgisel açıdan bir çeşitleme olarak yeni bir yaratımla da icra edilip halk arasında kabul görebilmektedirler.

Günümüzden yaklaşık yüz yıl geriye bakıldığında, türkülerin de diğer birçok kültürel ürünler gibi kulaktan kulağa aktarılarak veya o zamanki ses depolama araçları, âşıklar ya da sanatçılar vasıtası ile sosyolojik ve kültürel açıdan benzerlik gösteren coğrafyalarda gezdiklerini görürüz. Bu gezintiler sırasında türkülerin kabul gördükleri yerlerde, belli bir zaman sonra yeniden yaratımlarla varyant veya çeşitleme olarak karışımıza çıktıklarını da görebilirsiniz.

Bu bağlamda, elimizdeki bilgilere göre türkü bu coğrafyalarda büyük olasılıkla en az yetmiş seksen yıl önce biliniyordu. Zira Kırım ve Romanya kayıtlarının tarihlerine baktığımızda biri 46 yıl önce diğeri ise ortalama 60 yıl önce yapılmıştır. Yani, Hey Onbeşli türküsü taşındığı coğrafyalarda icra edilen bu yeni hali ile halk arasında kabul görmüş, yaşatılmış ve ses kayıtları günümüze kadar ulaştırılmıştır.

Türküye, icra edildiği her coğrafyada yeni sözcükler eklenmiş ve ezgisel açıdan da coğrafyanın motiflerine büründürülmüştür. Kırım çeşitlemesinde **He-diye** adı korunmuşken, Romanya çeşitlemesinde, **Hayriye**, Kerkük çeşitlemesinde ise **Abdul, Nusret, Taha, Saleh, Heyriye, Sabriye, Bedriye** gibi çeşitli erkek ve kız isimleri almıştır. Türküdeki sosyal konu değişse de, yeni coğrafyalarda ana türküdeki yapıya benzer, kız ismine veya isimlerine hitap eden nakarat kısımları oluşmuştur. Çeşitleme türkülerde metinler değişmiş olsa da, metinlerdeki konular ana türküdeki konu etrafında şekillenmiş, hepsinde de aşk ve sevdâ temaları işlenmiştir.

Kırım, Romanya ve Kerkük çeşitlemelerindeki ezgiler ve sözcükler Anadolu icrası ile kıyaslandığında, türkünün uzak coğrafyalara göçüne, sosyolojik, müzikolojik, etimolojik değişimlerine iyi birer örnek teşkil ettiği görülmektedir.

Kaynakça

- Dr. Şemsettin Kuzeci, Türkmeneli İşbirliği ve Kültür Vakfı Yayın no: 8, İz Bırakanlar Dizisi,1.
- Durlanik Muhammet, (Özel arşivinden Mestan Hüseyinov ses kaydı)
- Sarı Emre, "Gönül Dostları" Net Medya Yayıncılık, 2016, Antalya.
- Turhan Salih, Irak Türkmen Havaları, Ankara, 2013.
- Nurmambet Kadriye röportajı:
<https://www.youtube.com/watch?v=YQ9RQKgoyRg&t=3s> (Erişim, 15.06.2020)
- Nurmambet Kadriye, "Muzica Populara Turceasca" Plak kayıtları.
- Kurt Necdet, "Hey Onbeşli, Ağılatmalı mı, Oynatmalı mı? Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu, Sempozyum Bildiri Kitabı, s. 327-347, Bursa, 2018.
- Kurt Necdet Nota arşivi, Ankara Devlet Konservatuarı 1943 Derleme Notası.
- Kurt Necdet Nota arşivi, Feryadi Hafız Hakkı Bey, 1927 Taş Plak Kaydı Notası.
- Lümanova Zeynep ses kayıtları, <http://leylaemir.org/lat/music-gallery/zeynep-lyumanova-songs.php>
- TRT Müzik Dairesi T.H.M. 438 Numaralı Nota.
- TRT Müzik Dairesi T.H.M. 1616 Numaralı Nota.



Music in Political Culture: The Eurovision Song Contest

Ecenur Güvendik*

Abstract

The Eurovision song contest of May 2020 has been cancelled in the global wake of the coronavirus epidemic. The song contest was first established in 1956 and has broadcasting annually every year. This was the first time of its' cancelation within 64 years of history. Obviously, it is a necessary protection both for musicians and the organizers of the Eurovision, and its' audience – as Eurovision has a strong history of uniting global nations. In case of uniting different nations, this contest directly affected from political relations of countries. This article aims to explore how this contest affected from countries' political culture, what kind of behaviour media institutions owned according to this issue and whether the quality of music really mattered in a song contest – in three parts. First part will focus on politics, second one is about mass media and last one is about musical quality. Eurovision song contest first appeared after a huge political event (which is World War II), so it directly gives us a chance to observe political relations between European and Eastern countries. This article will mention countries' strategic voting system (voting blocs) as an example for results of political relations and behaviour of media is also important. Generally, media instruments used for the benefits of countries' governments and the attitude of international media institutions also plays great role. Lastly, the quality and the presentation of music issue; it is strange to observe that counties pick new and unexperienced music groups/singers rather than well-known and experienced ones as a contestant for themselves. This article tries to explore the reason of this decision. Is it a beneficial system for musicians? And is it only about increasing new musicians' fame rank? Or are there any reasons which can be related with politics?

Keywords: Eurovision, International Media, Voting Blocs, European Countries, New Musicians

Siyasi Kültür İçerisindeki Müzik: Eurovision Şarkı Yarışması

Özet

2020 senesinin Mayıs ayında gerçekleşmesi planlanan Eurovision şarkı yarışması, koronavirüs salgınının küresel yayılımı nedeniyle iptal edildi. Bu

* MSc Graduate from METU Gender and Women Studies,
ODTÜ Kadın Çalışmaları Yüksek Lisans Mezunu, ecenurguvendik@gmail.com

yarışma ilk olarak 1956 senesinde organize edilmiştir ve bu iptal kararı yarışmanın 64 senelik tarihinde bir ilktir. Kesinlikle bu karar - Eurovision'un farklı ulusları birleştirmek için güçlü bir geçmişi olduğu için - hem müzisyenler hem de Eurovision'un organizatörleri ve izleyicileri için gerekli bir korumadır. Farklı ulusların bir araya gelmesi konusunda, bu yarışma ülkelerin siyasi ilişkilerinden de doğrudan etkilenmektedir. Bu makale, bu yarışmanın ülkelerin siyasi kültüründen nasıl etkilendiğini, medya kuruluşlarının bu konuya karşı nasıl bir davranış sergilediğini ve müziğin kalitesinin bir şarkı yarışmasında gerçekten önemli olup olmadığını üç bölümde incelemeyi amaçlamaktadır. Birinci bölüm siyasete, ikincisi kitle iletişim araçlarına ve sonuncusu müzik kalitesine odaklanacaktır. Eurovision şarkı yarışması ilk olarak büyük bir siyasi olayın ardından (II. Dünya Savaşı) ortaya çıkmıştır, bu nedenle yarışma bize doğrudan Avrupa ve Doğu ülkeleri arasındaki siyasi ilişkileri gözleme şansı vermektedir. Bu makalede, siyasi ilişkilerin ve medyanın davranışlarının sonuçlarına örnek olarak ülkelerin stratejik oylama sisteminden (oy blokları) de bahsedilecektir. Genellikle, medya araçları ülke yönetimlerinin yararına kullanılmaktadır ve uluslararası medya kurumlarının tutumu da bu noktada büyük rol oynamaktadır. Son olarak, müziğin kalitesi ve sunumu konusu ile ilgili; ülkelerin kendileri için bir yarışmacı olarak tanınmış ve deneyimli olanlar yerine yeni ve tecrübesiz müzik grupları / şarkıcılar seçtiklerini gözlemek ilginçtir. Bu makale bu kararın nedenini araştırmaya çalışmaktadır. Bu müzisyenler için faydalı bir sistem midir? Ve sadece yeni müzisyenlerin şöhret derecesini artırmakla mı ilgilidir? Yoksa siyasetle ilgili olabilecek herhangi bir nedeni var mı?

Anahtar Kelimeler: Eurovision, Uluslararası Medya, Oy blokları, Avrupa Ülkeleri, Yeni Müzisyenler

The Eurovision song contest of May 2020 has been cancelled in the global wake of the coronavirus epidemic. As Eurovision has a strong history of uniting global nations, it is inevitable for its nature to not affect from global issues. On following parts, we will explore how this contest affected from countries' political culture, what kind of behaviour media institutions owned according to this issue and whether the quality of music really mattered in a song contest.

Political Culture and Eurovision

Most of the people will probably think of a shiny sequins and lights which make singers and dancers look fabulous on stage, when they first heard the term – Eurovision. Add to its shiny parts, we need to say; Eurovision undeniably affected by politics. It would be not wrong if we categorize Eurovision as a political event, additively to its' musical side. To understand how politics take an important role in Eurovision, we need to learn a brief story of this music contest, at first. In 1950s, when war-torn Europe continent endeavours to rebuilt itself, the European Broadcasting Union - EBU (an alliance of pub-

lic service media entities which based in Switzerland) set up an ad hoc committee to search for ways of new things which aim to bringing together the countries of the EBU around a light entertainment programme. In 1955, when a committee meeting held in Monaco, director general of Swiss television and committee chairman Marcel Bezençon created an idea of the international song contest whereby EBU members from different countries would compete in one television show (Kuyucu, 2011). Each country submits a song to be performed on live television (also in radio) and then cast votes for the other countries' songs to determine the most popular song of the competition. The contest has been broadcast every year since its opening ceremony happened in 1956 and is one of the longest-running television programme in the world. Actually, the format of the contest was based on the existing Sanremo Music Festival, which held in Italy, and was seen as a technological experiment in live television (BBC, 2003). In these days, it was a very enthusiastic project to gathering many countries in a wide-area international network. The concept was approved by the EBU General Assembly on 19 October 1955 (in a meeting held in Rome) and it was decided that the first contest would take place in spring 1956 (in Lugano, Switzerland) and it is viewed by 600 million people from many countries (Murray, 2005). The name "Eurovision" was first used in relation to the EBU's network by British journalist George Campey in the London Evening Standard in 1951 (BBC, 2003).

About political side of the Eurovision we need to mention about two main issues. First issue is about how can be Eurovision used as a political tool. Second issue is about the swinging voting system that the contest has and voting blocs between participant countries.

For the first issue, we are able to say that Eurovision provides a great opportunity to countries which were newly independent nations, or whom applying to become part of the European Union. Also, they are able to show themselves in an international concept and earn a positive reputation in front of others. Add to these two points, another important point is a slogan that hosting countries owned, which send a message to the other participants (also the rest of Europe) about their political position through the contest's motto or theme since the 2002 contest. For example, when Turkey takes role as a host country in 2004, the slogan/theme was 'Under the Same Sky,' a slight dig at Europe's gatekeepers as they were ramping up efforts to join the EU and be under that same sky. (Westcott, 2014) Some countries, which held great political power, select much more assertive slogans like Germany did in 2011. The slogan was 'Feel Your Heartbeat' which can be a reminder, that Germany is the heart of Europe and the most powerful nation. As they were one of the 'Big Four'; Germany, France, Spain and the United Kingdom (Ginsburgh and Noury, 2004), they were able to praise themselves easily since 2000. The issue of 'Big Four Countries' also creates a political problem

for the global nature of the contest. For the second issue, Eurovision becomes interesting since each country votes for other participating countries. This gives a rare opportunity to test in a direct way whether countries exchange votes but as we watched the contest we will surely get a chance to observe voting blocs between countries. The most established voting blocs, formulated by Derek Gatherer¹, include “The Viking Empire” of Scandinavian countries; “The Balkan Bloc,” which includes Romania, Serbia, and Albania; and “The Pyrenean Axis,” which includes Andorra and Spain (Westcott, 2014). Primarily, Eurovision's strategic voting system appears according to geography. Greece and Cyprus have historically voted for each other and not for Turkey, although points are increasingly shared between all three countries, says the specialist about this contest; Dr. Eurovision (whose real name is Paul Jordan). Member countries of the Balkan voting bloc (one of the largest and most influential) also favor each other, but it's more for cultural reasons than political affinity. “Bosnia and Serbia don't really get on, and Albania and Serbia don't really get on, but they tend to vote for each other in Eurovision.” Paul Jordan said in his blog. This protectionism can appear because of the existence of The Former Soviets and The UK/Ireland/Malta voting blocs. People who lived in Balkan countries feel themselves they were into a kind of illusion about Eurovision voting system because of the results of contest. The participation time of countries got a direct connection with political history of countries – the time when they get control of their sovereignty – which also affected their attitude in context of Eurovision.

Media and Eurovision

The mass media plays an important role in constructing reality by using mass events, attracting wide attention around the world, like the Eurovision. As this contest was established after the World War II, the intentions of integrating the European region in terms of the people's social, cultural and ethnic differences maybe another reason for why this contest seen as biased with regards to the quality of the music and the country which ends up winning – countries may want to vote for their neighbouring country to further their relations or even start new relations (i.e. Turkey gives full points to Armenia). To prevent full political biased representation, the contest has reformed itself partially allowing viewers at home to take part via phone calls to generate public opinion on music – arguably criticized that this may not be sufficient as people also have nationalistic views and biases towards other countries or that immigrants viewing can also vote in favor of their home country. If we want to understand how did relationship between media and countries' appeared in Eurovision, we need to focus on how the mass media

¹ A lecturer at Lancaster University

shape our perceptions about other countries, especially we barely ever heard of – as the show seems to inform peoples internationally however, the national and international media both show different approaches towards it for their purposes (even their ordinary duty is to televised event for entertainment). Events like Eurovision - which attract so many viewers internationally - lead opportunities for hosting nation states such as; marketing their institutional political ideas and promoting their political vision, and to present themselves to a broader public. Therefore, taking this into account, one can say that the media; especially the mass media, exert a major influence on public opinion and perceptions of other nation states. Mega events such as the Eurovision and others like the Olympics have great opportunities for hosting countries to ‘advertise’ in some way to even generate direct foreign investments or even private investments by showing increasing levels of developments in a given country. So with regards to huge events attracting wide audiences, we could assume that the hosting country would provide a plan towards the best advertisement of its nation with a video as a timeline during the contest, which would show both in cultural, social and historical aspects – also shedding light on the state with regards to background information. Although these kinds of events shed light on nation states which most people barely know, Eurovision seems to ignore other aspects of the nation state; like the government type and the level of social and political freedom in the state – with some of the states being either autocratic or lacking democracy or fundamental human rights. For example; Christiana Schallhorn, using questionnaires to found out heavy viewers of Eurovision knew more about Azerbaijan and the neighbouring countries than of those who didn’t watch it. However, the research also highlights that the mass media shapes people’s perceptions as the heavy viewers have little knowledge of the neglect ion of mass human rights in the state (Schallhorn, 2013).

Although events like the Eurovision neglect social negative problems, the intention of the contest from the 1950’s till present was to integrate regional social and cultural understandings of one another between countries, globally (Garcia and Tanase, 2013). As we can understand, with the help of Eurovision, countries aim to perform collaborative live broadcast among their TV’s. By opposing the negative usage of media, we have some positive effects that viewers might want to visit these countries or even learn more about them in future and we must not forget Eurovision meant to be integrating citizens of different countries as one of its’ main purposes.

Music and Eurovision

Fundamentally, Eurovision Song Contest is a competition which puts musical art pieces against each other in a competitive environment. As with any competition, goal is to win for every participant, not to create the best

score. Thus, strange trends, strategies and statistics do occur over the years. These are not only confined to the music itself, but also inspire different forms of acts and themes. As we already explored in other parts of this article.

Over the years, Eurovision competitors reduced the production of the musical score to several steps. In short, music is “engineered” rather than composed for the Eurovision. Over the years, there has been several trends that stand out from the crowd. Although, Eurovision prides itself for diversity from all over Europe, Anglo-Saxon effect is undeniable. From 2000 to 2015, 13 of the winning musical pieces had English lyrics (ESC Database, 2015). This does not mean audiences favor English language over others, but they prefer lyrics that they can understand and relate to. Considering English is a second language across Europe, it is the logical way to perform (European Commission, 2006). In addition, countries with considerable diasporas in Europe such as Turkey and Russia, try to invoke nationalistic emotions by addressing unity to earn votes from their minorities in other countries. But most of the time, this is a double-edged sword, as nationalistic themes do not bode well with majorities of the mentioned countries and too much of it certainly results in a drop of points overall. Trends even stretch to affect the contents of the songs. Most of the time, upbeat songs was awarded (ESC Database, 2015). Upbeat songs themed with “life” and “happiness” tend to do better because audiences find it easier relate themselves to the music. Because of these facts, competitors avoid love themes and ballads most of the time. Love songs in particular are not preferred due to different interpretation of love across different countries in Europe. Conservative populations’ and liberal populations’ perspective on the matter of love differ significantly (Taylor, 2011) and competitors do not want to take the risk. Thus, it is very hard for the competitor to find a common ground for everyone to enjoy. Further, ballads are generally avoided because songs need strong choruses to be remembered as the most of the audience only hears the songs once. But even this topic is affected by the trends. After the winner of 2014, Conchita Wurst (ESC Database, 2015), in 2015, 55% of the 40 competitor songs are ballads (The Eurovision Times, 2015) as a song reminding “Rise Like a Phoenix” would certainly be among favourites. Also, competitor firstly needs to win the national pre-selection which strictly limit the themes that can be used even farther. National election reflects heavily on the cultural values so much that it can lead to loss streaks. For instance, in the year 2003 which Turkey was the winner, Sertab Erener’s “Everyway that I Can” song was heavily criticized by TDK (Turkish Language Association), because it featured its lyrics in English (ESC Database, 2015). It also included themes of homosexuality and drug use in Ottoman Harem. The debate was even held in Turkish Assembly (Radikal, 2003).

Over the years, acts and stage performances were affected by trends, too. By one research by Professor Derek Scott of the Leed’s School of Music,

proved that to get votes from Balkan countries such as Montenegro and Turkey, male performers needed moustaches. He even associated UK's competitors Blue was loss of points to this fact (Taylor, 2011). Although, this does not add to the musical quality, this kind of "retro" fashion elements attract the interest of adults of middle age who make up a significant proportion of the Eurovision audience. In addition, stage performances are very important, because they add the visual elements that needed to make the song unique and have audiences remember it during voting. In 2010, SunStroke Project & Olia Tira, used a spinning table which a violinist stood on and a saxophone solo which made the song quite memorable both visually and audibly (ESC Database, 2015). In 2011, many contestants chose to include fake trumpeters such as "Zdob și Zdub" (Taylor, 2011). As musical composition is obviously a very important topic paving the way to victory, added instrumentality (though fake) proved very popular among contestants.

In 2014, Sam Sutton² has analysed the past 50 years of Eurovision and found the most common traits between the top contenders of the competition. Firstly, the study pointed out songs that have length of 3 minutes have the greatest chance of winning. This was found in parallel to the attention span of the audience. Longer, the audience loses interest. Shorter, not enough content to get votes from audience. Secondly, 3 note chorus has been found to be the most memorable style among audiences. Anything short of 3 note chorus comes too short to be recognizable. If it is more complicated, audiences get perplexed and lose interest. On a final note, folk melodies or similar melodies audiences can relate to provide a significant advantage in that sense.

As a result, Eurovision song contest is not a proper art expedition. It is a competition where contestants try to gain every inch of advantage regardless what comes out at the end of the line. Music is only engineered from the beginning to win and win. Artistic concerns are left at the door and ambition takes over and music becomes only the context because of countries act according to their political purposes and media led them to represent themselves as they like to.

References

- BBC. (2003) "History of Eurovision". BBC Online. Archived from the original on 1 February 2010. Retrieved 20 July 2006.
- Dr. Eurovision - Paul Jordan. Web Blog. Available: <http://dreurovision.com/blog/>
- European Commission (2006). "Europeans and Their Languages". European Commission. Available: http://ec.europa.eu/public_opinion/archives/ebs/ebs_243_sum_en.pdf
- ESC Database. (2015). Eurovision Song Contest Database. Available:

² A lecturer at London College of Music

- <http://www.esc-database.com>. Website
- Garcia, D. and Tanase, D. (2013, June) “Measuring Cultural Dynamics Through the Eurovision Song Contest”. *Advances in Complex Systems*. Vol. 16, No. 08, 1350037
- Ginsburgh, V. and Noury, A. (2004). “Cultural Voting the Eurovision Song Contest”. *SSRN Electronic Journal*. Retrieved March 2005
- The Eurovision Times (2015). “Eurovision 2015: Selection Recap Part 2 – The Statistics”. *The Eurovision Times Web Blog*. Written by *Jadeukesc*. Available: <https://eurovisiontimes.wordpress.com/2015/03/21/eurovision-2015-selection-recap-part-2-the-statistics/>
- Kuyucu, M. (2011) “Türkiye’nin Eurovision Serüveni”. *Esen Kitap*,
- Murray, M. (2005, January) “Eurovision Song Contest” *Encyclopaedia of Television*. Museum of Broadcast Communications. Retrieved 29 April 2012.
- Radikal (2003). “Hükümet Sertab Erener’i savundu”. *Radikal Newspaper* Available: <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=75184>
- Schallhorn, C. (2013). “The Influence of Televised Mega-Events on the Perception of the Hosting Nation”, *SCM 2*, Jg., 4
- Taylor, A. (2011). “Eurovision winning song formula revealed”. *BBC*. Available: <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-13389239>
- Westcott, L. (2014) “Your Guide to The Politics of the Eurovision Song Contest” *Web Article*. Available: <http://www.thewire.com/entertainment/2014/05/your-guide-to-the-politics-of-the-eurovision-song-contest/361707/>



Chopin'in Piyano Sonatları

Emre Elivar*

Özet

Klasik müziğin tarihsel gelişimi içinde önemli ve belirleyici bir rol oynayan 'sonat' terimi, Barok dönemden bu yana önde gelen tüm bestecilerin eser verdiği bir türü ifade etmektedir. Daha spesifik bir anlam içeren 'sonat allegro' ise, çoğunlukla sonat türündeki eserlerin ilk bölümlerinde kullanılan formun adıdır. Bu çalışmada, bu kavramların açıklamalarını sunmanın yanında, piyano özelinde akla gelen ilk bestecilerden biri olan Frédéric Chopin'in bu enstrüman için yazdığı sonatların incelenmesi ve bu eserlerin müzik literatüründeki değerlerinin vurgulanması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Piyano, Sonat, Sonat Allegro, Romantik Dönem, Frédéric Chopin.

Chopin's Piano Sonatas

Abstract

The term 'Sonata' defines a genre, which played a decisive and significant role in the historical evolution of classical music and has been used by all foremost composers since Baroque era; and 'sonata allegro' refers to a specific structure, mostly utilised in the first movements of sonatas. The aim of this study is – besides explaining these terms – to analyse the piano sonatas by Frédéric Chopin, who composed primarily for this instrument, and to underline their value in the music literature.

Keywords: Piano, Sonata, Sonata Allegro, Romantic Era, Frédéric Chopin.

Giriş

*"Piyano benim ikinci benliğimdir."*¹

1810 – 1849 yılları arasında yaşayan ve romantik dönemin en önemli bestecilerinden biri olan Frédéric François (ya da Fryderyk Franciszek) Chopin tarafından sarf edildiği kabul edilen bu kısa cümle, piyanonun bestecinin hayatındaki rolünü anlatmak için yeterlidir. Eserlerinin çok büyük bir bölü-

* Dr. Öğretim Üyesi, Bursa Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, emreelivar@uludag.edu.tr

¹ Bu cümle, faydalandığım farklı dillerdeki kaynakların birçoğunda Chopin'e atfedilmiştir. Bununla birlikte, bestecinin kendisinden günümüze kalan ve bu cümleyi içeren yazılı bir belgeyi, araştırmalarım sırasında ne yazık ki bulamadım.

münü piyano için besteleyen, bundan da öte, bu enstrümanın dahil olmadığı hiçbir yapıtı bulunmayan Chopin, piyano ile en çok özdeşleşen besteci olarak görülmektedir.

Özellikle 16. yüzyılın sonlarından itibaren sıklıkla rastlanan ve genel olarak enstrümantal eserleri adlandırmak için kullanılan sonat kavramı, ilerleyen yıllarda geçirdiği evrim sonucunda, sonat allegro formunu da içeren çok bölümlü eser durumuna 18. yüzyılın ortalarında ulaşmıştır. 18. yüzyılın sonu itibariyle, Viyana Klasikleri olarak anılan Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart ve Ludwig van Beethoven'ın eserlerinde temel tür haline gelen sonat, 19. yüzyılda Franz Schubert, Frédéric Chopin, Robert Schumann, Franz Liszt ve Johannes Brahms gibi besteciler tarafından kullanılmış ve geliştirilmiştir. Her ne kadar çok daha kişisel ve yenilikçi yaklaşımlarla ele alınmış da olsa, sonat kavramı 20. yüzyılda Claude Debussy, Charles Ives, Béla Bartók, Sergey Prokofyev, Paul Hindemith, John Cage, Pierre Boulez ve daha birçok önde gelen bestecinin eserlerinde varlığını sürdürmüştür.

Bu çalışmada – ağırlıklı olarak piyano eserleri özelinde – sonat türünün tarihsel gelişiminin genel hatlarıyla anlatımı ve sonat allegro formuyla ilgili temel bir çerçevenin sunumunun yanı sıra, Chopin'in piyano için yazmış olduğu Op. 4, Op. 35 ve Op. 58 eser numaralı üç sonatın farklı açılardan incelenmesi, bu eserlerin piyano literatürü içindeki yerlerinin vurgulanması, bestecinin sonat türü ve sonat allegro formunu ele alış biçimi sayesinde ortaya koyduğu yeniliklerin ortaya konması amaçlanmaktadır.

Sonat ve Sonat Allegro

Chopin'in eserlerine adım atmadan önce, sonat ve sonat allegro kavramlarına değinmek gerekir. Bunu yaparken de, dönemler boyunca farklı çerçevelere sahip olan ve daha genel bir ifadeyi işaret eden sonat terimi ile, spesifik bir anlam içeren sonat allegro formunu ayrı alt başlıklar altında sergilemek yararlı olacaktır.

Sonat

Sonat terimi, İtalyanca *sonare* ya da *suonare* kelimesinden türetilmiştir ve çalmak veya tınlamak fiillerine denk gelmektedir. İtalyanca *cantare* (şarkı söylemek) fiilinden türetilen ve vokal eserleri belirten kantat teriminin aksine, enstrüman için yazılmış ve genellikle üç veya dört bölümden oluşan eserleri işaret etmektedir (Stein, 1979: 103).

Erken Dönem

İlk olarak 13. yüzyıla ait bir yazılı kaynakta görülen (Randel, 1986: 760) sonat terimi, Giovanni Gabrieli'nin 16. yüzyıl sonu/17. yüzyıl başında yayımlanan derlemeleriyle birlikte, birbirine kontrastlar yaratan bölümlerin

oluşturduğu eserler için kullanılmaya başlanmıştır. 17. yüzyılda enstrüman icracılığının yaygınlaşmasıyla beraber hızlı bir gelişim gösteren sonat, iki ana başlık altında ilerlemiştir: Çoğunlukla dört bölümlü olan ve farklı tempolar içeren *Sonata da chiesa* (Kilise Sonatı) ile birbirlerine eklenmiş dans bölümlerinden oluşan *Sonata da camera* (Oda Sonatı). 17. yüzyıl sonundan itibaren bu terim daha çok kilise sonatları için kullanılmış olup, oda sonatları da *süit* veya *partita* olarak adlandırılmıştır (Glüxam, 2001).

Orta barok dönemde sonat anlayışının gelişiminde en belirgin rolü üstlenen ve enternasyonal anlamda daha tanınır olmasına katkı sağlayan besteci, Arcangelo Corelli olmuştur (Wright, 2008: 133). Geç barok dönemde, neredeyse hepsi solo çembalo için olan 555 sonatı ile bu kavram ile en çok ilişkilendirilebilecek isim, Domenico Scarlatti'dir. İki kısmın birleşiminden oluşan ve tek bölümlü olan bu sonatlar, o devrin anlayışı içinde "aykırı" bir konuma sahiptirler. Johann Sebastian Bach, eserlerinde sonat ve süit arasındaki farkı son derece metodik bir şekilde uygulamayı tercih etmiştir. Georg Friedrich Händel ise sonatlarının içine yer yer dans bölümleri yerleştirmiş ve bir anlamda *Sonata da chiesa* ve *Sonata da camera* kavramlarını birleştirmiştir (Schmidt-Beste, 2011: 48).

Klasik Dönem

18. yüzyılda müzik stilinde yaşanan değişiklikler sonucunda sonat, hem solo ve hem de oda müziği ve orkestra eserleri için en önemli çerçeve haline gelmiştir. 17. yüzyılın polifonik² anlayışının aksine, homofonik³ bir müzik dilinin geliştiği bu dönemde, sonat kavramını temellendiren ilk isimler, Wilhelm Friedemann Bach, Carl Philipp Emanuel Bach ve Johann Christian Bach olmuştur. Bu bestecilerin, klasik dönemin zirvesini oluşturan Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart ve Ludwig van Beethoven üzerindeki etkileri belirleyicidir.

Haydn, o zamana kadar oluşan müzikal birikimi geliştirmekte olan devrimsel fikirlerle harmanlayarak, ilerleyen yüzyıllardaki gelişim ve dönüşümlerin temellerini atmıştır. Senfonileri, oratoryoları ve oda müziği eserleri daha ön planda olsa da, 1760 – 1794 yılları arasında yazmış olduğu piyano sonatları, bestecinin 18. yüzyılın fırtınalı değişimlere sahne olan müzik dünyasında git-tikçe artan ustalığı sergilemektedirler (Berger, 1991: 106-107).

Mozart'ın piyano için yazdığı sonatlar, – her ne kadar konçertolarının gölgesinde kalmış gibi görünseler de – zengin içerikli bir eser serisi oluşturmaktadırlar. Gençlik dönemindeki biçem arayışlarından olgunluk dönemindeki müzikal ifade çerçevesine uzanan bir yolculuğun özeti olarak da nitelendirir-

² Polifoni: Müzikal katmanların hiyerarşik olarak eşit öneme sahip olduğu besteleme yolu (Zelton, 2010: 217).

³ Homofoni: Bir ana hat ve bu hatta bağlı kalan partilerden oluşan besteleme tekniği (Dietel, 2000: 133).

lebilecek bu eserlerde, bestecinin diğer yapıtlarındaki karakteristik stilin izleri açıkça görülmektedir (Kinderman, 2006: 28). Mozart'ın piyano-keman sonatları da enstrümantal eserleri içinde önemli bir yer almakta ve bu türün modern anlamdaki ilk örneklerini oluşturmaktadırlar (Gronich, Perl, 2019: 7).

Beethoven'ın piyano sonatları, müzik tarihinin en büyük eser serilerinden biridir ve hem sonraki dönemlerin bestecilik anlayışında, hem de müzikal düşünce, değerlendirme ve analiz yöntemleri üzerinde kalıcı izler bırakmıştır (Kinderman, 2004: 55-56). Hans von Bülow⁴ tarafından piyanistlerin Yeni Ahit'i olarak tanımlanan (Pfeiffer, 1894: 3) bu sonatlarda, bestecinin tüm yaratıcılık dönemleri resmedilmiş gibidir (Greenberg, 2005: 1). Beethoven'ın piyano-keman ve viyolonsel-piyano için yazdığı sonatlar ise, enstrümanların 'eşit ortaklar' olarak aynı derecede ön planda olmaları sebebiyle, ilerleyen dönemde bestelenen eserler için bir model teşkil etmişlerdir.

Romantik Dönem

19. yüzyılın ilk yarısında, Beethoven'dan sonra sonat türünde en çok eser veren besteci, Franz Schubert'tir. Schubert'in en karakteristik özelliği, o zamana kadar keşfedilmemiş olan "saf sesin sihirli dünyası" (Einstein, 1996: 190) içindeki ustalığıdır. Dolayısıyla, *Lied*⁵ kavramıyla özdeşleşen bestecinin sonatları da "dilsel-piyanistik" özelliklere sahip, yenilikçi ve etkileyici örneklerdir (Badura-Skoda, 2004: 99). Schubert'in sonat formundaki diğer eserleri, yine piyano için yazılmış *Wanderer Fantezi* (Op. 15, D 760), keman-piyano için üç sonatin⁶ (Op. 137; D 384, 385, 408) ve D 821 eser numaralı *Arpeggione*⁷ Sonatı'dır.

Beethoven ve Schubert'ten sonra sonat türünün "altın çağı" sona ermeye başlamıştır. Doğallık ve özgürlük temeli üzerinde gelişen, klasik dönemin denge unsurlarından kurtulmanın zevkini yaşayan "romantik ruh", bu türdeki eserlerin azalmasının ana sebebidir (Murray, 2004: 1070). Yine de, bu dönemde bestelenen ve başyapıt olarak değerlendirilen birçok yaratı mevcuttur.

Robert Schumann, gençlik döneminde üç piyano sonatı yazmıştır: Bu tür-

⁴ Hans von Bülow: 1830 – 1894 yılları arasında yaşamış olan Alman piyanist, orkestra şefi ve besteci.

⁵ Lied: (Almanca) Şarkı. Klasik müzikte anlaşıldığı şekliyle *Kunstlied* – Sanatsal Şarkı: özellikle klasik ve romantik dönemde Almanca konuşulan ülkelerde ortaya çıkan, bir şiir üzerine yazılmış ve çoğunlukla piyano eşlikli solo ses için bestelenmiş olan şarkı (Randel, 1986: 446).

⁶ Sonatin: Küçük formdaki sonat.

⁷ Arpeggione: 1824 yılında Viyanalı keman yapımcısı J. G. Stauffer tarafından üretilen, viyolonsel ölçülerine sahip olan ve arşe ile çalınan gitar. Köprüsü ve tuşesi kavislidir, telleri de gitar gibi akort edilir (Randel, 1986: 53).

deki en yetkin eseri olarak kabul edilen (Newman, 1983: 268) birinci sonat (Op. 11), biçimsel kaygıların daha yoğun şekilde görüldüğü ikinci sonat (Op. 22) ve 1836 yılında *Concert sans Orchestre* (Orkestrasız Konçerto) başlığıyla üç bölümlü olarak yayımlanan, 1853'te basılan ikinci versiyonda ise dört bölümlü hale gelen üçüncü sonat (Op. 14). Sonatları dışında, bu forma sahip *Fantezi* (Op. 17) ve *Faschingsschwank aus Wien* (Vienna Karnavalı – Op. 26) adlı piyano eserleri bulunan Schumann, olgunluk döneminde *Drei Klavier-sonaten für die Jugend* (Gençler İçin Üç Piyano Sonatı – Op. 118) ve iki keman-piyano sonatı bestelemiştir.

Johannes Brahms, Beethoven'dan miras kalan geleneği en ciddi anlamda sürdüren, ama aynı zamanda romantik dönemin özelliklerini de tüm yapıtlarında ortaya koyan bestecidir (Berger, 1991: 68). Gençlik döneminde yazdığı piyano sonatlarından ilki (Op. 1), olgun Brahms'ın izlerini taşımakla beraber, Beethoven ve Schubert'in etkilerini açıkça duyurmaktadır (Esser, Möller, Stübler, 2008: 154). İkinci sonat (Op. 2), ilk sonata göre daha yoğun bir romantik dile sahiptir. Bestecinin üçüncü sonatı (Op. 5) ise, beş bölümüyle ilginç bir çerçeveye sahiptir, ayrıca – ilk iki esere kıyasla – piyano tınısı ve tekniği açısından da çok daha makul ve tatmin edici bir yol izlemektedir (Newman, 1983: 335). İki piyano için bir sonatı bulunan bestecinin piyano-keman, piyano-viyolonsel ve piyano-klarnet (veya viyola) için yazmış olduğu sonatlar, günümüz konser repertuarında önemli bir yere sahiptirler.

Birçok açıdan 20. yüzyıldaki müzikal gelişmelerin kapısını açan Franz Liszt'in en özel eserlerinden biri, piyano için yazdığı Si minör Sonat'tır. Birbirine bağlanan dört bölümden oluşan sonatın her bir bölümü, kendi içinde de sonat formuna sahiptir; yani besteci, “sonat içinde sonatlar” (Walker, 2005: 129) yaratmıştır. Schubert *Wanderer Fantezi* ve Schumann *Fantezi* örneklerinde olduğu gibi sonat formunun özgürce düzenlendiği görülen (Dömling, 2011: 72) ve piyano repertuarında çok önemli bir yere sahip olan bu eserin yanı sıra, bestecinin Dante Alighieri'nin *İlahi Komedya* adlı eserini esin kaynağı olarak aldığı *Après une Lecture de Dante*, veya daha bilinen şekliyle *Dante Sonatı* adlı bir piyano yapıtı bulunmaktadır.

Yirminci Yüzyıl

Geçmiş zamanlardan gelen birikimlerin alabildiğine sorgulandığı bir dönemde sonat yazmak, anakronik bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Buna rağmen, neredeyse bütün bir yüzyıl boyunca bu türde eserler yazılmış olması da şaşırtıcı bir gerçektir. Bu dönemde birçok besteci, – kavramı farklı şekillerde tanımlamış olsalar da – sonat bestelemeyi, yaratıcı dürtüleri için uygun bir çıkış noktası olarak görmüşlerdir (Schmidt-Beste, 2011: 157). Kısa zaman dilimleri içinde büyük değişimlerin gerçekleştiği bu yüzyılda sonat kavramı son derece “heterojen” bir şekilde ele alınmıştır (Dorner, 2005: 71-72) ve geçmiş dönemlere bağlanarak ilerleyen genel bir gelişimden bahsetmek mümkün

değildir.

20. yüzyılda yazılan sonatların büyük çoğunluğu, yaklaşık 1940 yılına kadar süren ve genel olarak geçmiş gelenekleri güncel anlayışa uyarlama çabasının hâkim olduğu süreçte ortaya çıkmıştır. Bu dönemin sonat türünde dikkat çeken bestecileri arasında Claude Debussy, Aleksandr Skryabin, Charles Ives, Béla Bartók, Igor Stravinsky, Alban Berg, Sergey Prokofyev ve Dmitriy Şostakoviç'in yanı sıra Nikolai Medtner, Francis Poulenc, Bohuslav Martinů ve Paul Hindemith bulunmaktadır. Yüzyılın ikinci yarısından sonra, daha önce sonat adı taşıyan eserler vermiş olan Ernst Krenek, Boris Blacher, Elliott Carter, John Cage, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen ve George Crumb gibi besteciler, bu terimden neredeyse tümüyle uzaklaşmışlardır (Randel, 1986: 762-763).

Sonat Allegro

Enstrümantal müziğin klasik dönemden 20. yüzyıla uzanan yolculuğundaki en önemli form olan sonat allegro, sonat biçimindeki eserlerin çoğunlukla ilk bölümlerinde kullanılmıştır. Kökleri 17. yüzyıl sonuna dayanmaktadır ve klasik dönem sonunda olgunluğa ulaşmıştır. İlerleyen dönemler üzerinde de “muazzam” (Caplin, 2013: 261) bir etkiye sahip olan ve 20. yüzyılın ortalarına dek yaşamını sürdüren bu form, tematik materyalin, ton değişimlerinin ve başka birçok unsurun birleştiği “imgesel bir kavşak” (Randel, 1986: 764) olarak görülebilir. Bu nedenle, sonat allegro formunda yazılmış eserler arasında birtakım yapısal farklar bulunsa da, paylaşılan karakteristik özellikler, bu biçimi fark edilebilir kılmaktadırlar.

Sonat allegro formundaki bir bölümün ilk kısmı olan sergi, bütün bölüm içinde kullanılan materyalin ve tonalite⁸ merkezlerinin bulunduğu kesittir. Ana tema, geçiş ve ikincil tema olarak adlandırılan üç ayak üzerine kuruludur. Bölümdeki melodik malzeme ve motiflerin büyük kısmını sunan ana tema, eserin ana tonalitesini tesis eden unsurdur ve tüm eserin kurulumunu belirlemektedir (Stein, 1979: 109). Geçiş bölmesi, ana tonalitenin dengesini bozarak ikincil temanın tonalitesini hazırlamaktadır. İkincil tema, ana temaya tonalite ve karakter anlamında belirgin kontrastlar yaratmakta ve genellikle kısa bir kapanış bölmesi ile sona ermektedir (Caplin, 2013: 265, 268). Sergi kısmını izleyen gelişme kısmı için genelgeçer bir plandan bahsetmek mümkün değildir. Burada genellikle sergi kısmında sunulan tematik materyal işlenmektedir, ancak yepyeni fikirlerin sunulduğu örnekler de mevcuttur (Caplin, 2013: 272). Bestecinin müzikal zevkini ve muhakeme yeteneğini yansıtan bir ayna olan bu kısım (Stein, 1979: 113), içerdiği tematik dönüşümler ve tonal değişimler sebebiyle bölümün dramatik zirvesini oluşturmaktadır. Gelişme kısmı, – çoğunlukla – yeniden sergi kısmının başlayacağı ana tonali-

⁸ Tonalite: Klasik müzikte, seslerin bir ana merkeze istinaden oluşturulmuş ilişkileri (Randel, 1986: 862).

teye dönüşü sağlayan bir geçiş ile sona ermektedir (Randel, 1986: 765). Yeniden sergi, gelişme kısmındaki hareketlilik nedeniyle sarsılan dengenin tekrar kurulduğu yerdir. Sergi kısmında bulunan bölmeleri içermektedir, ancak buradaki işlevleri farklıdır. Ana tema, sergi kısmında ana tonaliteyi kesinleştiren bir kadans⁹ ile geçiş bölümüne bağlanmaktayken, yeniden sergi kısmında bu “onaylama” görevi, ana tonalitede konumlanan ikincil temaya aittir. Doğal olarak, buradaki geçiş bölümü de herhangi bir tonalite değişikliği içermemekte ve ana tonalitede kalacak şekilde düzenlenmektedir. Yeniden sergi kısmı, tıpkı sergi kısmı gibi bir kapanış bölümü ile sona ermektedir (Caplin, 2013: 272, 279, 281, 283).

Chopin’in Piyano Sonatları

“Chopin, sadece sınırlarını özgürce çizebileceği biçimsel çerçevelerle ilgilenmezdi, müzikal fikirlerini klasik form kalıplarına dökmekten de zevk alırdı. Güzel konçertolar ve sonatlar yazdı; ama bu eserler bize ilhamın değil, niyetin belirleyiciliğini hissettiriyorlar. Chopin’in (...) muazzam müzikal fikirleri vardı ve kullanacağı formlar da esnek olmalıydı. İnanıyorum ki, kendisinin olmayan ve ruhuyla bağdaşmayan kurallara tabi olmaya çalışırken, dehasına şiddet uygulamak zorunda kalıyordu. Zira stilineki çekicilik, bilhassa alışılmış yollardan saptığı anlarda parlıyordu.”¹⁰

Chopin’in yakın dostu Franz Liszt’in bu sözleri, bestecinin yaşadığı dönemde nasıl algılandığı konusunda fikir vermektedirler. Doğuçlama konusundaki üstün yeteneği ile bilinen Chopin, stilistik karakterinin en çarpıcı örnekleri olan *karakter parçası*¹¹ türündeki eserlerde bu ustalığından fazlasıyla faydalanmıştır. Müzikal kişiliği bu tip “biçimsel katılığı olmayan” (Lotz, 2018: 67) türler üzerinden incelendiğinde, çok daha sıkı kuralları olan sonat türünü Chopin’in zengin hayal dünyasıyla bağdaştırmak pek mümkün görünmeyebilir. Kısmen bu yüzden ki, bestecinin sonatları uzun bir zaman boyunca “özel dehasını” (Newman, 1983: 479) yeterince yansıtmayan eserler olarak tanımlanmışlardır. Sonatları üzerinden bestecinin büyük formlardaki yeterliliğini sorgulayan ve hatta kendisini yerden yere vuran eleştiriler dahi bulunmaktadır. Ne var ki, bu eleştirilerin gözden kaçırdığı ve ilerleyen dönemlerdeki analizlerin vurguladığı en önemli nokta, Chopin’in sonat kavramını ele alış biçimidir.

Klasik form anlayışını devralmak yerine, kuralları yumuşatarak yeni bir

⁹ Kadans: Bir müzikal cümle, kısmın ya da bölümün sona erişini belirten kuruluş (Randel, 1986: 120).

¹⁰ Liszt, Franz (1910). *Gesammelte Schriften – Band 1: Friedrich Chopin*. La Mara (çev.). Leipzig: Breitkopf & Härtel.

¹¹ Karakter parçası [Character (characteristic) piece]: Özellikle 19. yüzyılda yazılmış, genel olarak kısa ve lirik piyano parçası (Randel, 1986: 152).

yaratıcılık yolu seçmeyi yeğleyen Chopin'in sonatları, bestecinin biçimlerde değişiklikler yapma ve kendi stiline ihtiyaçları doğrultusunda düzenleme eğiliminin sonuçlarıdır (Lederer, 2006: 66). Bu eserlerde sürekli olarak ve belli bir düzene bağlı kalmaksızın değişen ruh hallerinin, romantik dönemin özünü – standart kalıplardaki sonatlara kıyasla – çok daha gerçekçi bir şekilde yansıttıkları da açıktır (Finck, 1889: 42-43). Sonuç olarak, Chopin'in özellikle Op. 35 ve Op. 58 eser numaralı sonatları, içerdikleri eşsiz güzellikler ve dramatik zenginlik sayesinde bestecinin bu forma aslında ne kadar hâkim olduğunu ve onu nasıl kendi müzikal dilinden ödün vermeden kullanabildiğini gösteren örneklerdir (Kelley, 1913: 106).

Sonat No. 1, Do minör, Op. 14

Chopin'in 1828 yılında Varşova'daki öğrenciliği sırasında yazdığı ve ölümünden iki yıl sonra yayımlanmış olan birinci sonatı, müzikal fikirlerini geniş ölçekli ve kesin kuralları olan bir forma sokma çabasını sergilediği ilk eserdir. Diğer iki sonatın gölgesinde kalmış olsa da, bestecinin ilk dönem eserleri içinde, zamanla olgunlaşan stilistik özelliklerin izlerini en çok sergileyen örneklerden biridir (Drăgulin, Popa, 2012: 66).

İlk bölüm, *Allegro maestoso*¹² tempo/karakter başlığını taşımaktadır. Bach'ın Do minör İki Sesli Envansiyonu (BWV 773) ile ton ve motif yapısı bakımından benzerlik gösteren bir temayla açılan sergi kısmında, herhangi bir tonalite değişikliğinin bulunmaması dikkat çekicidir (Helman, 2000). Bu durum, ilk bölümün kimi müzikologlar tarafından tek, kimi müzikologlar tarafından da iki temalı olarak analiz edilmesini sağlamıştır; ancak, tüm bölüm boyunca işlenen materyalin ilk iki ölçüde¹³ bulunan motiflere dayandığı açık bir şekilde görülmektedir. Dolayısıyla, sergi kısmında ikincil tema olarak adlandırılabilir bölme, eserin başlangıcında duyulan temaya belirgin bir kontrast yaratamamaktadır. Keza, bölümün genelinde görülen ritmik monotonluğun (Kelley, 1913: 107) sebebi de burada yatmaktadır. Gelişme kısmında, tematik malzeme – kendisini çevreleyen armonik ve polifonik ilerleyişler vasıtasıyla – bir yandan kuralcılık, diğer yandan imgelem gücü ile örülerek işlenmektedir (Drăgulin, Popa, 2012: 54, 57). Yeniden sergi kısmında kullanılan ton merkezlerinin alışıldık örneklerin aksine ana tonaliteden tamamen farklı olması ise, Chopin'in gelişme ve yeniden sergi kısımlarını aslında bir bütün olarak tasarladığı fikrini doğrulamaktadır. Bu bölümde bestecinin sergi kısmında eksik kalan tonalite değişikliğini, birbirinden keskin bir şekilde ayırdığı iki sütun üzerinden telafi etmeyi amaçladığı düşünülebilir: Bir

¹² Allegro: (İtalyanca) Neşeli, canlı. Hızlı ya da orta hızlı bir tempoyu belirten, 18. yüzyılda bu vasıfları haiz bir tempoyu tanımlamak için en çok kullanılan, ayrıca yine 18. yüzyılda tempodan bağımsız olarak bir karakteri ya da ruh halini belirten terim; Maestoso: (İtalyanca) Görkemli (Randel, 1986: 30, 464).

¹³ Ölçü: Bir dikey çizgi vasıtasıyla işaretlenen metrik küme (Sadie, 1988: 55).

yanda, temanın/temaların egemen olduğu kesitlerde bulunan tonalite kararlılığı; diğer yanda, geçiş kısımlarında görülen tonalite arayışı (Helman, 2000). Chopin'in ileriki dönemde yazdığı bazı eserlerde de benzer denemeler yapıldığı görülmektedir.

Bu uzun ve gerilimli bölümü, genişlik ve karakter bakımından ciddi farklılık yaratan küçük bir *Menuet*¹⁴ izlemektedir. Chopin'in klasik normlara uyararak yavaş bir bölüm yazmak yerine, kendi müzikal anlayışını vurguladığı ve *Allegretto*¹⁵ tempo başlığını verdiği bu bölüm, sonatın bariz şekilde kısa olan iki ara bölümünden biridir. Chopin'in bu türde yazmış olduğu yegâne eserdir (Beck, 2017) ve sade bir melodiye, huzurlu bir atmosfere sahiptir. Bölümün orta kısmındaki *Trio*¹⁶, zarif bir *mazurka*¹⁷ karakteri taşımaktadır. Polonya'nın folklorik öğelerini akademik müziğin çerçevesiyle birleştiren bu kısmın şiirsel ve melankolik karakteri, *Menuet* ile oluşan atmosferi bir nebze kırmaktadır.

Üçüncü bölüm (*Larghetto*)¹⁸, Liszt'in Chopin hakkında yazdıklarını doğrular niteliktedir. Hayli alışılmadık bir metrik ölçüde yazılmış olmasına rağmen, mimari kurulumdaki asimetri, içerdiği spesifik vurgular ve hiçbir kopukluğa izin vermeden süren melodik çizgi sayesinde herhangi bir zaman kayması hissi vermemektedir (Drăgulin, Popa, 2012: 60). Melodik çizgiyi oluşturan ana faktör, akor¹⁹ bloklarından oluşan ve bir meditasyon hissi uyandıran kısa girişi takip eden, üst ve alt ses partileri arasında yürütülen şiirsel diyalogdur (Beck, 2017). Bölümün ilerleyen kısımlarında, bu melodik çizgiden doğan süslemelerin oluşturduğu ve Chopin'in karakter parçalarını andıran kesitler bulunmaktadır. Ayrıca belirtmek gerekir ki; son derece dingin bir atmosfere sahip olan bu bölümün icrasındaki başarı, yüksek konsantasyon ve uzun cümle kurma becerisi ile doğru orantılıdır.

Son bölüm (*Finale*), "coşkulu bir ruhun soluğunu duyuran" (Huneker, 1966: 166) fırtınalı ve görkemli bir karakterdedir. Uzunluk olarak ilk bölüme benzese de, daha zengin bir tonalite ve ritim anlayışına sahiptir. *Rondo*²⁰ formunda yazılmıştır, ama detaylı tematik işlemler ve uzun geçiş bölmeleri sebebiyle *sonat-rondo*²¹ formuna eğilim gösterdiği görülmektedir. Ana kısımda

¹⁴ Menuet: 17. yüzyılın ortalarında Fransa'da ortaya çıkan, üç zamanlı ve zarif bir dans (Randel, 1986: 497).

¹⁵ Allegretto: (İtalyanca) Biraz canlı, ama *Allegro* kadar hızlı olmayan tempo (Zelton, 2010: 16).

¹⁶ Trio: İki kez çalınan bir dans bölümünün tekrarları arasında bulunan kısım (Randel, 1986: 872).

¹⁷ Mazurka: Üç zamanlı bir Polonya halk dansı (Randel, 1986: 477).

¹⁸ Larghetto: Biraz geniş, ama çok da ağır olmayan tempo (Zelton, 2010: 156).

¹⁹ Akor: En az üç farklı sesin aynı anda tınlaması (Dietel, 2000: 11).

²⁰ Rondo: Ana tonalitede konumlanmış bir kısmın tekrarına dayanan çok kısımlı form (Randel, 1986: 717).

²¹ Sonat-rondo: Rondo ve sonat *allegro* formlarındaki planların birleşimi (Sadie, 1988:

(A) tematik materyalin işleniş biçimi, Schubert'in *Wanderer Fantezi* adlı eserine yakınlık göstermektedir. A kısmını ikincil kısma (B) bağlayan köprünün ilk ayağı ana tonalite içinde konumlanmıştır, ikinci ayaksa B kısmını hazırlayan tonalite değişikliğini içermektedir. B kısmını oluşturan ilk bölme, birbiri ardına gelen dalgaları çağrıştıırken, ikinci bölme bir koro eseri tınısına sahiptir ve ilk bölmenin materyalleriyle birleşerek ilerlemektedir. Devinimin neredeyse hiç durmadığı bu bölümde kullanılan teknik formülasyonların, bestecinin ileriki yıllarda yazdığı etüdlere²² anımsattığı söylenebilir.

Sonat No. 2, Si bemol minör, Op. 35

Chopin'in, verem hastalığının ilk belirtilerinin ortaya çıktığı dönemde bestelediği ve "ölüm kavramıyla yüzleşmesinin sanatsal yansıması" (Lotz, 2018: 68) olarak da nitelenebilecek bu sonat, olgunluk döneminde bu türde yazdığı ilk eserdir. 1840 yılında yayımlanmıştır ve piyano literatürünün en önemli yapıtlarından biri olarak kabul görmektedir. Bestecinin en çok tanınan ve icra edilen sonatıdır (Berger, 1991: 79); ancak, yayımlandığı dönemde de geniş bir popülerite kazanmış olmasına rağmen, yenilikçi anlayışı nedeniyle müzik eleştirmenleri ve entelektüel çevreler tarafından uzun bir süre boyunca şüpheyle karşılanmıştır. Robert Schumann'ın bu sonat hakkındaki yorumu, ilerleyen dönemdeki eleştirmen ve teorisyenleri de etkilemiş olması sebebiyle özel bir önemi haizdir:

"Chopin'in [bu esere] 'sonat' adını vermiş olması eğer bir kapris değilse; dört çılgın çocuğunu bir araya getirip, onları aslında hiç ulaşamayacakları yerlere bu kılıf altında sokma gayretinin temelinde yatan küstahlığın sonucudur." (Beck, 2017).

Bu sert yorum, aslında yapıta duyulan derin hayranlığı ve bestecinin amacını büsbütün yanlış anlamayı sentezleyen bir modelin günümüze kadar süregelen bir tezahürü gibidir (Rosen, 1998: 283). Diğer bir deyişle; eserin klasik sonat anlayışıyla gösterdiği uyumsuzluğu açıklayan bu sözler, aynı zamanda – her ne kadar amaç bu olmasa da – Chopin'in bestecilik tekniğindeki ustalığı ve sonat formunda yarattığı önemli dönüşümleri de vurgulamaktadır.

Chopin'in daha önceki eserlerinde olgunlaştırdığı figüratif stili ve şiirsel melodik anlayışı sonat yapısıyla birleştirdiği (Samson, 2009) bu eserin ilk bölümü, *Grave*²³ – *Doppio movimento*²⁴ tempo başlığını taşımaktadır. Sonatın temelde sahip olduğu kasvetli ruhu belli eden, Beethoven'ın Op. 111 eser numaralı son piyano sonatının başlangıcıyla da benzerlik gösteren ağır ve kısa

639).

²² Etüd: İracacının teknik becerilerini geliştirmek yazılmış ve özel zorluklar içeren eser (Randel, 1986: 293).

²³ Grave: (İtalyanca) Ciddi, ağır (Sadie, 1988: 304).

²⁴ Doppio movimento: (İtalyanca) İki kat daha hızlı (Randel, 1986: 237).

girişin ardından, yüksek bir enerji ve duygusal patlamalar içeren ana tema başlamaktadır. Burada kullanılan *agitato*²⁵ ibaresi, devinimi sağlayan eşlik partisi üzerinde adeta nefes nefese ilerleyen ve şiddetli gürlük kontrastları barındıran melodik çizgide anlamını bulmaktadır. Bu fırtınalı ve gergin kısmı, tonalite değişikliğini hazırlayan kısa bir kesit üzerinden ikincil tema izlemektedir. Lirik karakterdeki bu tema (*poco sostenuto*)²⁶, ana tema motifinin genişletilmesi ile oluşturulmuş olsa da, tonalite ve karakter açılarından “mükemmel” bir kontrast yaratmaktadır (Leichentritt, 1905: 118). Dolayısıyla, Chopin’in ilk sonatının birinci bölümünde eksik kalan değişiklikler, bu eserde çok çarpıcı bir şekilde ortaya çıkmaktadır. İkincil temanın işleniş sürecinde kademeli olarak artan enerji, hayli ilginç bir armonik yapı sunan kapanış bölmesinde iyice yoğunlaşmaktadır. Bestecinin diğer sonatlarına kıyasla kısa tutulan gelişme kısmı, bas partisinde *sotto voce*²⁷ ibaresiyle ortaya çıkan ana temayla başlamaktadır. Fırtına öncesindeki bekleyişi andıran bu başlangıcın ardından, sergi kısmında sunulan bütün materyal, kromatik²⁸ ilerleyişler ve tutkulu bir atmosfer içinde harman edilmektedir. Sergi kısmındaki kapanış bölmesini andıran bir köprünün bağlandığı yeniden sergi kısmında, sadece ikincil tema kullanılmıştır. Bu lirik tema, gelişme kısmında özellikle ana temanın etkisiyle oluşan gerilimi kırmaktadır. Ayrıca, bu “kısmı” yeniden sergileme tekniğinin, klasik dönem öncesi sonatlarda da görüldüğünü ve Chopin’in eski dönemlere olan ilgisini yansıttığını (Leikin, 1992: 170) belirtmek gerekir. Sergi kısmında olduğu gibi burada da ikincil temayı bir kapanış bölmesi takip etmektedir. Bu bölme izleyen ve ana temanın motiflerinden doğan “çoşkulu ve ihtişamlı” (Leichentritt, 1905: 118) bir koda²⁹ ile bu etkiyici bölüm sona ermektedir.

Chopin’in sonatlarının ilk bölümlerinde, alışılmış sergi-gelişme-yeniden sergi üçlemesinin kullanılmadığı, bunun yerine gelişme ve yeniden sergi kısımlarının iç içe geçen bir şekilde tasarlandığı, dolayısıyla sergi ve gelişme-yeniden sergi sütunları üzerine kurulu ikili bir yapının ortaya çıktığı görülmektedir. Bestecinin bu sonatta ilk kez kullandığı yöntem ise, bu iki sütunun uzunlukları arasındaki oranla ilgilidir. Geleneksel sonat-allegro formunda sergi, gelişme ve yeniden sergi kısımlarının uzunlukları, Chopin’in ilk piyano sonatında olduğu gibi birbirlerine neredeyse denktir. Ancak, bestecinin günlük dönemi sonatlarında, sergi kısmının diğer iki kısımdan belirgin şekilde uzun olduğu görülmektedir ve uzunluklar arasındaki ilişkide de altın

²⁵ Agitato: (İtalyanca) Tedirgin, huzursuz (Zelton, 2010: 13).

²⁶ Poco sostenuto: (İtalyanca) Biraz tutarak, verili tempodan biraz daha yavaş (Zelton, 2010: 216, 265).

²⁷ Sotto voce: (İtalyanca) Alçak sesle, hafif (Randel, 1986: 772).

²⁸ Kromatik: Yarım ton aralıklarla ilerleyen ses dizisi (Zelton, 2010: 58).

²⁹ Koda: Uzatılmış kapanış bölmesi (Zelton, 2010: 61).

oran³⁰ kavramı ortaya çıkmaktadır. Bu kavram, sadece ilk bölümün kısımları arasındaki bağıntıda görülmele kalmayıp, aynı zamanda sergi kısmının planlaması açısından da belirleyici bir yol oynamaktadır. Zira, bu kısmın tamamı ile kısa parçası olan ana tema ve uzun parçası olan ikincil tema-kapanış bölümü arasındaki uzunluk ilişkileri de, altın orana göre kurulmuştur (Helman, 2000).

Chopin'in olgunluk dönemindeki sonatların ilk bölümlerinde, ana tema motiflerinin bölümün sonundaki koda bölmesinde yeniden sergilenmesi, dramatik gerilimin artmasını ve bir sonraki bölüme aktarılmasını sağlamaktadır (Helman, 2000). Bu nedenle, *Scherzo*³¹ başlığını taşıyan ikinci bölüm, bir anlamda ilk bölümün sonundaki kapanış bölümünün "doğal bir uzantısı" (Leikin, 1992: 170) şeklinde başlamaktadır. Ayrıca bu durum, ilk bölümün sonundaki ritmik motiflerin, tempo başlığı verilmemiş olan bu bölümün temposunu belirlemesi sonucunu da doğurmaktadır. Bölümdeki ana tema, kuvvetli bir ritmik yapıya ve "vahşi bir enerjiye" (Leichentritt, 1905: 118) sahiptir. Karakter açısından Beethoven'ın stilini güçlü bir şekilde andırmaktadır; ancak, Beethoven'ın scherzo anlayışı, "dönüşüm geçirmiş bir menuet" üzerine kuruluyken bu bölüm, mazurka dansının tüm karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır (Leikin, 1992: 170). Ana temanın sunumunu takip eden bölme, üç basamak üzerine kurulmuş olan kromatik ilerleyişler içermekte ve çok kısa süren, ama son derece coşkulu olan bir dansa bağlanmaktadır. Ana temanın kısaltılmış tekrarıyla sona eren ilk kısmı, *Più lento*³² tempo başlığını taşıyan orta kısım izlemektedir. İlk bölümde olduğu gibi ana temanın karakterine çok keskin bir kontrast oluşturan bu trio kısmında, enerjik atmosferin yerini, çok dingin bir şekilde akan, sade ve "ilahi güzelliğe" sahip bir melodi almaktadır. Kısımdaki orta bölmenin başında sol elin icra ettiği hat, bir orkestra eserinde melodik ilerleyişi üstlenen viyolonsel grubunun tınısını andırmaktadır. Temponun ve gerilimin kademeli bir şekilde artarak ilk kısmın tekrarına bağlandığı bu bölüm, ikinci kısımdaki materyal ile oluşturulmuş ve "harikulade bir etki" (Jonson, 1905: 124) yaratan kısa bir koda ile sona ermektedir.

Chopin'in yakından tanıdığı ve piyano öğrencilerine çalıştırdığı bilinen Beethoven'ın Op. 26 numaralı piyano sonatındaki hızlı ikinci bölüm (scherzo) ve onu takip eden ağır bölüm (ölüm marşı) sıralaması, bu eserde de görülmektedir. Sonatın diğer bölümlerinden iki yıl önce bestelenmiş olan

³⁰ Altın oran: Bir bütünü küçük parçasının büyük parçaya oranı ile büyük parçanın bütününe toplamına oranının eşitliği. Sadece matematik ve sanatta değil, aynı zamanda doğada da gözlemlenmektedir ve uyum açısından en yetkin boyutları verdiği düşünülmektedir.

³¹ Scherzo: 19. yüzyıldan itibaren sonat formu içinde Menuet yerine kullanılan bölüm (Zelton, 2010: 249).

³² Più lento: (İtalyanca) Daha ağır (Dietel, 2000: 171, 231).

*Marche Funèbre*³³, sadece eserin geneline hâkim olan karanlık atmosferin çıkış kaynağını değil, aynı zamanda bu “olağanüstü” eserde kullanılan tematik malzemenin “tohumunu” da (Gould, 1973: 158) oluşturmaktadır. *Lento*³⁴ tempo başlığına sahip olan bölümün başlangıcında sağ elin sunduğu “esrareniz” melodik hat, sol elin üstlendiği ve adeta “kaderin değişmezliğini” (Samson, 2009) sembolize edencesine birbiri ardına tekrarlanan iki akorun üzerine kuruludur. İlerleyen ölçülerde görülen gürlük patlamaları ve kontrastlar, sol el partisinde trampetleri andıran triller³⁵ ve ağır ama kesintisiz şekilde devam eden ilerleyiş, cenaze alayını Chopin için aslında hiç de alışıldık olmayan bir “gerçekçilik” (Huneker, 1966: 168) içinde resmetmektedirler. Yoğun bir acının anbean hissedildiği bu bölümün orta kısmı, “huzur dolu” melodisi ile korteje bir anlamda “teselli” (Jonson, 1905: 125) sunan karakterdedir ve bestecinin “ustası” olarak nitelendirildiği küçük formlu karakter parçalarını güçlü bir şekilde andırmaktadır. Chopin’in öğrencilerinden Wilhelm von Lenz’e atfedilen şekliyle bu kısım, bir icracının “sadece bir piyanist mi”, yoksa “aynı zamanda bir şair mi” olduğunu gösteren bir “mihenk taşıdır” (Orga, 2010). Özellikle vurgulamak gerekir ki, bu kısmın icrasında Chopin’in müzikal kişiliğinin belirleyici öğelerinden biri olan *rubato*³⁶ kavramını çok dikkatli bir şekilde kullanmak, yani olabildiğince sabit bir tempo içinde kalarak müziği “aşırı” romantik bir hale getirmekten kaçınmak, sergilenen yorumun bölümdeki gerçekçi anlatıma uygunluğu açısından oldukça önemlidir.

Son bölüm olan *Finale*, piyano için yazılmış en “tuhaf” (Leichentritt, 1905: 119) yaratılardan biri olarak kabul edilmektedir. Chopin’in muhtemelen en “esrareniz” (Leikin, 1992:174) ürünü olan bu bölümün tüm piyano literatürü içinde bir eşi veya benzeri bulunmamaktadır. *Presto*³⁷ tempo başlığına sahiptir, bestecinin yazmış olduğu *sotto voce e legato*³⁸ ibaresi de aslında tüm bölüm için belirleyicidir; zira bölümün en son ölçüsüne kadar – sadece iki ölçüyü kapsayan kısa bir *crescendo*³⁹ işareti dışında – hiçbir ifade vurgusu bulunmamaktadır. İki elin baştan sona *all’unisono*⁴⁰ ilerlediği, son ölçülere kadar hiçbir akora, armonik istikrara ya da devinimi kesen ögeye rastlanma-

³³ *Marche Funèbre*: (Fransızca) Ağır tempolu, cenaze alayına eşlik eden marş (Dietel, 2000: 180, 317).

³⁴ *Lento*: (İtalyanca) Ağır (Dietel, 2000: 171).

³⁵ *Tril*: Bir notanın altındaki veya üstündeki notayla değişerek çalınmasıyla oluşan süsleme (Sadie, 1988: 777).

³⁶ *Rubato*: Yavaşlama, daraltma ya da genişletme yoluyla tempoda yapılan değişiklikler (Sadie, 1988: 646).

³⁷ *Presto*: (İtalyanca) Hızlı (Zelton, 2010: 219).

³⁸ *Sotto voce e legato*: (İtalyanca) Kısık sesle ve bağlı (Zelton, 2010: 158, 265).

³⁹ *Crescendo*: (İtalyanca) Gürlüğü arttırarak (Zelton, 2010: 67).

⁴⁰ *All’unisono*: (İtalyanca) Aynı notanın aynı anda farklı ses aralıklarında çalınması (Randel, 1986: 896).

yan ve “dikkat çekici bir şekilde kısa süren” (Berger, 1991: 80) bu bölüm, başta Schumann ve Mendelssohn olmak üzere dönemin birçok müzik insanı tarafından büyük bir “şaşınlıkla” karşılanmıştır (Beck, 2017). İşin doğrusu, bu bölümün duygusal gücü, tam da bahsi edilen ve eleştirilerin temelini oluşturan bu noktalar üzerine kuruludur. Müzikal dokunun, gürlüğün ve devininin sabit ve ödünsüz bir şekilde, yani *idée fixe*⁴¹ anlayışıyla sürdürüldüğü bu bölümde Chopin, dinleyici tarafından kolay anlaşılabilmeğe imkân verecek hiçbir uzlaşmaya girmemiştir. Sıra dışı temposuyla sanki yıldırım hızında akıp giden bölüm, zengin ve karmaşık kromatik yapısı sayesinde adeta “hipnotize edici” bir etki yaratmaktadır (Rosen, 1998: 298). Müziği somutlaştırabilecek hiçbir unsurun yer almadığı bu bölüm, bir anlamda, “hiçlik” kavramının müzikal çerçeveye içinde biçimlendirilmesidir (Lotz, 2018: 69).

Sonat No. 3, Si minör, Op. 58

Chopin'in 1845 yılında yayımlanan üçüncü pişano sonatı, son döneminde yazdığı en uzun soluklu eserdir ve sonat formunda yarattığı dönüşümün “zirve noktası” olarak görülmektedir (Zamoyski, 2010: 258). Muzio Clementi'nin Op. 40 No. 2 olarak kayıtlı eserinden sonra bu tonalitede yazılmış ilk pişano sonatıdır ve tüm bölümleri geleneksel çerçevenin özelliklerini taşımaktadır. Ancak, mimari malzemelerin harmanlanması ile tematik materyalin zenginliği ve işleniş biçimi açılarından Chopin'in sonat türüne yaklaşımını açık bir biçimde gösteren bu eser, yapısal bütünlük ve duygusal derinlik arasında etkileyici bir denge sergilemektedir (Zuckiewicz, 2012). İkinci sonattaki “ölümle yüzleşme” atmosferinin ve karanlık ruhun aksine, aydınlık ve cesur perspektifi nedeniyle bir anlamda bestecinin “hayatta kalma iradesinin” dışavurumu gibidir (Lotz, 2018: 69). Yorumculuk açısından değerlendirildiğinde, Chopin'in tüm yapıtları arasında icracının melekelerinin belki de en belirleyici olduğu eserdir; zira, bu sonatın kaliteli bir yorumu için “bilindik” taktikleri uygulamak yerine çok titiz bir “strateji” geliştirmek, son derece önemlidir (Walker, 2018: 486).

Eserin ilk bölümü (*Allegro maestoso*), “üç sonata yetecek” (Walker, 2018: 478) materyal bolluğuna sahiptir ve tematik malzemenin çok ekonomik kullanıldığı ikinci sonatın aksine, bir “motifler mozaığı” (Leikin, 1992: 175) görünümündedir. Bu nedenle, yorumcunun bu zenginliği özenle sınıflandırması ve tempoyu tüm motifleri açıkça sunabileceği şekilde düzenlemesi gerekmektedir. Bölümün dokusu, – büyük oranda – “melodi-eşlik” düzeninden ziyade, “polifonik hatların bir araya getirilişi” (Leikin, 1992: 176) üzerine kuruludur. Orkestra tınısını andıran heybetli ve kararlı bir temayla açılan sergi kısmı, normal şartlarda ikincil temaya bağlanan geçiş bölmelerinde veya gelişme kısımlarında görülen tonalite değişikliklerini çok erken bir evrede

⁴¹ *Idée fixe*: (Fransızca) Müzikte ve literatürde, eserin yapısal temelini oluşturan ve sürekli tekrarlanan bir tema veya karakter özelliği (Gorlinski, 2012).

sunmaktadır. Bu durum, bir taraftan ana tonalitenin tam anlamıyla oturmasını güçleştirirken, diğer taraftan – bu tonalite değişikliklerinin ana temanın materyalleriyle oluşturulmuş olması nedeniyle – ana temayı sağlamlaştırmaktadır. Buradaki etkileyici armonik yapının temelinde yatan kromatik anlayış, sonatın genelinde de belirleyici bir rol oynamaktadır. Ana temadaki motiflerin işlendiği geçiş bölmesinin ilk ayağı, sol eldeki kromatik hattın ve sağ elde imitasyon yoluyla ilerleyen iki katmanın üzerine kuruludur. Bölmenin ikinci ayağıysa, kromatik hattın kaybolmasıyla beraber ikincil temanın tonalitesini hazırlamaktadır. İkincil tema, şiirsel karakteri ve “feminen” yapısı sayesinde, ana temanın görkemli karakterine ve “maskülen” yapısına müthiş bir kontrast yaratmaktadır. (Lederer, 2006: 69). Sade bir ifadeye sahip “sözsüz bir şarkı” (Walker, 2018: 478) olarak nitelenebilecek bu tema, ilk bakışta taze bir fikir gibi görünse de, aslında tıpkı geçiş kısmı gibi ana temanın motiflerinden doğmaktadır. *Nocturne*⁴² atmosferini yansıtan bu kısım, özellikle sol el partisindeki devinimle beraber enerji kazanmakta ve duygusal bir patlamaya ulaşmaktadır. Bu patlamayı takip eden ölçüler, polifonik dokuya sahiptirler ve içerdikleri tonalite değişiklikleri sayesinde kısmın kapanış bölmesini hazırlamaktadırlar. Kapanış bölmesine hâkim olan müzikal fikir, bölümün tematik materyalinden bağımsız şekilde oluşturulduğu için yeni bir tema etkisi yaratmaktadır. Geniş ölçekli olan gelişme kısmı, Chopin’in polifonik stildeki denemelerinin en yetkin örneğini sergilemektedir (Beck, 2017). Ana temadaki motiflerin, “Beethoven’ın en karmaşık gelişme kısımlarını” (Leichentritt, 1905: 119) hatırlatan bir ustalikle işlendiği ilk bölme, bu temanın bölümde kullanıldığı son yerdir. İkinci bölmede, sergi kısmında ikincil temanın deviniminin arttığı ölçüler, tonalite değişiklikleriyle harmanlanarak yeniden sunulmaktadır. Bu ölçüleri izleyen kapanış bölmesi – hayli alışılmadık bir şekilde – sergi kısmında ana temayı ikincil temaya bağlayan geçiş bölmesinin ikinci ayağı üzerine kurulmuştur. Bu “geri dönüş” (Walker, 2018: 480), müziğin ilerleyişini, ikincil temayla başlayan yeniden sergi kısmına son derece doğal bir şekilde yönlendirmektedir. Yeniden sergi kısmı, sergi kısmının yarı uzunluğuna sahiptir, ama herhangi bir simetrik problem yaratmamaktadır. Bunun sebebi, ikinci sonatın incelemesinde bahsedilen ve bu bölümde de geçerli olan altın oran kavramında yatmaktadır. İkincil temanın, bu temanın işlenişinin ve kapanış bölmesinin – ufak değişikliklerle de olsa – ana tonalitede tekrar edildiği bu kısım, kısa bir kodanın ardından görkemli bir şekilde sona ermektedir.

İkinci sonat gibi bu eserin de ikinci bölümü *Scherzo* başlığını taşımaktadır. Hiç dinmeyen hareketi ve dikkat çekici kısalığı nedeniyle birinci sonatın son bölümünü andıran bu bölüm, ilk bölümdeki ciddiyetin ardından atmosferi tamamen değiştiren bir zarafete ve uçarılığa sahiptir. Piyanistik açıdan hayli

⁴² Nocturne: (Fransızca) Gece müziği. Şiirsel atmosfere sahip karakter parçası (Zelton, 2010: 192).

zor olan ve icracının üstün bir çabukluk becerisinin yanında yetkin bir doku-
nuş kontrolü de sergilemesi gereken bu bölümün orta kısmında, baş döndü-
rücü devinimin yerini dingin bir polifonik anlayış ve “eşsiz armonik efektler”
(Leichentritt, 1905: 119) almaktadır. Bütün kısım boyunca gürlüğün sadece
iki yerde aniden artması ve kaybolması, her iki yerde de ilk kısmın bitişindeki
motifin bulunması ilginçtir. Chopin, bu vurgulamalarla aslında her iki kısmın
da “bölünmez bir bütünün iki yarısı” (Walker, 2018: 482) olduklarını vurgu-
lamaktadır. Bölüm, ilk kısmın hiçbir değişikliğe uğramamış tekrarıyla sona
ermektedir.

Gök gürültülerini andıran girişin nostaljik bir melodiye bağlandığı
üçüncü bölüm (*Largo*)⁴³, Chopin'in karakter parçalarını andırsa da, vakur
ilerleyişi, ritmik yapısı ve “itidalli” melodik çizgisiyle bir ölüm marşının tüm
karakteristik özelliklerine sahiptir (Leikin, 1992: 181). İkinci sonattaki
Marche Funèbre bölümünün orta kısmı, son iki sonatın ilk bölümlerindeki
ikincil temalarla benzerlik gösterirken, bu bölüm, kortejin yürüyüşünü sim-
geleyen ilk kısmın yansıması gibidir (Beck, 2017). Tonalitenin değiştiği kısa
geçiş bölmesini takip eden orta kısım, ilk kısımdan belirgin şekilde uzundur,
zengin bir armonik kurulumla sahiptir ve akıcı karakteriyle ilk kısımdaki tö-
ren atmosferini yumuşatmaktadır. Burada kullanılan nota yazım biçimi hayli
ilginçtir ve icracının incelemesi gereken detaylara sahiptir. İlk kısım sonun-
daki geçiş bölmesinin motifleri üzerinden varılan ilk kısmın tekrarı, eşlik par-
tisinde değişen ritmik yapısıyla bestecinin op. 57 numaralı *Berceuse* adlı ese-
rini anımsatmaktadır (Leikin, 1992: 182). İki kısmın motiflerinin birleştiği
kısa kapanış bölmesiyle bölüm sona ermektedir.

Bu dingin bölümü izleyen *Finale*, Alfred Cortot'un⁴⁴ ifadesiyle “düşsel
bir binicinin ufka doğru dörtnala gidişidir” (Orga, 2010). Çok dramatik ve
sarsıcı bir girişle başlayan bölüm, polifonik anlayışın biraz olsun kaybolduğu
ve her iki kısmın ardı ardına farklı tonalitelerde tekrar edildiği bir sonat-
rondo formuna sahiptir (Beck, 2017). *Agitato* ibaresiyle başlayan A kısmı,
düşük gürlüğüne rağmen girişteki atmosferi sürdüren enerjik bir temayla
açılmaktadır ve giderek artan gürlüğün ardından ikinci kez duyulduğunda,
varlığını tam anlamıyla ortaya koyar gibidir. Kısmın sonundaki geçiş böl-
mesi, eserin ilk bölümündeki motifleri ve armonik kurulumu hatırlatmakta-
dır. Bu bölmenin bağlandığı ve dramatik atmosferin kaybolduğu B kısmı,
ikinci bölümün “ele avuca sığmaz” karakterini ve zarafetini andırmaktadır. A
kısmının ikinci tekrarı, farklı bir tonaliteyi ve iki ayrı eldeki hatlar arasında
ilginç bir ritmik kombinasyonu gözler önüne sermektedir. Ardından gelen B
kısmının tekrarı, armonik açıdan ‘beklenmedik’ bir tonal eksen üzerine ku-
ruludur. A kısmının üçüncü ve son tekrarı, kümülatif gelişimin doğal bir so-

⁴³ Largo: (İtalyanca) Enli, geniş (Zelton, 2010: 156).

⁴⁴ Alfred Cortot: 1877 – 1962 yılları arasında yaşamış Fransız-İsviçreli piyanist, or-
kestra şefi ve pedagog.

nucu olarak enerjinin patlama noktasına vardığı, dramatik atmosferin en yoğun olduğu yerdir. Her iki kısımdaki tematik materyallerin birleştiği bir koda ile bölüm sona ermektedir. Piyanistik açıdan bakıldığında, literatürün en zorlayıcı yaratılarından biri olan bu bölümde enerjiyi son ana kadar korumanın yanında, temponun Chopin'in *Presto, non tanto*⁴⁵ direktifine uygun şekilde kurulması, hızlı pasajların saydam ve 'şarkılı' bir şekilde icra edilebilmesi de çok önemlidir. Zira, "düşünen parmaklar" bir piyanist için her zaman önemli olmakla beraber, bu bölümde özellikle değerli ve gereklidirler (Walker, 2018: 483).

Sonuç

Klasik dönemin sonunda olgunlaşan sonat formu, Beethoven'ın son dönem eserlerinde ciddi yapısal dönüşümler geçirmeye başlamıştır. Romantik dönemin sonat konsepti de, klasik dönemin biçimsel anlayışına göre birçok açıdan farklılıklar göstermektedir. Ancak bu farklılıkları 'eksiklik' olarak yaf-talamak yerine, bu türe getirdikleri yenilikleri ve ilerleyen dönemlerde geçerli olan müzikal anlayışlar üzerindeki etkilerini görmek, daha doğru bir yaklaşım olur.

Chopin'in sonat formundaki eserleri hakkında yapılan eleştirilerin temelinde, küçük formlarda benzersiz bir ustalık sergilemekle beraber, geniş ölçekli formların üstesinden gelemediği yönünde, neredeyse basmakalıp haline gelmiş bir yargı bulunmaktadır. Chopin'in yaşadığı dönemden bu yana süregelen bu yargının görmezden geldiği nokta, aslında bestecinin kendi jenerasyonu içinde bu form ile en fazla ilgilenen isim olduğudur. Sonat adını taşımamakla beraber bu türe biçimsel yakınlık gösteren ve ilginç deneyler içeren birçok yapıtı bulunan Chopin'in uzun formlarda yetersiz olduğu iddiası, özellikle 20. yüzyıl başından itibaren yapılan analizler sonucunda ciddi anlamda kırılmış ve bestecinin eserlerindeki yenilikçi anlayışın anlam ve değerini vurgulayan yorumlar ağırlık kazanmaya başlamıştır.

Chopin'in öğrencilik yıllarında yazdığı birinci sonat, bir 'ev ödevi' olarak değerlendirilse de, bestecinin müzikal evriminde önemli bir noktayı işaret etmektedir. Olgunluk döneminde yazdığı sonatların sahip olduğu yapısal çerçevenin ilk kez sergilendiği bu eser, hünere bir piyano yazısının yanı sıra, müzik tarihinin en orijinal bestecilerinden birinin pırıltılarını taşımaktadır. Sonatın ilk bölümünde kullanılan sonat allegro formu, – diğer iki sonattan farklı olarak – geleneksel şemayı sunmaktan ziyade, bu formun erken dönemlerdeki kullanım şekline atıf yapmaktadır. Bölümün yeniden sergi kısmındaki armonik kurulumun da, genç bir besteci için hayli cesur olduğunu belirtmek gerekir.

Chopin'in stilinde – yaratıcı deneyimlerinin derinleşmesi sonucunda –

⁴⁵ Presto: non tanto: (İtalyanca) Çabuk, ama çok hızlı değil (Zelton, 2010: 192, 219).

özellikle 1837 yılından sonra ortaya çıkan değişimler, sonat formuna yeniden dönüşüne ve bu formun organizasyonunda yarattığı dönüşümlere sebep olmuştur. Olgunluk döneminde ulaştığı bestecilik bilinci – bir yanıyla geleneklere bağlı kalsa da – romantik eğilimlerin biçimlendirdiği ve kişisel çözüm yollarını doğuran bir yapıdadır. Bu dönemin sonatları da, geleneksel anlayıştan uzaklaşmakla itham edilmiş olmakla beraber, aslında – Beethoven'da da görülen şekilde – bu formu kendi ifade amaçları doğrultusunda uyarlama çabasının ürünleridir. Bu bağlamda, sonatların ilk bölümlerinde bulunan ve altın orana dayanan tasarımın – kendisinden önceki ve çağdaşı bestecilerin hiçbir eserinde görülmemesi nedeniyle – Chopin'in alametifarikası olduğu, rahatlıkla söylenebilir. Aynı şekilde, yeniden sergi kısmının ikincil temayla açılması ve bu kısımda tekrarlanmayan ana temanın bölümün sonunda hatırlatılması fikri, son iki pişano sonatının yanı sıra Op. 65 eser numaralı pişano-veyolonsel sonatında da mevcuttur ve bestecinin anlayışının oturmuş özelliklerindedir.

Müzik tarihinin paha biçilemez varlıklarından biri olan ikinci sonat, geleneksel form adına bir örnek teşkil etmemekle beraber, derinlik ve şiirsel güzellik anlamında eşsiz bir eserdir. İlk bakışta ortak bir hayatı paylaşmayan bölümlerden oluşuyor gibi görünse de, bölümleri birbirlerine bağlayan üstün bir tematik işçilik içermektedir. Her bölümün sonunun adeta bir sonraki bölümün başlangıcını hazırladığı bu eserde, diğer bölümlerden iki yıl önce yazılmış olan *Marche Funèbre*, sonattaki tüm tematik malzemenin rahmidir. Bu ağır bölümün dikkat çeken bir diğer özelliği de, çok olağandışı bir şekilde eserin ana tonalitesinde yazılmış olmasıdır. Bu bölüm ve takip eden *Finale*, sonatın uzun zaman boyunca eleştirilmesine sebep olmuşlardır; ama ilginçtir ki, bu sonatı kendi türü içinde 'biricik' kılan da, büyük oranda bu 'geleneklere uymayan' bölümlerdir. Ayrıca, tüm sonat derinlemesine incelendiğinde farkına varılan döngü formu⁴⁶ kavramının da, Beethoven'ın Op. 109 numaralı sonatını bir anlamda Liszt Si minör Sonat'a bağladığını vurgulamak gerekir.

Üçüncü sonat, Chopin'in müzikal olgunluğunun zirve noktasını sergileyen eserlerden biridir. Yoğun bir polifonik anlayışın hâkim olduğu, kromatizmin 'çığır açıcı' bir şekilde kullanıldığı ve tematik materyallerin derinlemesine işlendiği bu eser, bestecinin sonat türü ile sonat allegro formuna ilişkin gelenekleri kıran yenilikçi fikirlerini sağlamlaştıran ve kendi estetik anlayışını çok daha açık şekilde yansıtan bir konumdadır. Ayrıca, içerdği zengin tematik malzemenin Bach'ı andıran bir ustalikle bütünleştirilmiş ve dengelenmiş olması, Chopin'in maharetinin sadece küçük formlarla sınırlı olmadığını ortaya koymaktadır. 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra pişano repertuarındaki en önemli eserler arasında yer alan ve müzikologların değerlendirmelerinde de hak ettiği yeri bulan bu sonatın her bir bölümü, pişano için yazılmış

⁴⁶ Döngü formu (Cyclic form): Aynı tematik malzemenin birden çok bölümde kullanıldığı form (Sadie, 1988: 189).

en değerli örneklerdendir.

Sonat teriminin tarihçesi, müzik tarihinin geçirdiği evrimi yansıtan bir ayna gibidir. Barok dönemde Arcangelo Corelli ile yazılmaya başlanan bu tarihçe içinde, ön plana çıkmış olan bütün bestecilerin bu türde eserler vermiş oldukları ve kendi stilistik özellikleri doğrultusunda değişim veya dönüşümlere imza atmış oldukları açıktır. Chopin'in olgunluk döneminde yazdığı sonatlar, klasik ve romantik dönemlerdeki estetik ideallerin bireşimini sunan, biçimsel tutarlılık ve duygusal derinlik arasında çok hassas bir denge kuran eserlerdir. Bestecinin müzikal fikirlerinin gücü, bu eserler hakkında yapılan tüm olumsuz eleştirilere baskın çıkmış ve onları piyano müziğinin abideleri arasında konumlandırmıştır.

Kaynakça

- Badura-Skoda, Eva (2004). "Nineteenth-Century Piano Music (Second Edition)" içindeki "The Piano Works of Schubert" makalesi. Todd, Larry R. (ed.). New York, NY: Routledge. ISBN: 0415968909.
- Beck, Lukas (2017). "Chopin's Wildest Children: The Piano Sonatas". "Chopin: Complete Piano Sonatas Nos. 1 – 3; Wolfram Schmitt-Leonardy, piano" adlı CD kaydı içindeki kitapçık notu. Brilliant Classics LC 09421.
- Berger, Melvin (1991). Guide to Sonatas: Music for One or Two Instruments (First Anchor Books Edition). New York: Anchor Books, Doubleday. ISBN: 0-385-41302-5.
- Caplin, William E. (2013). Analysing Classical Form: An Approach for the Classroom. New York, NY: Oxford University Press. ISBN: 978-0-19-974718-4.
- Dietel, Gerhard (ed.) (2000). Wörterbuch Musik. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG. ISBN: 3-423-32519-4.
- Dorner, Leo (2005). Das Philosophon: Essays zur Musik. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH. ISBN: 3-8260-3070-2.
- Dömling, Wolfgang (2011). Franz Liszt. München: Verlag C.H.Beck oHG. ISBN: 978 3 406 61195 7.
- Drăgulin, S.; Popa, L. (2012). "Crystallization of the Sonata Form in Frederic Chopin's Vision". Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Art • Sport • Vol. 5 (54) No. 2, 53-66.
- Einstein, Alfred (1996). A Short History of Music (Third American Edition, Fully Revised). New York: Barnes & Noble, Inc. by arrangement with Alfred A. Knopf, Inc. ISBN: 0-8829-097-8.
- Esser, Brigitte; Möller, Christian; Stübler, Klaus (ed.) (2008). Harenberg Kulturführer Klaviermusik – Dritte völlig neu bearbeitete Auflage. Mannheim: MEYERS LEXIKONVERLAG. ISBN: 978-3-411-07 103-6.
- Finck, Henry T. (1889). Chopin and Other Musical Essays. New York: Charles Scribner's Sons.
- Gorlinski, Virginia (2012). "Encyclopædia Britannica" içindeki "Idée fixe" maddesi. <https://www.britannica.com/art/idee-fixe> (Erişim Tarihi 17.09.2019).
- Gould, Peter (1973). "The Chopin Companion: Profiles of the Man and the Mu-

- sician" içindeki "Concertos and Sonatas" makalesi. Walker, Alan (ed.). New York: W. W. Norton & Company, Inc. ISBN: 0-393-00668-9.
- Glüxam, Dagmar (2001). "Oesterreichisches Musiklexikon" içindeki "Sonate" maddesi, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Sonate.xml (Erişim Tarihi 18.08.2019).
- Greenberg, Robert (2005). *Beethoven's Piano Sonatas*. Chantilly, Virginia: The Teaching Company. ISBN-13: 978-1598030143. ISBN-10: 1598030140.
- Gronich, Ilan; Perl, Benjamin (2019). *Mozarts Sonaten für Klavier und Violine: Entstehung, Analyse und Interpretation*. Wien: HOLLITZER Verlag. ISBN: 978-3-99012-584-7.
- Helman, Zofia (2000). "Norm and Individuation in Chopin's Sonatas". Radosław Materka, Maja Trochimczyk (Çev.). *Polish Music Journal*, Vol. 3, No. 1, Summer 2000. ISSN 1521 – 6039. <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol3no1/chopin-sonatas/> (Erişim Tarihi 05.09.2019).
- Huneker, James (1966). *Chopin: The Man and His Music*. New York, NY: Dover Publications, Inc. ISBN-13: 978-0-486-21687-4. ISBN-10: 0-486-21687-X.
- Jonson, G. C. Ashton (1905). *A Handbook to Chopin's Works*. New York: Doubleday, Page & Co.
- Kelley, Edgar Stillman (1913). *Chopin the Composer: His Structural Art and Its Influence on Contemporaneous Music*. New York and Boston: G. Schirmer.
- Kinderman, William (2004). "Nineteenth-Century Piano Music (Second Edition)" içindeki "Beethoven" makalesi. Todd, Larry R. (ed.). New York: Routledge. ISBN: 0415968909.
- Kinderman, William (2006). *Mozart's Piano Music*. New York: Oxford University Press, Inc. ISBN-13: 978-0-19-510067-9.
- Lederer, Victor (2006). *Chopin: A Listener's Guide to the Master of the Piano*. Pompton Plains, New Jersey: Amadeus Press. ISBN: 1-57467-148-0.
- Leichtenritt, Hugo (1905). *Frédéric Chopin*. Berlin: Verlagsgesellschaft Harmonie.
- Leikin, Anatole (1992). "The Cambridge Companion to Chopin" içindeki "The sonatas" makalesi. Samson, Jim (ed.). Cambridge, UK: Cambridge University Press. ISBN: 0 521 47752 2.
- Lotz, Jürgen (2018). *Frédéric Chopin*. Rowohlt E-Book. ISBN: 9783644402041.
- Murray, Christopher John (ed.) (2004). *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850 – Volume 2*. New York, NY; London: Taylor & Francis Books, Inc. ISBN: 1-57958-361-X.
- Newman, William S. (1983). *The Sonata Since Beethoven*. New York; London: W. W. Norton & Company. ISBN: 0-393-95290-8.
- Orga, Ateş (2010). "FRYDERYK CHOPIN (1810-49)". "Doğumunun 200. Yılında Chopin; Emre Elivar" adlı CD kaydı içindeki kitapçık notu. TRT Arşiv Serisi 237.
- Pfeiffer, Theodor (1894). *Studien bei Hans von Bülow (Dritte Auflage)*. Berlin: Verlag von Friedrich Luckhardt.

- Randel, Don Michael (ed.) (1986). *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press. ISBN: 0-674-61525-5.
- Rosen, Charles (1998). *The Romantic Generation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. ISBN: 0-674-77933-9.
- Sadie, Stanley (1988). *The Norton/Grove Concise Encyclopedia of Music*. New York; London: W. W. Norton & Company. ISBN: 0-393-02620-5.
- Samson, Jim (2009). "Chopin: Sonatas Nos. 2 & 3, Two Nocturnes, Berceuse, Barcarolle; Mark-André Hamelin," adlı CD kaydı içindeki kitapçık notu. London: Hyperion Records Limited. CDA67706.
- Schmidt-Beste, Thomas (2011). *The Sonata (Cambridge Introductions to Music)*. Cambridge, UK: Cambridge University Press. ISBN: 978-0-521-76254-0.
- Stein, Leon (1979). *Anthology of Musical Forms – Structure & Style: The Study and Analysis of Musical Forms (Expanded Edition)*. Los Angeles, California: Summy-Birchard Inc. ISBN: 0-87487-164-6.
- Walker, Alan (1973). "The Chopin Companion: Profiles of the Man and the Musician" içindeki "Chopin and the Musical Structure: an analytical approach" makalesi. Walker, Alan (ed.). New York: W. W. Norton & Company, Inc. ISBN: 0-393-00668-9.
- Walker, Alan (2005). *Reflections of Liszt*. Ithaka, NY: Cornell University Press. ISBN: 0-8014-4363-6.
- Walker, Alan (2018). *Fryderyk Chopin: A Life and Times*. New York: Farrar, Straus and Giroux. ISBN: 9780374159061.
- Wright, Craig (2008). *Listening to Music (Fifth Edition)*. Belmont, California: Thomson Schirmer. ISBN-13: 978-0-495-18973-2. ISBN-10: 0-495-18973-1.
- Zamoyski, Adam (2010). "Chopin: Der Poet am Piano". Nathalie Lemmens (çev.). München: Edition Elke Heidenreich bei C. Bertelsmann, in der Verlagsgruppe Random House GmbH. ISBN: 978-3-442-74806-8.
- Zelton, Heinrich (ed.) (2010). *Das große Wörterbuch der Musik (Erste Auflage)*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, Heinrichshofen-Bücher. ISBN: 3-7959-0950-3.



Osmanlı Hareminded Kadın Sazende ve Saz Tasvirinin İncelenmesi

Gökçe Güneygül*

Özet

Osmanlı Devleti dönemindeki kadınların yaşayışındaki temel kavramlardan olan “Harem”, aile ve hane reisi haricindeki erkeklerin girmesi yasak olan yerdir. Harem’deki kadın sazendelerin Türk/Osmanlı müzik tarihindeki gizli müzikal kimlikleriyle ilgili araştırmalar sürmektedir. Fakat bulunabilen ve rastlanabilen kadın sazendelerin isimleri ve kimlikleriyle, yaşayışlarıyla ilgili araştırmalar çok az sayıdadır ve yüzeyseldir. Konuyla ilgili bulguların özel yöntemlerle yorumlanması gerekmektedir. Bu ana problem etrafında, bu makale, 15. Yüzyıl -19. Yüzyıl aralığında Osmanlı Devleti’nde ev, saray hareminded yaşamış olan kadın sazendelerin varlığını, çaldıkları sazların niteliklerini görsel okumalar üzerinden tespit edebilmeyi ve yorumlamayı amaçlamaktadır. Makalenin kaynağı Fransa, Avusturya, Türkiye, İngiltere, Almanya, İrlanda koleksiyonlarında bulunan albüm ve yazmalar içeriğindeki görsel malzemelerdir. Bu görsel kaynaklar (Minyatürler, Çarşı Resimleri, Tasvir albümleri, Tablolar) taranarak yüzyıllara göre sınıflandırılmış ve makale dört bölümden oluşturulmuştur. Her bölümde Osmanlı harem musikisinde yer alan kadın sazende ve saz tasvirleri üzerine odaklanacaktır. Bu görsel kaynakları destekleyen metin okumalarıyla, görsellerdeki gerçeklik incelenecek ve verilerin iç tutarlılığı irdelenerek yorumlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kadın sazendeler, Çalgı bilimi, Harem, Çalgılar, Müzik tarihi, Osmanlı.

Research of The Female Instrument Players and Instrument Description in Ottoman Harems

Summary

“Harem”, which is one of the basic concepts in the life of women in the period of the Ottoman Empire, is a place where men other than family and household leaders are forbidden to enter. Research on the secret musical identities of the female saz players in the Harem in Turkish / Ottoman music history continues. However, the researches on the names and identities and lives of the female saz players that can be found are very few and su-

* Araştırmacı Müzik Öğretmeni, Enstrüman Yapımcısı-gguneygul@gmail.com

perificial. Findings related to the subject should be interpreted with special methods. Around this main problem, this article aims to detect and interpret the presence of female reeds in the Ottoman Empire between the 15th and 19th Centuries and palace harem over the centuries through visual readings. The source of the Article is collections are visual album and writing found in France, Austria, Turkey, Britain, Germany, Ireland These visual sources (Miniatures, Bazaar Pictures, Depiction albums, Tables) were scanned and classified according to centuries and the article was composed of four parts. In each episode, the woman in the Ottoman harem music will focus on the instrument and its depictions. With text readings that support these visual sources, the images will be examined in reality and the internal consistency of the data will be examined and interpreted.

Keywords: Female instrument players, Organology, Harem, Instruments, Musicology, Ottoman.

Giriş

Fatih Sultan Mehmed'in (1432-1481) İstanbul'u almasıyla birlikte, İstanbul'un bir sanat ve kültür çekim merkezi hâline gelmesi ve aynı devirde Topkapı Sarayı'nın devlet erkanının kalıcı yerleşim yeri olarak İstanbul'da inşa olması gibi birçok muhtelif sosyolojik ve tarihi etmenler, müzik tarihindeki kadın kimliğinin zaman-mekan-kimlik boyutunda farklı bir döneme girmesini etkileyen öğelerdir. Tarih boyunca birçok toplumda süregelen "Harem" kavramının gelenekleri nedeniyle, Osmanlı kadınlarının müzikal kimlikleri sadece görsel kaynaklarda değil, yazınsal eserlerde de arka planda kalmıştır. Bu ana problemin etrafında görsel analiz yapılabilmesi için nitel araştırma yöntemlerine başvurulmuştur. Yurt içi ve yurt dışında bulunan koleksiyonlardaki 15-19. yüzyıl aralığındaki minyatür, tasvir albümü, çarşı resimleri, Oryantalist ressamın ve resimlerinden bir örneklem grubu oluşturulmuş, çalışma sınırlandırılmıştır. Bu çerçevede 15.-19 yüzyıl aralığındaki kadın sazende tasvirlerinde kıyafetleri üzerinden sosyal kimlikleri ve ellerindeki sazların adları tespit edilerek, biçimleri, formları tekrar incelenecektir. Kadın sazlarının tasvirleri, ilgili dönemin müzik kaynaklarının verdiği çalgı tarifleri ile eşleştirilecektir. Yüzyıllar arası (15.-19.yüzyıl) görsel kaynaklardaki kadın sazları kronolojik olarak dört bölümde karşılaştırılacaktır.

Osmanlı Haremde Kadın Sazende ve Saz Tasviri

Osmanlı Devleti döneminde kadın sazendeler, erkeklerin girmesi yasak olan yer anlamındaki harem kültürü ve yasakları dolayısıyla, ancak kapalı kapılar ardında musiki öğrenimi, öğretimini ve meşk geleneğini sürdürebilmiştir. "Harem; kelime anlamı olarak girilmesi yasak yer anlamına gelmekle birlikte, genellikle ev reisinin kadınları, cariyeleri ve çocuklarıyla yaşadıkları yer manasıyla, Darü's-saade (Saadet evi) demektir. Hindistan'da "Perde" veya

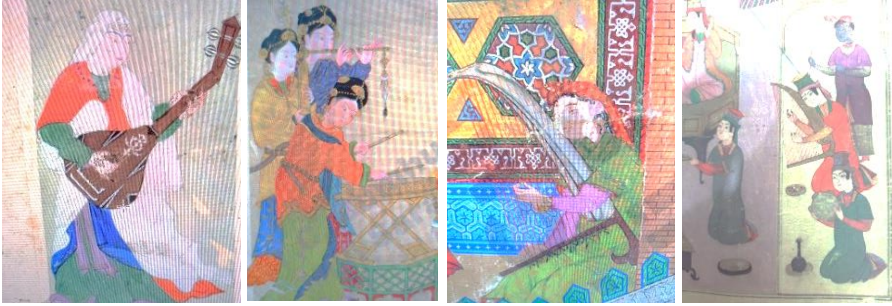
“Zenane”, İnan’da “Enderun”, Arabistan’da “Harem” tabiri kullanılmaktadır” (Uluçay, 2011, s.12). Bu nedenle süregelen kapalı kültürün dahilindeki en küçük toplumsal yapı olan aile, ailenin yaşadığı yer olan ev içinde haremlik kısımlarında yaşayan, yazılı kaynaklarda varlıkları tespit edilebilen kadınlararası musiki geleneği, saray teşkilatı içinde kurumsal olarak “Harem-i Humâyun” bölümünde devamlılık göstermektedir.

15. Yüzyılda Osmanlı Devleti’nde kurumsal olarak kadınların yaşadığı yer olan saray haremının bulunduğu yer, “Fatih Sultan Mehmet (1432-1481) tarafından kurulan ve 19. Yüzyıla kadar “Saray-ı Cedid-i Âmire” ya da “Yeni Saray” denilen Topkapı Sarayı’dır” (Necipoglu, 2014, s.28). Eşzamanlı olarak yaşam sürdürülen bir diğer saray Edirne’nin fethinden sonra yapılan Saray-ı Atık/Eski Saray diğer adıyla Edirne Sarayı’nda da harem dairesi bulunmaktadır (Ünver,1989, s.58).

Osmanlı haremde, evde veya sarayda yaşayan kadın sazendelerin yaşantılarını ikonografik olarak gözlemlenebildiği görsel ve metin kaynakları kısıtlı sayıdadır. “Osmanlı resim sanatının en erken örneklerinin verildiği 15.yüzyılda Edirne Sarayı’nda üretildikleri kabul edilen bu eserler, resimli el yazma kitap yapımının Fatih Sultan Mehmed (1444-46;1451-1481) döneminde çoğalmaya başladığını göstermektedir” (Bağcı ve Çağman ve Renda ve Tanındı, 2012, s.21). Bir diğer görsel kaynak olan tasvirler ise; Profesör Metin And’ın özel olarak isimlendirmesiyle, Osmanlı Dönemi’nde çarşıda dükkanları olan, müşterilerin ısmarladığı konularda resim yapan profesyonel halk ressamlarının yaptığı “Çarşı Resimleri” olarak anılmaktadır (And,1985, s.40). Bununla birlikte Osmanlı haremdeki kadın sazendelerin görsellerine Oryantalist ressamların resimleri arasında da rastlanmaktadır. Şarkiyatçılık veya Oryantalizm akımının doğduğu tarihlerde, İlk Oryantalistler olarak anılan ressamların içinde 1699 yılında Fransa Kralı’nın büyükelçisi Mösyö Ferriol mahiyetinde İstanbul’da olan ressam J.B. Vanmour (1671-1737) gibi birçok ressam da bulunmaktadır (Lemaire, 2008, s.66).

Bununla birlikte “18. Yüzyılda Avrupa’da başlayan Türk modası dolayısıyla, Ressam Jean Etienne Liotard’ın (1702-1789) karton üzerine yağlıboya olan tablosunda 1723-34 Kırım’ında Fransız Konsolosu olan Xavier Glavany’nin kızı olan Helene Glavany (Sonradan Madam Pellicot) Osmanlı-Kırım Tatarı kıyafetleri içinde tanbur çalarken, İngiliz Tüccar olan Bay Levett’i Türk elbiseleri içinde resmetmiştir” (Williams, 2015, s.59).

Onbeşinci Yüzyıl Osmanlı Haremde Kadın Sazende ve Saz Tasviri



Resim 1: *Rebab Çalan Kadın Sazende, Fatih Albümü TSMK H 2160, v.49a.*

Resim 2: *Fatih Albümü Shang, Bangdi çalan kadın sazendeler, TSMK H 2160, v.70b)*

Resim 3: *15.yüzyıl Çeng Çalan Kadın Sazende, TSMK H 2153, v.171b.*

Resim 4: *15.yüzyıl. Tırnak Mızrapıyla Çeng Çalan Kadın ve Tefçi Kadın, Ahmedî İskendernâme, İÜ NEK TY 6044, v.67b*

Geleneksel Türk Müziği değişim dönemi içine girdiği bu dönemde yeni usüller, yeni makamlar ve günümüze kadar gelebilen yapıtlar bestelenmiştir. Bu bağlamda Süleyman Çelebi'nin Mevlid'i (1490) dolayı kendi türünden bir başyapıt olarak yaygınlaşmıştır (Uçan, 2000, s.82). 15.yüzyıl dönemi zarfında Hoca Abdülkâdir Meragî'nin (1360-1435) kuramsal eserlerinde yer verdiği çalgıların formları üzerine tespitleri, 15.yüzyıl'a ait çalgıların adının analiz edilebilmesinde büyük rol oynamıştır. Meragî; sazlar üzerlerinde pozisyonların bulunduğu çalgılar "Mukayyedat" açık tellerden veya bitleştirilmiş ancak müstakil borulardan oluşan sazlara ise "Mutlakat" olarak sınıflandırmıştır (Bardakçı, 1986, s.100). Ayrıca aynı yüzyıl içinde sazlar üzerine Ahmedoğlu Şükrullah'ın (d.1380?) kaleme aldığı risale her ne kadar Hasan Kaşani'nin Kenzü't Tuhaf adlı müzik yazmasından bölümler içerse de, ayrıntılı olarak sazların niteliklerini belirtmesi bakımından ve kendinden önceki yüzyıla ait çalgıları tasvir etmesi bakımından ayrı bir önem taşımaktadır (Bardakçı, 2012, s.28).

"Fatih Sultan Mehmed (1432-1481) Dönemi içinde Şemsettin-i Fenarî de musiki hakkında eser yazmış, Usta Şemsi adıyla meşhur olan Aydın'lı Şemsetdin Nahîfî'nin "Bereket" adı verilen musiki eseri vermiş, Hoca Abdülkadir Meragî'nin oğlu Abdülaziz, Fatih Sultan Mehmed'e bir eser sunmuştur. (...) Türk musikişinaslarının sayısı mühim bir yekûn tuttuğu gibi, bunların içindeki besteciler İstanbul'lu Meşrebi Kalender, Kastamonulu Kadı Şemsi, Tanburî Müslihiddin, Tanburî Zari'nin yanısıra Sagarî (Kopuzcu) Anelîbî, Pur Bey gibi ses sanatçıları da mevcuttur" (Sevengil, 1953, s.82). Dönem müzisyenlerinin anıldığı müzik kaynaklarında erkek sazendeler arasında tan-

bur ve kopuz sazlarının ön plana çıkması sözkonusu olsa da, herhangi bir kadın sazende veya bestekâr ismine tesadüf edilmemiştir. “Hoca Meragî’nin oğlu Abdülaziz’in Fatih Sultan Mehmed’e sunduğu eser, “Nekavetü’l Edvâr” (Devirlerin seçilmişleri) adlı bir yazma bulunmaktadır (Özalp, 1986, s.134). Bu nüshada Abdülaziz babasının sazlarla ilgili verdiği malumatların yanısıra “Tervih” adında kanuna benzeyen icâd ettiği bir çalgıdan da söz etmektedir (TSMK A 3462, v.61a; Koç, 2010, 178).

15. Yüzyıla ait olan kuram ve yazmalarda kadın sazendeler ve kadınların bizzat çaldıkları sazlarla ilgili ayrıntılı bir bilgiye rastlanmamaktadır. İstisnâî olarak Amasyalı bir Kadı’nın kızı olarak kayda geçmiş kopuz çalan Şair Zeynep Hatun isminde bir kadın musikişinastan söz edilmektedir (Uslu, 2007, s.46).

15.yüzyıl Osmanlı haremde yaşayan kadın sazendelerin ilk görsel örnekleri, minyatürlü yazmalarda ve murakka albümlerindeki tekil tasvirlerde görülmektedir. Fatih Sultan Mehmed döneminde (1451-1481), “İstanbul fetheadildiğinde şehre önce Türklerin yerleştirilmesi amacıyla Anadolu’ya fermanlar gönderilerek isteyen çeşitli sanatkârların nakilleri emredilmiştir” (Yücel ve Sevim, 1991, s.95). Bu emirle birlikte İstanbul’a Anadolu’dan ve çeşitli ülkelerden gelen sanat ehli nakkaşların çizdiği tasvirlerde kadın sazende ve saz figürleri de musıkı meclisi sahnelerinde yer almaya başlamıştır.

15. yüzyılda yaşamış olan Ahmedî’nin (1334-1413) İskendernâme (15.yy.) adlı eserindeki iki dış mekandaki bir otağ içinde, iki kadın sazendenin yer aldığı eğlenti sahnesi de bu örneklerden biridir. Taktıkları başlıklarından dolayı tespit edilebilen kadın sazendelerden biri özel tırnak mızraplarıyla, yaklaşık yirmialtı telli, başlıksız kahverengi bir çeng sazı çalmaktadır. Diğer sazende kadın beş çift pirinç tokalı bir tefle kendisine eşlik etmektedir (İÜK TY 6044, v.67b).

“Gösterim amaçlı resimler olarak adlandırılan bir başka minyatürize edilmiş tasvir dizileri de Hindistan’da doğup Hotan, Turfan, Kansu (Çin) ve Tibet’e kadar yayılan resim eşliğinde öykü anlatma geleneğinin parçası olarak, Budizm içinde de yaşama alanı bulmuştur ve yaygınlaşmıştır. Buda’nın yaşamı dizeler halinde öykülerle anlatılır, resimlerle görselleştirilir ve taklitlerle canlandırılmaktadır. Bu gelenek, sadece Sanskritçe ve Çince konuşanlar arasında değil, Uygurca konuşanlar arasında da vardı ve “Maitrisimit” adı verilen Budist metin Yeniay şenliğinde resimli ve taklitli gösterimler eşliğinde okunmaktadır. (...) Saray albümlerinde yer alan ve

“Mehmet Siyahkalem” atfını taşıyan resim rulo parçalarının bu gösterilerde kullanıldığı düşünülmektedir. TSMK H 2152 numaralı albümde yer alan bazı şehname tasvirlerinin de 15. Yüzyılda aynı amaçla yapıldığı sanılmaktadır” (Mahir; 2005,108).

Bahsi geçen hikaye eşlikli anlatımlara esas olabilecek tasvir dizilerinden biri de, 15. yüzyılda Fatih Albümleri olarak anılan, rulo halinde bulunmuş ve sonradan numaralandırılmış tasvirlerdir. Bu seride yer alan tasvir rulosunun

“Eski kaydıyla Hazine kitaplığı 2153 ve 2160 numarada kayıtlı olan ve Fatih albümü olarak tanınan Mehmed Siyahkalem (Akkoyunlu Yakup Bey) imzasıyla birçok resimleri ve diğer ressamların eserlerini ihtiva eden minyatür koleksiyonunda 15.yüzyıl Türk resmiyle Uygur resmi arasındaki bağlar kendini göstermektedir” (Binark, 1981, s.725). Aynı albüme dair bir başka tanımlamaya göre; “Topkapı Sarayı’nda bulunan bu albümün 2152, 2153, 2160 sayılı albümlerin Fatih Albümü olarak anılmasının sebebi, 2153 numaralı ciltte ressam Bellini’nin talebesi olan Sinan Bey’e ait Fatih Sultan Mehmet’in meşhur portresiyle, aynı ciltte İtalyan sanatkâr C.D.Ferrara yaptığı sanılan Fatih portresiyle izah edilmiş, ayrıca albümdeki eserlerin umumiyetle on dördüncü, on beşinci ve on altıncı yüzyıl başlarına ait olması ve başka bir yüzyıla ait örnek bulunmaması kanıt olarak gösterilmiştir” (İpşiroğlu ve Eyüpoğlu,1955,s.1).

Fatih Albümü olarak adlandırılan ruloların içinde bugün Hazine 2153 numaralı kayıta yer alan, burç döngüsünün gösterildiği tasvirde yaklaşık on-dört telli, bağ yerleri ipten yapılmış olan, kuş başlıklı çeng sazını çalan kadın sazende yer almaktadır (TSMK H 2153, v.160a). Bir diğer eğlence sahnesinde ise, turkuaz ve mavi tonlu desenin hakim olduğu açık hava zemininde, iki hizmetli ve sahnenin odak noktasında iki âşık yer almakla birlikte sağ alt köşede onbeş ip bağlı ve telli, kuş başlıklı çeng çalan kadın sazende yer almaktadır (TSMK H 2153, t.y.,171b). Çeng sazı; Fatih Albümü’ndeki kadın sazendelerin elinde burgulu olarak değil, ipli akord düzeni ile tasvir edilmiştir (H 2153, v.160a). Yine aynı dönemde Fatih Sultan Mehmet döneminde yaşamış olan Tarihçi Tursun Bey; musiki meclislerinde padişah kanunu üzere muganniye cariyeler de çenge çeng vurmaya başladıklarını söylemektedir. “Yir yir dürlü dürlü sohbetler ve meclisler kuruldu, sazlara güşmâl virildi (...) kanun-ı padişahî üzre taraf taraf efgâna başladı, ve bölük bölük muganniye cariyeler çenge çeng urdılar” (Tursun Bey, 1977, s.90).



Resim 5: 15.Yüzyıl. Dört Telli Tanbura Çalan Kadın Sazende ,TSMK H 2160

Resim 6: 15. Yüzyıl. Katibî Külliyyatı, Çeng ve Tef Çalan Kadın Sazendeler, TSMK R 989,93a

Adı geçen albümün 2160 numaralı, kırmızı kapaklı ve sarı yıldızlı tuğralı kapak altında bulunan minyatür dizisindeki tekil sahnede ise; dört telli bir çalgı çalan elleri kınalı bir kadın sazende yer almaktadır (TSMK H 2160, 49a). Tekil sahnede yer alan kadın sazendenin sazı, günümüzde Asya ve Hint, Afgan bölgelerindeki müslüman halk arasında halen yaygın olarak icrâ edilen “Rehab-Revab-Rebab-Rübab” adlarıyla anılan sazın benzeridir. “Vaktiyle bütün doğu milletlerinin musiki meclisinde önemli yer tutan Rebab’ın birçok çeşidi bulunmaktadır, bu çeşitlere bulunduğu yerin adı da eklenir. “Tacik, Kaşgar, Efgân rebabı” gibi örnekler verilebilmektedir” (Araslı, 2008, s.64). Aynı albümün içinde kısa saplı, dört telli tanbura çalan bir başka kadın sazende daha yer almaktadır (TSMK H 2160).

Aynı kayıтта yer alan diğer bir müzik sahnesinde Uygur üslubundaki minyatürde bulunan kadın sazendelerden kurulu orkestrada üç kişi ve orta kısımda danseden iki dansçı yer almaktadır (TSMK H 2160,70b). “Uygurlar güneyde özellikle Çin ve Doğu Türkistan kültür, sanat müzikleriyle sıkı ilişkiler içinde oldukları için (...) 981’de Beş Balık’a gelen Çin elçisinin gözlem, izlenim ve değerlendirmeleri bu konudaki örneklerden biridir.” (Uçan, 2000, s.32) “Bu bilgiler ışığında Ögel’e göre; bu bir Uygur çalgı takımıdır ve Turfan’daki bir Buda mağara mabedinin duvar resimlerinden Arkeolog Albert Grünwedel (1856-1935) tarafından alınmış olup, Çin tesirlerinin fazlaca görüldüğü fakat kadınların kıyafetlerinin Doğu Türkistan –Uygur çağı geleneğine uygundur” (Ögel, 2000, s.44). Bununla birlikte “Tanrı dağlarının doğu ucunda bulunan Turfan bölgesi, ayrıca Orta Asya ile münasebeti tesis edebilecek kolay geçitlere de sahip olması nedeniyle Uygur Türklerinin yerleşim bölgesidir” (Ögel, 1988, s.352). Ve bu bölgedeki Binbuda -Bezekli tapınağının duvarlarındaki fresklerde tıpkı Fatih Albümü’ndeki kayıтта (TSMK H 2160,70b) yer alan kadın sazendelerin çaldığı üflemeli sazları çalan Uygur Türkleri yer almaktadır.

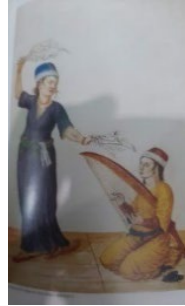
Albümdeki kadın sazendenin elinde bulunan üflemeli çalgı günümüzde Çin müzik kültüründe “Di-Hengdi-Gudi-Bangdi” adlarıyla anılırken, Avrupa’da metalden yapılan çeşidi yan flüt olarak anılmaya devam etmekte, ikinci kadın sazendenin elindeki dikey çalgı Çin çalgıları arasında “Shang” adını almaktadır. “Aynı müzik sahnesindeki üçüncü kadın sazende Uygur-Türk eserleri arasında görülen bu çalgıyla (...) sadece Avrupa’da görülmeyen “Zither-Dulcimer” tipi çalgı olarak karşımıza çıkmaktadır” (Ögel, 2000, s.365). Bu çalgı bir çeşit santur türevî sazlar arasında da sayılabilmektedir.

Aynı yüzyılda Katibî Külliyyatı olarak adlandırılan yazma eserde, iki musiki meclisi minyatürü bulunmaktadır. “15.yüzyılda istinsah edilip, resimlendirilmiş bu resimli el yazması Katibî adıyla tanınan Şemseddin Muhammed b. Abdullah Nişaburî’nin eseridir. Katibî’nin (ö.1435 civarı) Külliyyat’ının istinsah tarihi ve yeri belli olmayan Topkapı Sarayı nüshasının (R.989) resim ve bezeme üslubuyla Osmanlı zevkini yansıttığı açıkça görülür” (Çağman,

2016, s.15). Fatih döneminde bir bahçe köşkündeki eğlenceyi tasvir eden sahnede sağ yanda bulunan üç erkek müzisyene eşlik eden iki kadın sazende yer almakta, kadın sazendelerden birinin elinde yaklaşık onsekiz tel ve başlığında püskül bulunan bir çeng sazı bulunmaktadır. Diğer kadın sazendenin elinde ise; altın rengiyle vurgulanmış pirinçten yapılan tokaların takıldığı beş tokalı bir tef betimlenmektedir (TSMK R 989, 93a). Aynı kayıttaki üçüncü müzik sahnesinde, Uygur uslûbu etkisi taşıyan minyatüründeki kadın sazende, dört telli küçük tanbura tipi bir çalgı çalmaktadır (TSMK R 989, 88b).

Dönemin bir diğer musiki meclisi Hamse-i Hüsrev Dehlevî'nin 1498 tarihli nüshasında yer almaktadır. Üç ayrı varakta yer alan musiki meclislerinde ilk olarak, beyaz köşkteki dış mekânda âşıklara eşlik eden ayaklı ve kuş başlığı formlu çeng çalan kadın sazende ile tef çalan kadın sazende yer almaktadır (TSMK H 799, v.196b). Mavi köşkteki sahnede yine çeng çalan kadın yer alırken, sarı köşkte kanun, ney ve tef çalan erkek sazendelere çeng, tef, çalpara çalan kadın sazendeler eşlik etmektedir (TSMK H 799, v.186b).

Onaltıncı Yüzyıl Osmanlı Haremünde Kadın Sazende ve Saz Tasviri



Resim 7: Melchioir Lorichs 1555-1560 Çengi Takımı (Aksoy,1994, s.244)

Resim 8: 1574 yılı 16.Yüzyıl Çengi Takımı, Bremen Ms.Or.9; And, 2008, 293

Resim 9: 1586 yılı 16.Yüzyıl Kadın Saz Heyeti –Çeng, Tef, Zil, Kanun Çalan Kadın Sazendeler, ÖNB 8615; v.127

Resim 10: 1582 yılı 16.Yüzyıl Kadın Saz Heyeti –Çeng, Tef, Zil, Kanun Çalan Kadın Sazendeler, Sachsische Landesbibliothek Mscr.Dresd.J.2.a

“16.yüzyıl Türk musikisinde bestekârlık ve icrâ alanında büyük gelişmelerin göze çarptığı ve Türk dünyasında musiki ağırlığının Türkistan, Kuzey Hindistan ve Azerbaycan’dan Osmanlı ülkesine kaymasının daha da hızlandığı devirdir” (Özcan, 1999, s.238). “Türk asrı denilen bu dönemde asrın sonlarına doğru yetişen Şeyh Abdülali ve saz eserlerinde Kırım Hanı Gazi Giray Han, Nefirî Behram Ağa, Hasan Can Çelebi dönem bestekârları arasında bulunurken. (...) Beste-i kadim denilen anonim üç Mevlevî ayini de bu asırdan kalmadır” (Öztuna, 1987, s.82). “Bununla birlikte 16. Yüzyılın en iyi hanenelerinden olan Recai, İstanbullu ya da Süngercizâde lakaplarıyla bilinmektedir (...) ve Üsküplü Niyazi, Aşık Çelebi’ye göre bu yüzyılın en önemli bestekârlarından biri olmakla birlikte, Tabî Mehmed Efendi (v.1552), camilerde hatiplik yapan Sinaneddin Yusuf (v.1565) ve Talib (v.1706) dönemin diğer musiki sanatkârları arasındadır” (Özalp, 1986,135).

16. Yüzyılda tespit edilen güfte mecmualarında eserleri okunan bestekârlar arasında Farsça beyitli eser sahipleri Hoca Meragî, Gulam (Şadi?), Hoca Abdullah, Türkçe beyitlerle yazılmış eserlerin bestekârları Âma Recep, Dede Altun, Karaca, Karakaş, Sinan Çelebi, Tabî, Talib olarak sayılabilmektedir (Behar,2020, s.150). 16.yüzyıl müzik kaynaklarında ve repertuarında kadın sazende ve bestekâr ismine tesadüf edilmemesi dikkat çekicidir.

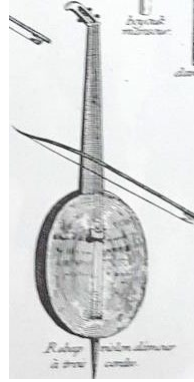
16. yüzyıldaki görsel kaynaklar arasında dönemin sazlarını ve teşrifatını göstermesi bakımından en önem kazanan eser Sultan 3.Murad’ın (1546-1595) oğlu 3. Mehmed’in (1566-1603) sünnet töreni için oluşturulan minyatürlü “Surnâme/Düğün Kitabı” eseridir. “Surname-i Humâyun” adı verilen eser, “52 gün 52 gece sürecek festival diyebileceğimiz bir eğlencenin film gibi anlatımıdır. (...) Görev alan sazendelerin gelişinin anlatıldığı kesitte, sazlar çalınırken bir köçek ve sivri külahlı birçok adam da ud ve defler eşliğinde oynamakta, sazendelerin tekrar gelişi esnasında sazlar çaldıkça herkesin kalbine bir ateş düştüğünden bahsedilmektedir” (Atasoy, 2002, s.113). Fakat Düğün Kitabı’nda kadın sazendelere minyatür görsellerine rastlanmamaktadır. (TSMK H 1344)

16.yüzyılın Osmanlı müzik kültüründe var olan bir başka topluluğu dışarıdan kiralananan çengi heyetleridir. Çengi heyetlerinde çeng sazını çalan kadın sazendeyle, çalpare çalan ve rakseden bir çengiye tef çalan bir başka kadın sazende de eşlik etmektedir.1555-1560 yılları arasında çengi oyununu ve çeng çalan kadınlara dansıyla eşlik eden çengiyi resmeden ressam Melchior Lorichs’in (1527-1564) gözlemleri de çengi takımlarının varlığını vurgulamaktadır. “16. yüzyılda kadınlar kendine ayrılan bölmede kafes arkasından görünmeden hem müziği duyabilir, hem şölenleri izleyebilmektedir (...) Eğlence, çengi diye bilinen kiralanmış topluluklarca sağlanmaktadır. Kızlardan biri arp (Çeng) çalarken bir başkası def, üçüncüsü küçük tahta çubuklarla kastan yet çalar, iki ya da üç genç kız inanılmaz bir incelikle bedenlerini ustalıkla kullanarak dans etmektedir” (Postel, 1552, s.17-19, Çev. 2008). 16. Yüzyılın

sosyal yaşamını belgeleyen, kadın saz heyetlerini ve sazlarını tasvir eden iki albüm daha bulunmaktadır. Bu albümlerden birincisi Dresden’de bulunan 1582 tarihli olan çengi takımı kadınlarından oluşan bir saz heyetine eşlik eden iki çengi, iki kasebaz ve dört kişilik oyuncu grubu ile beş kişilik oyuncu cüceler karşımıza çıkmaktadır. Sahnenin solundaki seyirci kadınların önünde oturan saz heyetinde dikey tutularak çalınan, ondört telli farklı bir çeng modeli çalan kadın sazende refakat eden piring tabak zil takımı çalan sazende kadın, yaklaşıklık yedi tokalı tef çalan sazende kadın ve kanun çalan sazende kadın bulunmaktadır. 1586 olarak tarihlendirilen Johannes Levenklau adına atfedilen, Viyana’da bulunan ikinci albümde kadın sazendeler ve dansçıların aynı zeminde alt alta dizilmiş olan üç ayrı katmanda çizilmiştir. En üst katmanda aynı kadın sazende modelleri aynı sazlarla çizilmesine rağmen, kadınların kıyafetlerinin renkleri ve oturma düzenleri ve pozisyonları, çehreleri, yüz ifadeleri birbirinden farklıdır (Sachsische Landesbibliothek Mscr. Dresd.J.2.a; ÖNB 8615; v.127). Bir diğer albümdeki müzikli eğlenti sahnesinde âşıklara eşlik eden kemençeci kadın sazende bulunurken, bu sahne kadın ve erkek müzisyenlerin bir araya gelmesi bakımından dikkat çekicidir (ÖNB 8615, v.128). 1574 tarihli Lambert de Vos’un yaptığı resim albümünde iki kişiden oluşan klasik bir çengi takımı karşımızdadır. Bu sahnede ortalama yirmialtı telli başlıksız bir çeng çalan kadın sazende, ellerinde mendillerle rakederek eşlik eden kadın çengi yer almaktadır (Bremen Ms.Or.9; And, 2008, 293).

16. yüzyılın sonlarına doğru, 1595 yılı olarak tarihlendirilen, dönemin ünlü şairi Bakî’nin kaleme aldığı divanının minyatürlü sayfalarında bulunan musiki meclisinde iç mekânda yer alan sahnede beş kadın sazende görev almaktadır. Sağ planda kahverengi, kartal başlıklı, yaklaşıklık ondört burgusu ve teli olan çeng çalan kadın sazende ile kanun benzeri yatık tipte bir saz çalan kadın sazende, tef çalan kadın sazende eşlik eden miskâl /musikâr çalan, sapı ince çaplı bir kemençe/rebap çalan kadın sazende yer almaktadır. Ortada çalpareleriyle rakeden çengi sazende ellerini iki yana açmış hâldedir. (LBL.Or.7084, v.10b)





Resim 11: Üstte Çeşde çalar açıklamalı Çeşdeci Kadın Sazende 1620 tarihli *The Habits Of The Grand Signour Court Albümü* (BM.SL.5258, v.116).

Resim 12: Eş Albüm: Çeşdeci Kadın (BNF-Cod.Od.26-4, v.66b).

Resim 12: 17.yy. Kadın Saz Heyeti, Çeşde, Çeng, Çalpara Çalan Kadın Sazendeler (TSMK B 408, v.19).

Resim 13: 17.yy. 1654 Yılı Türk Hareminden bir sahne, keman çalan kadınlar, (Çevrimiçi: <https://www.peramuzesi.org.tr/Eser/Turk-Hareminden-Bir-Sahne/43/1>Erişim tarihi: 31.3.2020).

Resim 14: 1767 Yılı Charles Henry De Blainville Rebap/Violon Damour / Keman Çizimi (Aksoy, 1994, s.176-272).

Onyedinci Yüzyıl Osmanlı Haremnde Kadın Sazende ve Saz Tasviri

17.yüzyılın musiki kültürü açısından önemli eserlerinden biri olan Sazende başı, Santürî, Tercüman Ali Ufkî Bey'in batı notasıyla kaleme aldığı yüzseksen dört varaklı "Haza Mecmua-i Saz u Söz" eseridir. Mecmua'nın Çağatay Uluçay tarafından Londra'da bulunması, 17. yüzyılın musiki ve fasıl repertuarını, bestekârlarını, güftekârlarını yeniden belirleyici etki yaratmıştır (Uluçay, 1941, s.5). Dönemi aydınlatan bir diğer kuramsal eser Kantemir Edvârî'dir. Yeni bir nota sisteminin kullanıma girmesinin yanısıra, içinde bulunulan dönem ve önceki dönemlere ait olan repertuarda üç yüz elli beş eser bulunmaktadır (İÜ.TEK. 2768; Tura, 2001, s.36). Her iki repertuarın eser başlıklarında kadın sazende, kadın bestekâr adı geçmemektedir.

Aynı dönemde Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nde çalgıların tarifleri ve çalgıcılar esnaflarının yaptığı sazlar içinde ve Sultan 4.Murad'ın (1612-1640) Bağdat seferi öncesinde İstanbul'da düzenlediği geçit alayı içinde çalan erkek sazendelerin/çalıcı mehterin çaldığı çalgılar içinde çeng, çeşde, tanbura, tel tanbura, çöğür, daire, karadüzen, yonkar, gibi çeşitli sazlardan bahsedilmektedir. Seyahatnâme'de yer alan sadece Mutrıblar Sitayışnâmesi'nde yaklaşık yetmiş beş çalgıyı açıklayan Evliyâ Çelebi (d.1611), sazların biçimsel özellikleri ve çalgıların hakkında da malumat vermektedir.

Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nin bazı bölümlerinde kadın müzisyen ve

rakkaslardan bahsedilse dahi kadın sazendelerin isimleri verilmemektedir (TSMK B 304; Kahraman ve Dağlı, 2004, s.634-645).

“17. yüzyılda musiki eğitimi dinî-tasavvufî manasıyla tekkeler ve Mevlevîhanelerde yapılırken, dindışı musiki eğitiminde sarayda 2.Murad zamanından beri teşkilatlanmış, Fatih ve Beyazıd-ı Veli dönemlerinde geliştirilmiş Enderun Mektebi içinde yer alan “Meşkhane” de musiki sahasında kabiliyetli acemioğlanlarına halen sarayda görev yapan, gerekse çırağ edilmiş veya saray dışından olmakla birlikte, ün sahibi musiki hocaları tarafından saz ve söz faslı meşki suretiyle yapılmaktadır”(Ayangil,2014,s.470).

17.yüzyılda da erkeklerin ve yabancıların girilmesi yasak yer anlamıyla Harem geleneği devam etmesine rağmen, Saray’ın içinden ve dışından gelen musiki muallimleri Harem mensubu kadın sazende ve hanendelere ders verebilmektedir. Kadın sazendelere ders veren bu muallimler arasında Voyvoda, Müzik Kuramcısı, Tarihçi Kantemir’in kendisine on beş yıl hocalık yaptıklarını söylediği tanbur hocası tanburî Angeli ve Kemanî Ahmed Çelebi de görev yapmaktadır. Kemanî Ahmed Çelebi hem Enderun’da hem de Harem Sazendegân’ına ders verirken, Enderun cariyelerinin muallimi de Tanburî Angeli’dir. Kantemir’in kitabında bahsettiği Çelebiko adındaki bir Yahudi müzisyen de mevcuttur. Bu kişinin tanbur muallimi Haliko Yahudi ve Yahudi isimleriyle anılan kişi olması da muhtemeldir. Tanburî Yahudi aynı zamanda Kemanî Ahmed Çelebi ile beraber ders de vermektedir.1680 tarihindeki bir diğer Harem musiki muallimi Andre’dir. Aynı yıllarda bir diğer musiki hocası Enderun Muallimi Neyzen Mehmed Çelebi kendi evinde veyahut kendisine özel ayrılmış Saray içindeki bir hanede hassa cariyelerine özel olarak ney dersi vermektedir. Neyzen Pire Mehmed Çelebi de yine kendi hanesinde veya özel ayrılmış odada hassa cariyelerine ney talim ettirmekte, Santurî Ali evinde eğitim gören hassa cariyeleri için de santur alınmakta, Enderun-ı Humayun’daki cariyelerin muallimi Kemanî Hasan Çelebi için ödeme yapılmaktadır. Aynı dönemde Harem-i Humayun’daki tanbur ve çöğürcü cariyeler için masraf kaydı tutulmuş, Harem cariyelerine ders veren musiki hocaları için de ayrı ödemeler yapılmıştır. (Kantemir, 2001, s.461) (COA, İE.SM. 7/692, İE.SM.6/549, İE.SM.10/946, İE.SM.13/1265, AE.SM.46/5205, AE.SM. 32/3624, AE.SM.46/5203, AE.SM.53/6160, AE.SM.45/5159, AE.SM. 53/6156).

Bir diğer husus cariyelerin ders alırken muhtemelen Harem Ağaları’nın nezaretinde ders görmeleridir. Buna ilişkin bir belgede Harem hanendelerinin yanında görevli HaremAğaları’na ilişkindir (COA.AE.SM.58/6739). “Onları (Erkek sazende heyeti) padişah kimi zaman onları harem dairesine getirir; güzel sultanları görmemeleri için gözleri bağlı olarak çalıp söylemek zorunda bırakılırlar. Yanlarında bekleyen haremağaları başlarını kaldırmalarını engellemek için her an onları gözetler ve başlarını biraz olsun doğrultmaya kalksalar enselerine bir yumruk ya da şaplağı yerler” (Ali Ufkî Bey,1669; Berktaş, 2002, S.81).

Harem halkındaki kadın çoğürücü olarak yetiştirilen kadın sazandelere kendi hanesinde çoğür sazını öğreten Çoğür Muallimi Çoğürücü Osman'a düzenli maaş ödemesi yapılmaya devam edilmektedir. Muallim Çoğürücü Osman aynı zamanda Enderun Meşkhanesi'ndeki içoğlanlara da çoğür dersi vermeye devam etmekte, aynı dönemde Serhanende Recep Çelebi hem Enderun içoğlanlarına hem de Harem cariyelerine çoğür dersi de vermektedir. (COA, İE.SM. 12/1253,10/1000,8/881-883). Arşiv kayıtlarında Enderun'daki müzisyen içoğlanlara ders veren musiki hocalarını çoğunlukla aynı zamanda Harem ve Enderun hassa cariyelerine de ders vermektedir. Dönemin Sazendebaşısı Ali Ufkî Bey, Enderun koğuşlarındaki içoğlanlarına ders vermek için saraya gelen öğretmenler arasında musiki öğretmenlerini de saymaktadır (Gökçen, 1998, s.31). Ali Ufkî Bey'in saray anılarını tekrar kaleme alan Brenner tarafından aktarılan notlarda, Padişah'ın müzik dinlemek istediğinde sazendebaşının diğer çalgıcıları çağırdığını, düzeni kurarak çalgı faslı bitene kadar başlarında beklediğini, ama Sazendebaşının çalanlar arasında yer almadığını yazmakta ve verdiği tabloda 21 numarayla gösterilen, Büyük Oda'da bulunan erkek sazandelere mahsus Meşkhane'nin çalgıcıların eğitim görmesi için gün boyu açık tutulduğunu ve iki tür erkek sazendenin bulunduğunu kaydetmektedir (Noyan, 2013, s.48).

Bu durumda Topkapı Sarayı'nda üçüncü avluda bulunan günümüze ulaşmayan Enderun Meşkhanesi'nin musiki muallimleri aynı zamanda eski kayıtlarda ikinci avludaki Zülüflü Baltacılar Koğuşu civarına bakan kısımda yer aldığı söylenen Harem Meşkhanesi'nde vazife yapıyor olması da mümkündür. Aynı dönemde Enderun'da görev yapan Tanbur Muallimi Haliko Yahudi'nin de Çoğürücü Amâ Mehmed Çelebi'nin aynı zamanda diğer Harem Meşkhane'sinde ders vermesi sözkonusudur. (COA, İESM.10/1002).

Yaklaşık 1680 yılındaki belgede Kurban Bayramı'nda Sadaret Kethüdası'nın hanesinde bulunan Harem-i Humâyun sazendeganından tanbur ve çoğür çalan cariyeler için tanbur ve çoğür bedeli ve nafakaları da ödenmektedir. (COA, İESM.13/1317,13/1309). Bu belgede yine başka bir hanede Harem Sazendeleri'nin hizmet verebildikleri görülmektedir. Kadın sazandeler belirli şartlar altında Harem Dairesi'nden çıkabiliyor olmaları ihtimali üzerinde durulmalıdır.

Bununla birlikte 1677 tarihli diğer bir kayıt defteri ve belgeler dizisinde Harem dairesine en yüksek ücreti alınan cariye hanende, tanburî, kemanî, kanunî, santurî Latife, tanburi ve dairezen Avcı, lubetbaz ve dairezen Rukiye, tanburi ve hanende Latife, hanende ve çoğürücü Çerkez Maksud, hanende ve çoğürücü Ümmühan, çoğürücü ve oyuncu Gülfer, dairezen Şehinaz bulunmaktadır (COA, MA.d.4042; Özmutlu, 2014, s.1038). Harem dairesine alınacak olan kadın sazandelerin birden fazla mahareti olmasına özen gösterilmesi ve buna göre ödeme yapılması da, harem musiki meclisleri için dışarıdan ve içerden yetiştirilen kadın sazandelerin aynı zamanda hem dansçılık, hem cambazlık, hem hokkabazlık gibi çeşitli hünerler göstermesi gerektiğinin, Harem

dairesinin Padişah'ın ailesinin evi olmasının yanısıra bir okul niteliği taşıdığı-
nın da altını çizmektedir.

17. yüzyılda yapılmış olan tasvirlerin içinde, 1601 yılına tarihlendirilen “Ferruh ve Hümâ” destanını konu alan minyatürlü yazmadaki kurgulanmış müzik sahnelerinden iki tanesi kadın sazendelerin yer aldığı bölümlerdir. Yüz ifadeleri silinmiştir. İç mekânda simetrik bir oturma düzeninde yer alan karakterlerin odak noktasındaki iki âşık, sol ve sağ yönlerde ayakta duran dört hizmetli ve iki yanda dizlerinin üstünde oturan başlığınan anlaşılabilirliği kadarıyla saray erkanından olduğu varsayılan görevli ve bir kadın hizmetli daha eşlik etmektedir. Bu sahnedeki kadın sazendelerden birincisi sol yanda dizleri üzerine oturur pozisyonda, başındaki hizmetlilere özgü başlığıyla ve kırmızı entarisyle beş tokalı orta boy bir tef çalarken, beyaz entarili diğer kadın sazende dikey olarak tuttuğu, tekne ucu yere konabilmesi veya kuşağa geçirilebilmesi için kuyruklu yapılmış, teknenin diğer uç kısmında kuş başlığı figürü betimlenmiş, burgulu düzendeki çeng sazını çalmaktadır. Çeng sazı üzerinde tespit edilebilen yaklaşık onüç burgu yer almaktadır (İÜK.NEK. TY.1975, v.206). Aynı yazmanın bir diğer müzik sahnesinde aynı fon üzerinde kurgulanmış olan, simetrik yerleşim düzenindeki karakterler etrafında betimlenen ve yine iki âşık eşlik eden hizmetlilerin yanısıra, üç kadın sazendenin de yer aldığı bir tasvir bulunmaktadır. İç mekânın ön planında oturur durumdaki mavi entarili kadın sazende ud formundaki bir sazı çalarken, diğer kırmızı entarili kadın sazende elinde rebab/ kemençe türevi bir saz icrâ etmektedir. Bu rebab / kemençe diğer kemençe çok ince saplı ve küçük tekneli olarak çizilmiştir (İÜK. NEK. TY.1975, v.68).

17. yüzyıl Osmanlı musiki geleneğindeki kadın sazende tasvirleri 1620 tarihli “The Habits Of The Grand Signors Court” adlı albüm içinde yüz yirmi yedi görselde de bulunmaktadır. Bu albümün kayıtlarındaki ön plandaki kadın sazende tasvirlerinin ardında, iki ayrı tip fona rastlanmaktadır. Bu da albümün içinde iki farklı zamanda veya farklı kişiler tarafından çizildiğini işaret edebilmektedir. Burada kadın sazende görsellerinin hepsinin üst kısımlarında Osmanlı Türkçesi ile çaldıkları sazların ve mesleklerinin adları yazmaktadır. Birinci kadın sazendenin üst yazısı “Kemençeçalar” olmakla birlikte, kadın sazende sarayda üst düzey çalışanlara özgü kırmızı bir kıyafetin içinde, hotozuyla tipik bir saraylı kadın portresi çizmektedir (BM, SL 5258, no.111). Diğer kadın sazende tasvirlerindeki üst açıklama yazısına göre “Defçalar, Çengçalar, Çağanaçalar, Çalpareçalar, Çeşdeçalar” olarak sıralanmaktadır (BM, SL 5258, no.112-116 arası). Bu albümün tasvirleriyle eşleşen, fakat tarihlendirilmemiş “Recueil De Costumes Turcs Et De Fleurs” adlı içinde iki yüz altmış sekiz görsel ihtiva eden, iki ayrı nüshadan oluşan bir başka tasvir albüm dizisi vardır. Birincisi kadın sazende imgeleri ve sazları açısından önem arz etmektedir. British Museum’da bulunan diğer albümle eşleşen tasvirlerdeki kadın sazendelerin çaldıkları saza göre sırayla “Çeng çalan kadın, Kemençe/Rebab çalan kadın, Çalpara çalan kadın, Def/Daire çalan kadın” ola-

rak isimlendirmek mümkündür (BNF. Cod. OD-26(A)-4, v.19-23-25-27-29). Bir kısım tasvirlerin eşleştiği, yine “Recueil De Costumes Turcs Et De Fleurs” adlı ikinci albümde 1620 tarihli British Museum’da bulunan albümdeki bazı figürler eşleşmekte, bu albümde bulunan “Çeşdeçalar” kadın sazende artık beş telli ve dört burgulu bir saz çalarken, farklı bir kıyafetle karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte ikinci kadın sazende tasvirinde kadın, bir çeşit küçük davul olarak adlandırılan “Nağara” çalmaktadır. Albüm; çeşitli çiçek desenleri bulunan tasarımların yer aldığı sayfalar ile sona ermektedir (BNF. Cod. OD-26-4, v.66b-67b). Bahsi geçen albümlerdeki “Çeşdeçalar” kadın tasvirlerindeki çeşde sazı, Evliyâ Çelebi’nin Seyahatnâmesi’nde bahsettiği gibi beş kirişli/ telli, karnı/teknesi yuvarlak ve küçük, kısa kollu ve perdeli bir saz biçimindeki tarifiyle örtüşmektedir (Kahraman ve Dağlı, 2004, s.640).

17.yüzyıl başlarına tekabül eden bir diğer albüm Topkapı Sarayı’nda muhafaza edilen Kalender Paşa (d.1616) albümüdür. Bu albümde yine çeşde sazı kadın sazendenin elindedir. Albüm Sultan I. Ahmed döneminde (1603-1617) yapıldığı için aynı isimle de anılmaktadır. Albümdeki saray musiki meclisinde saray bahçesindeki şimşir ağaçlarının fona yerleştirildiği sahnede beş sazende kadın sultan ve cariyeye konser vermektedir. Kadın sazendelerden birisi yeşil kuş başlıklı çeng çalmakta ve hemen yanında mavi üstüne altın yaldızlı koftanı ve başında hotozuyla beş burgulu, kısa perdeli saplı çeşde çalan kadın sazende yer almaktadır (TSMK B 408, v.19).

“Pera Müzesi’nde bulunan Franz Hermann ve Hans Gemminger adlı iki ressam ile Hermann’ın yardımcısı olduğu anlaşılan Valentin Mueller tarafından yapıldığı düşünülen 1654 tarihli yağlı boya tablonun kenarında -Seçkin Türk hanımlarının evlerinden çıkmaları ya da yabancılarla tanışmaları âdet olmadığından, onlar birbirlerini evlerine davet eder, dans, komedy ve benzeri eğlencelerle oyalanırlar.- yazılı bulunmaktadır” (Çevrimiçi: <https://www.peramuzesi.org.tr/Eser/Turk-Hareminden-Bir-Sahne/43/1>Erişim tarihi: 31.3.2020).

Osmanlı kültüründeki harem kavramını temsil eden bu sahnenin ev haremmini sembolize etmesi bakımından önem taşımaktadır. Resimdeki müzik ve oyun sahnesinde evdeki bir odanın içinde sedir kısmına oturmuş olan dört sazende kadın, ayakta dans eden on altı çengi ve sazende kadına eşlik etmektedir. Sazende kadınlardan iki tanesi aynı tipte üç burgulu, dairevî gövdeli yaylı sazı çalmakta, bir diğeri küçük bir zilsiz defe vurmakta, dördüncü kadın sazende santur çalmaktadır. Kadın sazendelerinin ikisinin elindeki ayaklı kemanların benzerini besteci ve teorisyen olan Charles Henry De Blainville (1711-1769) bir çeşit rebap/violon d’amour adıyla üç telli olarak tanımlamasına rağmen, çalgıları anlattığı metinde sadece Hindistan cevizinden yapılan rebaptan bahsetmektedir (Aksoy, 1994, s.176-272).

Aynı yüzyılın bir başka önemli müzik sahnesini gözlemleyen kadın, Kral 4.Louis’in 1686’da elçi olarak İstanbul’a gönderdiği Pierre de Gerardin (?-

1689) eşi Madame de Gerardin'dir. Pierre de Gerardin aynı yüzyılda yaşayan Sazendebaşı Ali Ufkî Bey'in anılarının yer aldığı Seray-ı Enderun kitabından kesitlerin bulunduğu yazmalardan birinin de yazarıdır. "Memorie Sur Les Turcs" (Türkler hakkında muhtıra) başlığını ve Girardin'in armasını taşıyan Harvard nüshasının yanısıra (...) Paris Bibliotheque National De France 'da bulunan Fransızca ikinci yazma 1686 tarihini taşımaktadır" (Behar, 2008, s.49).Eşinin İstanbul'da bulunduğu sırada Valide Sultan tarafından bir şölen için Saray haremine davet edilen Madame Girardin'in gözlemleriyle çizilen resimde, arka planda saray kubbelerinin ve yapılarının bulunduğu fonda simetrik olarak karekterlerin dizildiği bir sahne karşımıza çıkmaktadır. Ortada tahtında oturan Valide Sultan yer almakta, Valide Sultan'ın sol tarafında dört ve sağ tarafında üç hizmetli cariye bulunmaktadır. Şadırvanlı bir salonun resmedildiği zeminin kapısında hadım Kara Ağa beklemektedir. Solda üç kadın sazende, sağ tarafta üç kadın sazende olmak üzere toplam altı sazende ve ayakta ellerinde çalparelerle rakeden iki çengi kadın sazende ve dansçı ve hemen onların ayak ucunda parende atan ve dans eden hizmetli Saray Cüceleri tasvir edilmiştir. Solda bulunan kadın sazendelerden biri ney üflerken, orta bölümdeki kadın sazende kudüm/ nakkare çalmakta, onlara arkada eşlik eden kadın sazendenin elinde uzunca bir yay ile çalınan tahmini iki burgulu kemençe/rebab sazı bulunmaktadır. Sağ planda yer alan sazende kadınlardan öndeki beş çift tokası sayılabilen orta boyutta bir tef çalmakta, orta planda oturan kadın sazende dört burgusu gözüken sapı uzunca bir çalgıyı icrâ ederken, en arka planda olan mıskalî kadın sazende ise yaklaşık dört borulu bir mıskal/ musikâr sazını çalmaktadır (Girardin, BNF; And ,1999, s.70).



Resim 15: 17. Yüzyıl Çağanacı Kadın Sazende, Claes Ralamb Albümü (Stocholm Kütüphanesi, *Turkiska kladedragter*, Cod.Ral.8:0 no.10, v.129)

Resim 16: 17. Yüzyıl Kanunî Kadın Sazende, Claes Ralamb Albümü (Stocholm Kütüphanesi, *Turkiska kladedragter*, Cod.Ral.8:0 no.10, v.89).

Resim 17: 17. Yüzyıl Üç Tel Tanburacı/Tel Tanburacı Kadın (DM 2380, v.103).



Resim 18:17 Yüzyıl Döçsrt Tel Tanburacı Sazende (ÖNB 8562, v.148).

Resim 19: 17. Yüzyıl Miskalci Kadın Tasviri (DM 2380, v.114).

“17 yüzyılın bir diğer tasvir albümü yüz yirmi bir desen içeren, Ralamb Albümü olarak adlandırılan albümdür. Ralamb Kıyafetnâmesi konuya göre düzen sırasına konulmamış, standart dizilişle padişah, yüksek mevkii sahipleri, din adamları vb. başlayan düzeni takip eden, üslup bakımından diğer kıyafetnamelerle ortak özellikleri olan, ayrıca Claes Ralamb’ın 1657-58 yıllarında bu minyatürleri satın alması sebebiyle 17. Yüzyıla tarihlendirilen bir albümdür” (Majda, 2006, s.201-202).

Albüm içinde Tatar-Kırım başlıklarına benzer bir başlıkla çalpare çalan kadın ile kanun çalan kadın, dümbelek çalan kadın, çağana çalan kadın figürleri bulunmaktadır (Stocholm Kütüphanesi, Turkiska kladedragter, Cod.Ral.8:0 no.10, v.86-89-126-129).

17. yüzyılda Saray Sazendebaşısı Ali Ufkî Bey ile tanışan ve günlüğünde Ali Ufkî Bey’in anlarından da kesitlere yer veren Claes Ralamb’ın (1622-1698) (Ralamb,1657-58, s.83/Çev.Ayda Erel) kıyafet albümüyle, 1952 tarihinde Deniz Müzesi’ne bağışlanmış olan ve 17.yüzyıla ait olarak tarihlendirilen tasvir albümleri, görsel olarak birbiriyle kısmen eşleşmektedir. Ralamb Albümü ile tek sahnede benzeşen bir diğer albüm ise; “Alman Oryantalist Franz Taechner’in bulması dolayısıyla “Taeshner albümü- Alt-Stambuler Hof und Volksleben” olarak isimlendirilen “4. Mehmed saltanat dönemine rastlayan (1648-87) ve 17.yüzyıla ait 55 levhalı bir minyatür albümünün tıpkı basımı olan eserdir” (Göçer, 2006, s.23).

17. yüzyıldaki kadın sazendeleri ve sazlarını gösteren Ralamb Albümüyle kısmen eşleşen diğer albüm Deniz Müzesi 2380 numaralı bordo kapaklı ve içinde on kadın sazende ve sazının imgesi bulunan albümdür. Bu kadın sazendelerin görsellerinin üst kısmında İtalyanca olarak sazların ismine ve çalınışlarına dair açıklamalar da bulunmaktadır. İkinci sazende kadın imgesi, kurşunî entari içine giyilmiş, iç gömleğiyle üst kısımda belirtildiği yazıyla “Tanburacı Kadın” dır. Bu terim bir sazın adını betimleyen şekilde yazılması bakımından önem taşımaktadır. (İDM, 2380, v.103) “Tanburacı Kadın” tas-

virindeki tanburanın biçimi, Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'ndeki "Tel Tanbura" sazı tanımlamasıyla eşleşmektedir. Kütahya'da icad olan saz tanburaya benzeyen, üç telli ve perdeli bir çalgıdır. Tanbura ise; Maraş'ta icad edilmiş bir halk sazı olarak anılmaktadır. Ölçüleri verilmemiştir (Kahraman ve Dağlı, 2004, s.640-641). Aynı yüzyılda farklı albümlerdeki tanburalar Seyahatnâme'deki tanımlamaya uymaksızın "Dört Tel Tanbura" olarak da karşımıza çıkabilmektedir. (ÖNB 8562, v.148)

Beşinci kadın sazende tasviri "Santurğî Kadın", (İDM, 2380, v.106) Altıncı kadın sazende "Naizen Kadın", (İDM, 2380, v.107) Yedinci kadın figürü "Kanonđgi Kadın" olarak adlandırılmış olan, kurşunî renkli entarisiyle kanun sazını çalan kadın sazendenin aynalı hotozu diğer kadınların başlığından farklıdır (İDM, 2380, v.108). Sekizinci kadın sazende ise; oniki borulu bir musikâr/ mıskaâl çalan "Mıskałgi Kadın" olarak adlandırılmıştır (İDM, 2380, v.114). Kuşağına ayağı geçirilmiş şekilde tutulan, yaklaşık onaltı telli bir kuşbaşı eğimli çeng sazını elinde bulunduran turuncu entarili ve aynalı hotozlu dokuzuncu kadın sazende "Çienkgi Kadın" olarak isimlendirilmiştir (İDM, 2380, v.115).

Aynı yüzyıla ait olan, 1688 yılına tarihlendirilen bordo üstüne altın yıldız armalı bir başka albüm "Figures Naturelles De Turquie Par Raynal" ismini taşımakta içinde altmış tasvir barındırmaktadır. Literatürde yaygın olarak görülen bu tasvirde, turuncu entari giymiş, oturur pozisyondaki kadın sazende, kemençe/rebab çalınmaktadır. Bir sonraki varakta Fransızca açıklamada ise; "Chingui" imlasiyle başlayan çengi kadın sazendenin, Sultan'ın eğlencesine çalgısıyla hizmet eden dansçısı olduğu yazmaktadır (BNF, Od-7, v.21-22).

Onsekizinci ve Ondokuzuncu Yüzyıl Osmanlı Haremünde Kadın Sazende ve Saz Tasviri



Resim 20: 18.yy. Çöğür Çalan Kadın Sazende, J.B. Vanmour 1714 yılı (BNF.OD.11.v.143).

Resim 21: 18.yy. 1720 Tarihli Albüm, Çöğür Çalan Kadın Sazende (BNF Cod-Od.-40d-6,v.3)

Resim 22: 18.yy. Hanımın Eğlenmesi Meclisi, Kadın Sazendeler (Dahlem Museum für Islamische Kunst, Staatliche Maseen Preussischer Kulturbesitz, J.28/75, Pl.No.4302).

Resim 23. 18.yy. Odalık Tablosu Ayrıntısı Saz Çalan Kadın Sazende

18. ve 19. yüzyılda gerek devlet erkanının müzikal tercihleri ve padişahlara himayetleri, gerek Türk Musıkisi ve Batı Müziği'nin çift yönlü etkileşimi iki müzik kültürünün de eşzamanlı öğretilmesi neticesini doğurmaya başlamıştır. 18. yüzyıl kayıtlarında yer alan, Türk Musıkisi'nin müzik literatürüne geçmiş en önemli kadın bestekârlarından biri Dilhayat Kalfa'dır. 18. Yüzyıla ait bir mecmuada "Beste-i Dilhayat" adı altında nühüft ve çember hafif besmelerin güfteleri verilmiştir (Aksoy,2014, s.539). Dilhayat Kalfa'nın aynı zamanda tanbur sazendesi olduğu rivayet edilmektedir.

19.yüzyıl sonlarına, 20. Yüzyılın başlarına doğru müzik eğitimi Saray dışında da kurumsallaşmaya başlamıştır. "Maârif-i Umûmiyye Nezâreti'nin kurduğu Musiki Encümeni tarafından hazırlanan tâlimatnâme gereğince erkeklere ve kadınlara ayrı ayrı eğitim vermek üzere "Dârü'l-elhân" adıyla bir mûsiki okulunun açılmasına karar verilecek, Dârülelhan ilk çalışmalarına Çağaloğlu'nda Himâye-i Etfâl sokağında bir konakta başlayacaktır. (...) 1 Ocak 1917 yılında Şehzadebaşı'nda kadınlar bölümünün açılışı yapılacaktır" (Özcan, DİA,1993, s.518).

18.yüzyıl harem musiki meclislerinin, kadın sazende heyetlerini dinleyenlerden biri "1717-18'de İstanbul İngiliz Elçiliği yapan Edward Wortley Montegu'nun eşi olan Lady Mary Wortley Montegu'dur (1689-1762)" (Kurutluoğlu,1975, s.9). Lady Montegu; "1 Nisan 1717'de Edirne'den Meriç kıyısından yazdığı mektubunda itibarlı Türklerin çoğunun akşamları ağaçların altında eğlendiğini (...) gölgeliğin bol olduğu yerlere kilim serip kahve içtiklerini, bir yandan da güzel sesle şarkı söyleyen veya çalgı çalan bir cariyeyi dinlediklerini" yazmaktadır (Savan, 2009, s.48). "18 Nisan 1717 tarihli mektubunda Sadrazam'ın eşinin daveti üzerine evlerine giden Lady Montegu, ev haremde su perilerini andıran yirmi kadar cariyenin minderin alt başına dizilmiş olduğunu yazmaktadır. (...) Sadrazam'ın eşi Fatma Hanım'ın bir işareti üzerine derhal dört tanesinin lavta sazına benzer çalgılarla gayet içli havalar çalmaya, türküler söylemeye başladıklarını ve diğerlerinin de dans ettiklerini kaydetmektedir" (Kurutluoğlu,1975, s.80). "1699 yılında Fransız Büyükelçi M. Charles De Ferriol (1652-1722) maiyetinde İstanbul'a gelen fakat ölümüne kadar İstanbul'da kalan Ressam J.B. Vanmour (1671-1737) (...) Ferriol'un emriyle çizdiği yüz iki resim ve bunlara ait açıklamaları barındıran bir eser vermiştir. (Recueil de cent estampes représentant les diverses nations du Levant, tirées d'après nature en 1707 et 1708 par les ordres de M. de Ferriol, ambassadeur du Roy à la Porte) Ve M. Ferriol tarafından Fransa Kralı 14.Louis'e sunulmuş, 1714 yılında yayınlanmıştır" (Ceco, 2013, s.13). J.B. Van-Mour'un (1671-1737) bu eserinde yer alan üç kadın sazende ve çengi fûgürü bulunmaktadır. Gravür sıralamasında 51.plakada bulunan kadın sazendenin alt kısmında "Fille Turque, Jouant du Tchegur" yazısı bulunmaktadır. Gravürde sedirde oturan, beş telli ve uzun saplı ve perdeli bir saz çalan, yüzü pencereye dönük duran, sarayda sadece üst düzey harem mensuplarına has olan kürklü kaftanı omzunda duran kadın sazende bu yazıya göre aslında

“Çögür” çalmaktadır (Van-Mour, 1714, BNF OD-11, v.143). Bu gravürdeki çögür sazının bir benzeri J.B. Van-Mour tarafından bir defa daha 1717 yılında yağlıboya tabloda çizilmiş, bu defa ön planda Lady Wortley Montegu ve oğlu Edward Montley Montegu bulunurken, arka planda yer alan omzunda kürklü kaftanıyla ve yeşil entarisiyle sedirde bağdaş kuran, ve yere doğru bakan kadın sazende yine çögür çalmaktadır (NPG 3924,1717).

J.B. Van-Mour'un gravür albümünde 50.plakada yer alan kadın sazende sedir üstünde bağdaş kurmuş, kucağındaki sazla, omzunda kürklü kaftanıyla poz vermektedir. Alt kısımda açıklama yazısında "Jouan du Canon" yazısından kadın sazendenin kanun çaldığı anlaşılmakta, Van-Mour bu levhalar için ayrıca yaptığı açıklamasında 50.-51.levhalarda bulunan kadın sazendeler için, Türkler'in kullandıkları müzik aletlerinin başında kanun ve ud geldiğini, kanunun bir çeşit santura, udun ise mızrapla çalınan beş telli bir gitara benzediğini yazmaktadır (Vanmour, 1717, Çev: Ceco, 2013, 66-67).

Osmanlı Devleti 18. Yüzyılında Lale Devri adı verilen dönemin musiki meclislerini minyatürlere nakşeden nakkaşlardan biri Levnî'dir. “Batılı resim anlayışını gelenekselliğe uygulamayı, özellikle doğa biçimlerinde ustaca başararak asıl adı Abdülcelil Çelebi olan nam-ı diğer Levnî ‘nin (v.1732) önemli payı vardır.



Resim 24. 18.yy. Levnî Minyatürü Damla Kadın Tanburu, Zurna, Def, Miskal Çalan Kadın Sazendeler (TSMK H 2164, Dij.19b).

Resim 25. 18.yy. Hanım Eğlenmesi, Miskal, Zurna, Çalpara Çalan Kadın Sazendeler ((Berlin Museum für Islamische Kunst, Staatliche Maseen Preussischer Kulturbesitz, J.28/75.Pl.No.4301).



Resim 26: 18.yy. Hanım Eğlenmesi, Daire, Damla Kadın Tanburu, İkliğ? Çalan Kadın Sazendeler (Free Library of Philadelphia, Rare Book Of Department, Levis Collection, T.9).

Resim 27: 18.yy. Sadrazam Nüshası Surnâme, Meydan Faslında İkliğci? Sazende, (TSMK 3594, v.80a)

Levni'nin doğa ayrıntılarına ve figürlere boyut kazandırması, boyalarda tonlaşmalara yer vermesi onun batı resmine yaklaşan adımlarıdır" (Tanındı, 1996, s.60; Yalçın, Şehnaz, s.156). Levni'nin nakkaş olmasının yanı sıra, başka hünerleri de vardır. 1718-19 yılında Kılarî Ahmed Refi'nin tezkiresindeki bir mısradan Hanende Süleyman Çelebi'nin çöğür sazıyla meşk etmesi ve bu meşkle Levni'ye nazire etmesinden bahsetmesinden dolayı Levni'nin çöğür çaldığını düşünmek mümkündür (Meriç, 1956, s.167). Bununla birlikte "Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde bulunan el yazması bir şiir defterinde Levni'nin şarkı, türkü, gazel, semai formunda birçok şiirinin yer alması" müzisyen ve şair olma ihtimalini kuvvetlendirmektedir (İrepoğlu, 1999, s.44). Çünkü Levni; Surnâme (Düğün kitabı) minyatürlerinde ve diğer tekil minyatürlerinde sazların ince ayrıntılarına dahi dikkat ederek çizmektedir. Fakat Surnâme'nin içinde yer alan Çöğür Şairleri'nin çaldıkları erkek çöğürleridir ve kadın çöğür tasvirleriyle form açısından farklıdır. (TSMK A 3593).

Levni'nin kendi imzasını taşıyan, dört sazende kadını betimlediği ünlü minyatürüyle birlikte, bir diğer kadın çengi sazende figürü mevcuttur. "Hafif ve neşeli bir müzik duyulacakmış gibi bir tesir bırakan tasvir, diğer minyatürdeki rakkasenin oyunuyla bu müziğe uyduğu ve ellerinde zillerle birbirine vurarak kıvrak hareketlerle dansettiği izlenimini vermektedir" (Aslanapa; 2014, s.384). Kadın sazendelerin bulunduğu minyatürde sarı, yeşil, pembe yemenilerinin ucundaki çiçeklerle başlarını örtmüş olan, ince uzun parmaklarının uçları kınalı kadın sazendelerden oluşan saz takımında, ön plandaki kadın sazende elinde mızrabıyla, altı burgulu damla tipi kadın tanburu icrâ etmektedir. Kırmızı entarili diğer sazende kadın beş pirinç tokalı bir daire çalmakta, arka planda kalan cariye sazendelerden birisi yirmibir borulu musikâr/mıskal sazı icrâ etmekte, aynı plandaki diğer sazende ise cura zurna çalmaktadır

(TSMK H 2164, Dij.19b).

Aynı dönemde Levnî'nin resmettiği Surnâme'nin ikinci nüshasını (Sadrazam Nüshası) resmeden “Musavvir İbrahim de en az Levnî kadar Batı sanatından etkilenmiş olmalıdır. (...) Musavvir İbrahim'in yaptığı eserler arasında Berlin'de bulunan bir yazmanın içinde yer alan üç minyatürü belirtmek gerekmektedir. Bu resimler Lale Devri'nin ruhu ve zevkini gerek tema, gerek üslup açısından en iyi yansıtan örnekler arasında yerini almaktadır” (Çağman, 2016, s. 111-116). Bu meclislerden birinde bahçeye kurulmuş olan Hanım'ın meclisinde ve haremde bulunan kadın sazendelerden birisi cura zurna, diğeri miskâl/musikâr çalarken ayakta dans eden pembe entarili kadın çengi ellerinde çalparasını tutmaktadır. Ön planda bulunan cüce de ellerini açmış vaziyette dans ederek, onlara eşlik etmektedir (Berlin Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, J.28/75.PI. No.4301). Aynı nakkaşın elinden çıktığı varsayılan bir diğerk minyatürde Ahmedoğlu Şükrullah'ın (15.yüzyıl) andığı iki burgulu İkliğ sazı tarifini anımsatan bir saz formu görülmektedir (Bardakçı, 2012, s.100).

Musiki Meclisinde üç burgulu yaylı saz çalan (İkliğ?) kadın sazendeye, günümüzdeki formuna yakın biçimde yapılmış olan burgulu kanun çalan kadın sazende, ve yaklaşık altı burgulu damla kadın tanburu çalan tanburî kadın eşlik etmektedir (Free Library of Philadelphia, Rare Book of Department, Levis Collection, T.9).

“Minyatürün yanındaki boşlukta “Meclis, Hanımın Eğlenmesi” yazan bir diğerk sahnede, ağaçlıklı bir ortamda egemen bir tavırla oturan hanım, bir çengi, iki müzisyen kadın farklı sazlar icra etmektedir ve küçük bir çocuk yer almaktadır. (...) Hanımın ve çenginin değişik renklerdeki üst entarileri çiçek desenlidir, yenleri dirseklere kadardır ve yakası 18.yüzyılda görülen türden derin kesimdir” (Gürtuna,1999, s.44) (Dahlem Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, J.28/75, PI.No.4302).

18. Yüzyılda Avrupa'da başlayan Türk modası dolayısıyla, Ressam Jean – Etienne Liotard'ın (1702-1789) tarafından yapılan, bugün Louvre Müzesi Koleksiyonu'nda bulunan yağlıboya tabloda Helene Glavany, sekiz burgulu tanbur çalmaktadır. Hemen yanibaşında duvara yaslanmış olarak duran saz ise çift sıra hâlinde altı burguludur. Yine 18. Yüzyılın başlarında 3.Ahmed Han dönemine (1703-1730) denk gelen harem sazendelerinden üç tanesini resmeden, kapağında 1720 tarihi bulunan, içinde kırk sekiz görselin yer aldığı, bir başka tasvir albümü (Le Serail Et Divers Personnages Turcs) daha bulunmaktadır.



Resim 28: 18 yy. Rebab çalan Saraylı Sazende Kadın (VBEB.ms.63)

Resim 29: 18. Yüzyıl. Kadın Sazendeler. A.L. Castellan (1772-1838)

Resim 30: 18.Yüzyıl. Sinekeman Çalan Saraylı Sazende Kadın (VBEB.ms.65)

Aynı albümü 1928 yılında inceleyen Prof.Süheyl Ünver (1898-1986) bu albümün 17.yüzyıl olarak tarihlendirilmesi gerektiğini düşünmüştür. “Raynol tarafından 1688’de Fransızca izahlariyle sıraya konan ve Türkiye’nin canlı hatıralarını yaşatan resimli albümün mevcudiyetidir. Bu albümde bundan sonra neşr olununca görülecektir ki resimler aynı ressam ve atölyelerin eseridir. Bazı cüz’i farklar ve detaylar vardır, adetçe biraz fazladır. Hatta bu iki albüm birbirinden bakılarak yapılmıştır. Bizce her ikisi de 1688’e aittir” (Ünver,1999, s.10). Albümde yer alan üç kadın sazendenin düz bir fonda sazlarını çaldıkları görülmektedir. Ayrıca oldukça yaygın görülen bir tasvirdir. Kadın sazendelerden birincisi mavi entarisiyle kemeçe/rebab çalmakta, ortadaki kadın sazende beş telli, kolu uzun perdesiz bir çoğür, kırmızı entarisi olan ve oturur hâldeki üçüncü sazende ise yüzünü kapatacak şekilde daire çalmaktadır (BNF, cod 4-OD-6, v.3).

18.yüzyıl ortalarına doğru tarihlendirilen nakkaş Abdullah Buharî’nin resmettiği bir diğer albümde iki kadın sazende figürü yer almaktadır. Birinci başında terpuşlu kadın sazende altı burgulu ucu püsküllü bozuk benzeri bir saz çalmaktadır (İÜK.NEK.TY.9364, v.10a).

İkinci levhadaki kadın sazende ise, oniki burgulu bir sinekeman çalmaktadır (İÜK.NEK.TY.9364, v.20a).

Aynı yüzyılın sonlarına doğru, 3.Selim döneminde 1784-1788 yılları arasında kurduğu Mühendishane’de mühendis olarak görev yapan ve daha sonra, 1793-1797 yılları arasında Osmanlı İmparatorluğu’na ikinci defa hizmet veren Joseph Gabriel Monnier’dır (Şenyurt, 2003, s.491-492). Joseph Gabriel Monnier’in (1745-1818) Ville De Bourg En Bresse fonuna bağışladığı tasvir albümünde, günlük yaşamdaki karakterlerin yanısıra kadın sazendeler de yer almaktadır. Bu albümde tasvirlerin altlarındaki yazılı açıklamalardan

anlaşıldığı üzere; rebab, tanbur, sinekeman, miskal çalan dört kadın sazende bulunmaktadır. Tüm kadın sazendeler 18. Yüzyıl saray erkanına has olan kürklü kaftanları ve başlıklarıyla birlikte resmedilmiştir (VBEB, Ms.63-65).

“Osmanlı Devleti’nin hizmetine girmiş bir mühendis olan Ferregeau ile birlikte 1787 mart ayında İstanbul’a gelen ressam ve yazar Antoine-Louis Castellan (1772-1838) (...) Bu dönemde yaptığı yetmiş iki gravürü “Mouers Des Ottomans” adlı kitabında bastırmıştır. (...) Sarayın harem dairesindeki musiki faaliyetlerine değinirken Castellan: -Haremdeki kadınlar zamanlarının büyük bir bölümünü raks ve musiki dersleri alarak geçirirler. Bu dersler ya piyano forte yani piyano ya da gitar (Tanbur?) eşliğinde verilmektedir” (Aksoy,1994, s.82). A. Louis Castellan’ın (1772-1838) kitabında yer alan görselde bulunan iki kadın sazende için “Müziyen, Dansçı ve Harem Amiri” açıklaması yazılıdır.” İllüstrasyonda düz fon üzerine ön kısımda uzun saplı, üç burgulu ve dairevî boyutta, dar tekne eni olan, telli yaylı bir çalgı çalan kadın sazendenin resmedildiği figürün yanında ellerinde parmak zilleriyle dans eden bir kadın da bulunmaktadır. Başlarındaki Harem amiri olarak adlandırılan kadın, ellerinde bulunan iki asayla ayakta durmaktadır (Langles,1812, s.63).

18. yüzyılda gözde sazlar arasında yer alan sinekeman geleneğini 19.yüzyılda sürdüren bir diğer isim Sinekemanî ve Bestekâr Kemanî Kevser Hanım’dır. Kemanî Kevser Hanım sinekeman çalmakla birlikte aynı zamanda piyanisttir. Dârülelhan’da musiki muallimeliği de yapan, bestelediği eserler de mevcuttur (Öztuna, 1990, s.445).

Aynı yüzyılda Sultan II. Mahmud (1785-1830) döneminde İstanbul’da bulunan İngiliz mimar ve ressam Thomas Allom (1804-1872) kitabındaki “Circassion Slaves İn The Interior of a Harem-Constantinople” adlı gravüründe haremde bulunan bir kadın sazendeyi tasvir etmektedir. Bu gravürün ana ekseninde bulunan oturur vaziyetteki kadın sazende perdeli ve altı burgulu bir lavta çalarken, önünde oturan erkek kadın sazendeyi dinlemektedir (Allom, 1838, s.54).

Diğer bir haremde kadın imgesi oluşturan Oryantalist ressam Jean Auguste Ingres (1780-1867) “Büyük odalık” tablosunda Osmanlı haremینی tuval üzerinde canlandırmıştır. “Ingres, Doğulu nesneleri sadece egzotiklik katan nesnelere olarak kullanmakla yetinmeyerek, figürlerin düzlüğü, arabesk formlar ve doğal olmayan renkler gibi Doğulu sanat biçimlerinin mantığını da uygulamaya çabalamaktadır” (Güçsav, 2012,43). Bu tablodaki kadın köle (cariye) sazende bağdaş kurmuş hâlde, elinde dört burgulu ve kolunda perdeleri bulunan, teknesinde çintemani desenleri bulunan, iki çift telli bir saz çalmaktadır (Lemarie,2008, s.198).

Sultan 2. Abdülhamid (1842-1918) döneminde Ressam-ı Hazreti Şhriyari/ Saray Ressamı olarak ün salmış olan bir diğer Oryantalist ressam Fausto Zonaro (1854-1929) (Çötelioglu,2012,193) başında yemeni bağlı sazende bir kadını tasvir ettiği tablosunda teknesinde ve sapında üçgen ve baklava desen-

leri bulunan, ayrıca teknesinde yedi ek perde bulunan bir sazı betimlemektedir. Sazende kadın elinde tezene tutar pozisyonda sazın sapına doğru bakmaktadır.



Resim 31:18.yy. Helene Glavany 8 Burgulu Tanbur İle Poz Verirken, Ressam J.Liotard'ın Tablosu (1702-1789)

Resim 32: 19.yy.Osman Hamdi Bey (1842-1910) Tanburî Kız Tablosu.

Resim 33: 18.yy. Tanburî Saraylı Kadın Sazende (VBEB.ms.64).

Resim 34: Thomas Allom (1804-1872) "Circassian Slaves in The Interior of a Harem-Constantinople" Tablosu, Lavta Çalan Saraylı Kadın Sazende

"Aynı yüzyılın bir diğer Oryantalist İtalyan ressamı Amedeo Preziosi (1816-1882) Paris'te eğitim görmüş, 1842'de İstanbul'a gelerek şehirdeki günlük yaşamı resmetmiş, Lemerrier tarafından litografı yayımlanmıştır" (Lemarie, 2008, 345). Amedeo Preziosi'nin (1816-1882) resmettiği kadın figürü lavta çalmaktadır.

Arkeolog, Müzeci, Ressam ve Sanayii Nefise Mektebi kurucusu Osman Hamdi Bey'in (1842-1910) 1880 yılında tamamladığı müzisyenler konulu tablosunda, sarı entarisıyla ayakta duran kadın sazende elinde sekiz burgulu tanbur tutmaktadır.

Tanburun sapı üzerinde yirmidokuz perde başına ek olarak, sap ucunda püskül bulunmakta, yerde oturan diğer kadın sazende elinde beş pirinç tokalı bir daireyi tutarak diğer icracıya doğru bakmaktadır.

19. yüzyıldaki müzikal değişimin simgesi haline gelen bir diğer tablo son halife Sultan Abdülmecid (1868-1944) imzalı ünlü “Sarayda Beethoven” tablosudur. “Sultan Abdülmecid 1918 yılında yaptığı tablosunda kendisini resmederken, keman çalan Şehsuvar Hanım, piyanoda Oftelya Kalfa, violon-selde İsmail Baykal’ı resmetmiştir” (Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu; Koşal, 2001, s.63).

Bu yüzyılın müzikal değişim sürecini simgeleyebilecek kadın sazende fotoğrafı Leyla Hanım’a (1850-1936) aittir. “Dört yaşındayken Sultan Abdülmecid’in kızı Münire Sultan’ın nedimesi olarak girdiği sarayda kaldığı sultanlarla birlikte eğitilerek, (...) Matmazel Romano’dan piyano dersleri almıştır. Aynı zamanda armonyum çalmaktadır” (Güntekin, 2010, s.58).



Resim 35: Sultan Abdülmecid Efendi (1823-1861) “Sarayda Beethoven Tablosu”.

Resim 36: Piyanist Leyla Saz Hanım (1850-1936).

Resim 37: Sultan Abdülmecid’in Kızı Piyanist Refia Sultan (1842-1880).

Resim 38: Sultan Abdülmecid’in Kızkardeşi Piyanist Seniha Sultan (1851-1931).

“Bestelerinin çoğunun güftesini de kendi yapan Leyla Hanım, devrin tanınmış üstâdlarından Nikoğos Ağa, Medenî Aziz Efendi ve Asdik Efendi gibi zevattan meşk etmiştir” (Rona, 1970, s.25). Piyano başında poz veren piyanist Leyla Saz Hanım (1868-1944) harem anılarında Çırağan ve Dolmabahçe Sarayı’nın müzik odalarında harem mensubu kadın sazendelere ve hanendelere ders vermeye devam ettiğini, artık kadınlardan oluşan Batı Müziği orkestrasıyla, Bando Takımı, Türk Müziği Heyeti’nin dönüşümlü provalarla çalıştıklarını, harem saz takımlarındaki kadın sazendelerin Sultan’ın orkestrasındaki üstün nitelikli erkek sazendeler kadar iyi çaldıklarını anlatmaktadır (Saz, 2000, s.33-34).

Ana çalgı olarak piyanonun kadın sazendeler arasında yaygınlaşmasının yanısıra, dönemin sosyolojik, tarihi, siyasi etkenlerinden dolayı “19. yüzyılda Sultanahmet’te Yerebatan civarında bir ahşap konakta kadın öğretmenlerini yetiştirmek için bir “Muallime Okulu” açılacaktır. Buna rağmen Cumhuriyet ilan edilene kadar Musıki Muallimi yetiştiren müstakil bir mektep açılmayacaktır” (Özden, 2015, s.106).

Yüzyılın son çeyreğinde Sultan Abdülmecid’in (1823-1861) kızı Refia Sultan’ın (1842-1880) piyano hocası Therese Romano için ödeme listesi yapılması, Sultan Abdülaziz’in (1830-1876) ikinci ve üçüncü ikballeri ile Bayoğlu’ndaki Andon Komendiger adlı piyano satıcısına olan borcu hakkında malumât istenmesi, 1873-1874 civarında nizamnâme gereği Dar’ül muallimât öğrencilerine okutulması gereken müzik dersi için alınan piyanonun deftere kaydı ve iyi muhafaza edilmesi, 1875 yılında Dar’ül muallimât piyano hocası Refia Hanım’ın maaşına zam yapılması ve hatta Dar’ül muallimât okulunda talebe olan Refika Hanım’ın öğretmenliğe tayin edilmesi emredilecektir. Kadın sazendelerin sadece Saray ve Harem içinde değil, günlük yaşam içinde daha fazla rol almaları hatta musıki muallimi olarak vazifelendirilmeleri söz konusu olacaktır(COA.TSMA.e.10/98-0,HR.MKT.693/28,MF.MKT.12/4, MF.MKT.20/10, MKT.MHM.461/28-0).20.yüzyılın başına gelindiğinde Sultan Abdülmecid’in kızı, (1823-1861) Sultan Abdülhamid’in(1842-1918) kızkardeşi Seniha Sultan’ın (1851-1931) bir sebzeçiye olan borcuna karşılık olarak mahkeme tarafından piyanosunun satılması kararı dahi verilecektir (COA.MBİ.149/2-0).

Değerlendirme ve Sonuç

15-19. yüzyıllar aralığındaki görsel kaynaklarda bulunan yaklaşık yüz on üç kadın sazende tasvirleri; dönemin sosyolojik değişimleriyle birlikte, gerek kıyafetlerin gösterdiği mevkii işaretleri bağlamında gerek çaldıkları sazların formları ve yaygınlıkları anlamında farklılıklar göstermektedir. Kadın sazende figürlerinin hotoz, terpuş ve başlıklarının ayrıca kaftanlarındaki sarayda üst düzey görevlilere özgü kürk ayrıntısından dolayı, görsel örneklem grubunda yer alan kadınların bir kısmının saray eşrafından bir kısmının da ev

haremi mensuplarından olduklarını söylemek mümkündür. Kadın sazenderler, hiyerarşik biçimde mevkiilerine göre hiyerarşik dizilmiş veya oturma düzeni oluşturulmuş, kıyafetlerdeki farklılıklar vurgulanarak resmedilmiştir.

Çalgı bilimi ve tarihi açısından, 15.yüzyılda İskendernâme yazmasının minyatürlerinde görülen çeng sazlarının tırnak yüzükleriyle çalınması fark yaratan bir ayrıntıdır (İÜ.TY.6044). Fatih Albümünde halen Uygur-Türkistan üslubu ve karakterlerinin etkin olması dolayısıyla, kadın sazenderlerin elindeki “Dizi, Shang” gibi sazların bugün hala Çin’de çalınıyor olması kültürlerarası diyalogun yüzyıllar sonrasına bile taşınabildiğine işaret etmektedir. 15. yüzyıldaki musiki meclisleri görselleri arasında, çizimi en sık tekrarlanan sazların çeng ve beş tokalı hanende tefi olması, sazların o dönemde yaygın olarak icrâ edildiklerini ve farklı formlarda birçok çeng modelinin bulunduğunu kanıtlamaktadır. Bremen albümündeki çeng sazının yaklaşık yirmi altı telli olması Tarihçi ve Müzik Kuramcısı Ahmedoğlu Şükru’llah’ın (15. yüzyıl) bir yüzyıl önce verdiği yirmi dört telli çeng tarifine yaklaşmaktadır (Bremen Ms.Or.9).

16.yüzyılda Dresden ve Viyana albümlerindeki iki eş sahnede, piriç zil tabaklarının kadın saz heyeti içinde fasılda yer bulması ve kadın sazendenin çaldığı kanun sazı da dönemin ender görülen örnekleridir (Sachsische Landesbibliothek Mscr.Dresd.J.2.a; ÖNB 8615; v.127).

Bu yüzyılda tasvir edilen kemençe/rebab sazenderlerinin elindeki sazların birbirinden farklı formda olmaları dikkate değer bir husustur. Örneğin; kadın sazenderlerin elinde çok ince sap kalınlığı bulunan ve küçük tekneli kemençe/rebablar 16. ve 17.yüzyılda karşımıza çıkmakta, (Bremen.Ms.Or.9; İÜ NEK TY 1975) aynı dönem ve 18.yüzyılın başındaki şenliklerde erkek sazenderlerin elinde aynı formda rebab/ kemençeler görülmektedir (TSMK 3593).

Ahedoğlu Şükru’llah’ın verdiği İkliğ çizimiyle görsel olarak örtüşen sazlar, 1720 yılı civarındaki bir musiki meclisinde kadın sazenderlerin elinde üç burgulu olarak karşımıza çıkmaktadır (Free Library of Philadelphia, Rare Book Of Department, Levis Collection, T.9). Musavvir İbrahim tarafından yine aynı yıllarda çizilmiş olan Surnâme/Düğün Kitabı’nın ikinci sadrazam nüshasında, erkek sazendenin elinde İkliğ sazı üç burgulu olarak şenlikte yer almaktadır. Üç burgulu olarak tasvir edilen bu sazların “İkliğ” sazı olması kuvvetle muhtemeldir (TSMK A 3594, v.80a).

17.yüzyılda görsel kaynaklardaki kadın sazenderler arasındaki popüler çalgıların tanbur ve çoğür olması ve bu sazların erkekler için yapılmış sazlardan farklı olarak kadın sazenderlere has ebatlarda üretilmiş olması da önemlidir. Tarihi görsel kaynakların görsel okumaları neticesinde, kadın sazenderlerin tanburlarının damla ve dairevî olarak iki ayrı formda ve tekne ve sap boyu ebatı, burgu sayısı bakımından farklı oldukları tespit edilmiştir (TSMK H 2164., v.19b; VBEB Ms.63-65; Philadelphia Levis Col. T.9). Günümüzde kayıp sazlar arasında anılan çeşde sazının formunun tesbit edilmesi dolayısıyla, görsel karşılaştırmalar sonucunda bulunduğu devirlerde kadınlar arasında da

yaygın olarak çalındığı kanaatine varılmıştır. Çeşde sazının tanımlardaki ve görsellerdeki üç defa eşleşme neticesinde tarihi görsellerdeki gerçeklik olgusu açısından iç tutarlılığı da kuvvetlendirmektedir (BM, SL 5258; BNF. Cod. OD-26(A)-4; TSMK B408). Bu gerçeklik olgusunu arttıran bir diğer unsur, İstanbul Deniz Müzesi albümündeki tanburacı kadın figürünün elindeki sazın, Evliyâ Çelebi'nin tam anlattığı şekilde, üç burgulu ve küçük bir saz olarak çizilmiş olmasıdır ve aynı tel tanbura sazı tasviri farklı minyatürlerdeki erkek sazendelerin elindeki sazlarla görsel olarak eşleşmektedir (İDM 2380; TSMK B 304).

17. Yüzyılda sosyolojik bakımdan dikkate değer bir husus, kadın sazendelerin Enderun'un musiki hocalarından eş zamanlı ders almaları ve hatta hocaların evlerinde veyahut kendileri için tahsis edilmiş odalarda ders almaları arşiv belgelerinde yer almaktadır ve kadın sazendelerin yaşayışlarını tespit açısından mühimdir. 18 ve 19. yüzyıllar Osmanlı'da toplumsal ve yönetsel yenileşme hareketlerinin ivme kazanması dolayısıyla; bu sosyal hareketlenme müziğe, dolayısıyla sazlara, kadın sazendelerin kıyafetlerine kadar yansımaktadır. Görsel okumalar sonucunda, bu yüzyılların revaçta görünen üç sazı sinekeman, lavta, keman ve son olarak piyano olarak belirlenmiş ve sosyolojik bakımdan kadın sazendeler sosyal hayat içinde daha aktif rol almaya başlamışlardır (And, 2018, s.106-111; Allom, 1838, s.54; Lemarie,2008,345).

Kaynakça

- Aksoy, B. (1994). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayınevi.
- Aksoy, B. (2014) *Osmanlı Musiki Geleneğinde Kadın*. Ankara: Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi.
- Allom, T. (1838) *Constantinople An The Scenery Of The Seven Churches Of Asia Minör*. C.2.Manchester
- And, M. (1985). *16.Yüzyılda İstanbul*. İstanbul: Hayat Tarih Mecmuası, Sayı.8 (s.18-22) Tifdruk Matbaacılık.
- And, M. (2009). *16.Yüzyılda İstanbul*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- And, M. (2012). *Osmanlı Tasvir Sanatları -1 Minyatür*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- And, M. (2018). *Osmanlı Tasvir Sanatları 2: Çarşı Ressamları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Araslı, A. (2008). *Azeri, Kazanlı Kırımli Türklerin Folklor ve Musikisi*. Ankara: Yurt Renkleri Yayınları.
- Arel, A. (2008). *İstanbul'a Bir Yolculuk 1657-1658 Claes Ralamb*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Aslanapa, O. (2014). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Atasoy, N. (2002). *Surnâme-i Humayun: Düğün Kitabı*. İstanbul: Koç Kültür Sanat Yayınları.

- Ayangil, R. (2014) 17.Yüzyılda Türk Musikisi. Ankara: Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi.
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., Tanındı, Z. (2012). Osmanlı Resim Sanatı. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Bardakçı, M. (1986). Maragalı Abdülkadir. İstanbul: Pan Yayınevi.
- Bardakçı, M. (2012). Ahmed Oğlu Şükrullah –Şükrullah’ın Risalesi ve 15.Yüzyıl Şark Musikisi Nazariyatı. İstanbul: Pan Yayınevi.
- Behar, C. (2008). Musikiden Müziğe. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2020). Orada Bir Musiki Var Uzakta...16.Yüzyıl İstanbul’unda Osmanlı/Türk Musiki Geleneğinin Oluşumu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berktaş, A. (2002). Santurî Ali Ufkî Bey’in Anıları –Topkapı Sarayında Yaşam. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Beşiroğlu, Ş. (2014) Osmanlı Musiki ve Kadın. Ankara: Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi.
- Binark, İ. (1981) Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi ve Kütüphane Koleksiyonları ile İstanbul Kütüphaneleri Hakkında Yerli- Yabancı Kaynaklar Bibliyografyası. Vakıflar Dergisi.Sayı.13 (s.717-743): Ankara.
- Ceco, S. (2013). Lale Devri Ressamı Van Mour’un Çizimleriyle Osmanlılar Kıyafet Albümü, İstanbul; Kültür A.Ş.
- Çağman, F. (2017). Osmanlı Sarayı Tasvir Sanatı.İstanbul: Masa Yayınevi
- Çötellioglu, A. (2012). Topkapı Palace Museum Collection, Portraits Of The Sultans.İstanbul: Bilkent Kültür Girişim.
- Eyüpoğlu, S., İbşiroğlu, M., (1955) Fatih Albümüne Bir Bakış. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Göçer, Z. (2006) Franz Taechner’in 0 hayatı ve eserleri tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Ortaçağ Tarihi Bilim Dalı, Konya.
- Gökçen, İ. (1998). Meşkhâne. Musiki Mecmuası. Sayı.460. İstanbul: Kaf Basım Yayım.
- Güçsav, G. (2012). Odalık, Görünmeyeni Sergilemek. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güntekin, M. (2010). İstanbul’un 100 Musikîşinası.İstanbul: Kültür A.Ş.
- Gürtuna, S. (1999). Osmanlı Kadın Giysisi. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- İrepoğlu, G. (1999). Levnî, Nakış-Şiir-Renk.Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Kahraman, A., Dağlı, Y. (2014). Evliya Çelebi Seyahatnamesi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kantemir, D. (2001). Osmanlı İmparatorluğu’nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi.İstanbul, Cumhuriyet Kitapları.
- Koç, F. (2010). Abdülaziz B. Abdülkadir Merağî ve Nekâvetü’l Edvâr İsimli Eserinin 15.yüzyıl Musiki Nazariyatındaki Yeri. (Yayımlanmış Doktora Tezi) Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Ankara.
- Koşal, V. (2001). Osmanlı’da Klasik Batı Müziği. İstanbul: Eko Basım Yayın.
- Kurutluoğlu, A. (1975). Türkiye Mektupları 1717-1718 Lady Montegu. İstanbul. Tercüman Yayınevi.

- Langles, L. (1812) *Illustrations De Historie Des Othomans Moeurs, Usages, Costumes Des Othomans, Et Abrege Deleur Historie*.C.3.PI. Paris
- Lemaire, G-G. (2000). *The Orient in Western Art*. İngiltere: Ullmann Publishing.
- Mahir, B. (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Majda, T. (2006). *Ralamb'ın Türk Kıyafetleri Albümü, Alay-ı Humâyun*. İstanbul: İstanbul İsveç Araştırma Enstitüsü.
- Meriç, R. (1956). *Enderunlu Şairler, Hattatlar ve Musiki San'atkârları Tezkiresi*. Ayrı Baskı. İstanbul: İstanbul Matbaası.
- Necipoglu, G. (2014).15.ve 16.Yüzyılda Topkapı Sarayı, Mimarî, Tören ve İktidar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ögel, B. (1988). *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*.Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ögel, B. (2000). *Türk Kültür Tarihine Giriş*.C.9.Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Özalp, N. (1986) *Türk Musikisi Tarihi*. C.1.Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı.
- Özcan, N. (1999) *15.ve 16.Asırları Türk Asrı Yapan Değerler*. İstanbul: Ensar Neşriyat.
- Özcan, N. (1993). *Darülelhan Maddesi. İslâm Ansiklopedisi. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.* " C.8.
- Özden, E. (2015). *Osmanlı Maarifi'nde Müsikî*. Ankara. Türk Tarih Kurumu.
- Özmutlu, G. (2014). *Harem Cariyelerinin Musiki ve Seyirlik Oyunlardaki Eğitimleri (1677-1687) Belleten*. C.78.Sayı. 283. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Öztuna, Y. (1990) *Büyük Türk Müsikîsi Ansiklopedisi*.Cilt.1.Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Öztuna, Y. (1987). *Türk Müsikîsi, Teknik ve Tarih*. İstanbul: Türk Petrol Vakfı. Pera Müzesi (Çevrimiçi: <https://www.peramuzesi.org.tr/Eser/Turk-Hareminden-Bir-Sahne/43/1> Erişim tarihi: 31.3.2020)
- Rona, M. (1970) *Yirminci Yüzyıl Türk Musikisi*. Ankara: Türkiye Yayınevi.
- Savan, A. (2009). *Lady Montegu, Şark Mektupları*. İstanbul: Lacivert Yayıncılık.
- Saz, L. (2000). *Anılan, 19.Yüzyıl Saray Haremi, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları*.
- Sevengil, R. (1953). *Fatih Devrinde Alimler, Sanatkârlar ve Kültür Hayatı*. İstanbul, Nebioğlu Yayınevi.
- Şenyurt, O. (2003) *3.Selim Döneminde İnşaat Ortamını Yönlendiren İki Fransız Mühendis ve Kale Tamirleri*. *Tarih İncelemeleri Dergisi* 28/2 (s. 487-521)
- Tanıncı, Z. (1996) *Türk Minyatür Sanatı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Tulum, M. (1977). *Tursun Bey, Târih-i Ebü'l -Feth*.İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Tura, Y. (2001). *Kitabu'İlmi'l-Müsikî'alâ Vechi'l Hurûfât*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uçan, A. (2000). *Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uluçay, Ç. (2011) *Harem*.İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- Uluçay, Ç. (1941) *Mecmuâ-i Sâz u Söz*. Musiki Mecmuası. Sayı.11. (s.4-24): İstanbul.
- Uslu, R. (2007). *Fatih Sultan Mehmet Döneminde Müsikî ve Şems-i Rumî'nin*

- Mecmûa-i Güfte'si. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Ünver, S. (1987). Geçmiş Yüzyıllarda Kıyafet Resimlerimiz. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ünver, S. (1989) Edirne Sarayı. Ankara: Türk Tarih Kurumu
- Williams, H. (2015). 18.Yüzyılda Avrupa'da Türk Modası Turquerie. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları.
- Yalçın, Ş. (2003) Levnî Maddesi. İslâm Ansiklopedisi. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. C.27.
- Yücel, Y., Sevim, A., (1991). Klasik Dönemin üç Hükümdarı, Fatih, Yavuz, Kanunî. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi (COA)

İESM 7/692, 12/1253, 10/1000, 10/1002, TSMA.d. 3/0002, 9823, 4042. (COA,İE.SM.7/692,İE.SM.6/549,İE.SM.10/946,İE.SM.13/1265,İE.SM.11/1073,AE.SM.46/5205,AE.SM.32/3624,AE.SM.46/5203,AE.SM.53/6160,AE.SM.45/5159,AE.SM.53/6156,AE.SM.58/6739,COA.TSMA.e.10/98-0,HR.MKT.693/28,MF.MKT.12/4, MF.MKT.20/10,MKT.MHM.461/28-0).Fransız Milli Kütüphane Koleksiyonu Kaynakçası: (BNF)Cod: OD-36 (A)-4, OD-26-4, OD-7, 4-OD-6, OD -11, FOL KH 381.İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kaynakçası: (İÜ.NEK.TY.)1975, 2768, 6044, 9364.

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Kaynakçası (TSMK)H 1793, H 799, H 2153, H 1344, H 2164, B 304, B 408, A 3462. İstanbul Deniz Müzesi 2380 (İDM)

Yazma Eserler ve Albüm Kaynakçası:

Berlin Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, J.28/75, Pl.No.4301

Bourg-en-Bresse Ms.63-65

Bremen: Ms.Or.9

Dresden: Sächsische Landesbibliothek Mscr.Dresd.J.2.a

Free Library of Philadelphia, Rare Book Of Department, Levis Collection, T.9. LBL Or.7084

Londra: British Museum (BM) Sloane 5258, no.111

Viyana: Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) 8615



Alanı Tanımak*

Jeff Todd Titon

Çeviri: Göksal Öztürk**

Epistemoloji; çalışma alanı içerisinde insanın bilme eyleminin kökeni, doğası ve sınırlarını barındıran bir bilim dalıdır (veya bir araştırma sahasıdır) (Rorty 1979). Etnomüzikolojide ise insan yaşamında insanın müziğe yönelik köken, doğa ve sınırlarıyla ilgili bilgi dağarcığıyla ilintilidir. Etnomüzikoloji içerisinde epistemoloji iki temel soruyu cevaplamaya çalışmaktadır: Müzik hakkında ne bilebiliriz ve nasıl bilebiliriz?¹

Yakın zamana kadar müzikal transkripsiyon yalnızca köprü niteliği taşıyan bir yöntem değil, aynı zamanda üretimsel bir pratik olarak etnomüzikolojinin ayırt edici bir özelliği idi (Hood 1982). Transkripsiyon bize müzik hakkında ne bilebileceğimizi ve nasıl bilebileceğimizi söylemekteydi. Müzik, yazılabilmesi için nesnelleştirilmiş, derlenmiş ve kaydedilmiş ve bu sayede transkripsiyon, analiz ve karşılaştırmayı mümkün kılmıştır. Transkripsiyon – bir müzik eserini dinleyip Batı notasyon sistemine göre yazmak- sadece belli bir loncaya özgü bir maharet olmaktan öte, aynı zamanda deneyimlenmiş bir pratiği kayıt altına almış, yaşam dünyasını aradan çıkartmış (insanla-

* Prof. Dr. Jeff Todd Titon tarafından yazılan, “Knowing Fieldwork” başlıklı kitap bölümü, editörlüğünü Gregory Barz ve Timothy J. Cooley’in yaptığı, “Shodow in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology” isimli kolektif kitap içinde yer almaktadır.

** Araş. Gör., Kars Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

¹ Bu bölüm Oxford’da Ekim 25-29 1993 tarihleri arasında her yıl gerçekleşen Society for Ethnomusicology konferansında yapılmış bir sunumun gözden geçirilmiş versiyonudur. Daha önceki versiyonlar ise 4 mart 1993’te Brown Üniversitesi Ethnomusicology Graduate Students’ Colloquium in Fieldwork ve 1 nisan 1993’te Helsinki Sibelius Akademisindeki Annual Conference of Finland’s Society adlı etkinliklerde hipermetin şeklinde sunulmuştur. Daha sonraki Titon 1994 olarak yayınlanmıştır. 1986’dan beri, içerisinde paradigmalar, fenomenoloji ve daha makul (humanistic) bir etnomüzikoloji hakkında tartışmalar yapabildiğimiz Brown Üniversitesindeki alan çalışması ve etnomüzikoloji tarihine yönelik ders verdiğim lisansüstü seminerlerde yer alan Gregory Barz, Alan Bern, Timothy Cooley, Stephen Green, Katherine Hagedorn, Susan Hurley-Glowa, Patrick Hutchinson, Kathy McKinley, Jill Linzee, Nancy Newman ve Franziska von Rosen adlı öğrencilere yaptığımız fikir alışverişleri için minnettarım.

rın tüm yaşam pratiklerini kapsayan yaşam dünyasının sınırını ortadan kaldırmış), ve yapılan bu kaydı müziğin kökenine ve evrimine yönelik hipotezlerin oluşturulması ve test edilmesi için diğer transkripsiyon örnekleriyle karşılaştırılabilecek bir temsile dönüştürmüştür. Günümüzde etnomüzikolojiyi ifade eden şey ise transkripsiyon değil alan çalışmasıdır. Alan çalışması gözlem ve derlemeden ziyade deneyimleme ve anlama olarak görülmektedir (Bkz. Titon 1992(1984): xvi). Yeni (günümüz) alan çalışması bizi canlı bir pratik olarak müzik icrasının ve müziği anlamının bireyin nazarında nasıl bir şey olduğunu sorgulamaya itmektedir.

Hepsi olmasa da birçok etnomüzikolog gibi beni de müzik, etnomüzikolojiden daha önce yakaladı. 1960'ların sonuna doğru etnomüzikoloji okumaya başladığımda 1960 başlarında TwinCities'e taşınmadan önce St. Louis ve Chicago'da blues şarkıcısı olarak kariyer yapmış ve Arkansas'ta doğmuş olan Afrika asıllı Amerikalı Lazy Bill Lucas'ın kurduğu bir blues müzik topluluğunun üyesiydim zaten. Muddy Waters'ın grubunda çalan armonica icracısı Mojo Buford, başçı Jojo Williams, gitarist Sonny Boy Rogers ve piyanist-şarkıcı Leonard "BabyDoo" Caston da bu topluluğun buluşma merkezi olan Bill'in evini ziyaret ederdi ve beraber müzik yapıp, Bill'in pişirdiği kızarmış tavuğu yerdik, Fox Deluxe marka bira içip kaynaşırdık. Onları, eşlerini ve kız arkadaşlarını tanıyordum ve hep birlikte vakit geçiriyorduk. Daha sonra Alan Kagan'ın etnomüzikoloji seminerinde alan çalışmasının ne olduğunu öğrendim. Alan çalışmasının birebir gözlem ve planlı röportajlarla elde edilen verilere dayalı olan, antropolog Bronislaw Malinowski'nin I. Dünya Savaşı sırasında Trobriand Adası'nda yaptığı çalışmayla ortaya çıkmış bir metod olduğunu öğrendim.

Kendi bluescu (blues müzik icracısı) arkadaşlarımı düşünüp onlarla alan çalışması yapıp yapamayacağımı merak etmeye başladım. Neden olmasın ki dedim ve Bill ile bir dersin proje ödevi kapsamında röportaja başladım. Tabii ki hali hazırda uzun süredir gözlemlediğim biriydi Bill. Bu röportajın özellikle onların tanınmasında etkili olabileceğini düşündüklerinden –ki oldu da onlarla yaşamları hakkında konuşmakta hiç zorlanmadım. Bill ile yaptığım röportajın yayınlanması Fransız bir blues severin Bill ile iki LP kayıt yapmasını sağlamıştı mesela (Titon 1969; Lucas 1971, 1972). Bu röportajlarda onlara nerede doğdukları, ailelerinin ne iş yaptığı, müziğe ne zaman başladıkları, müzikal anlamda kendilerini nasıl geliştirdikleri vb. sorular yönelttim onlar da cevapladılar. Sözlü tarih yöntemi kullanıyordum ve onların gerçek yaşamıyla ilgili bilgiler edinmek istiyordum. Özetle, veri topluyordum. Sonuç olarak onlarla ilişkim farklı bir boyut kazanmıştı. Artık müzikal anlamda bir şeyler öğrenmek için kendinden büyüklerle takılan sıradan bir genç değil de onların tanıtımını yapabilecek, kariyerlerinde onlara yardımcı olabilecek biri olmuştum. Arkadaşlığımızın yanında artık onlarla zımnî bir anlaşmamız vardı.

Yaptığım alan çalışmasının beni ilişkiler üzerinde düşünmeye ittiğini keş-

fettim, mesele yalnızca araştırma ve derleme değildi. Daha sonra, planlı röportajların her zaman her şeyi iyi anlamama yardımcı olmadığını da fark ettim. Blues şarkıcısı ve gitaristi olan Son House bir konser için Twin Cities'e gelmişti ve ben de o sırada yanımda kayıt cihazıyla onunla 1 saat geçirme fırsatı yakalamıştım. Sözlü tarih kapsamındaki sorularımı hazırlamıştım fakat röportaja onun arkadaşı olan Charley Patton'un 1920'lerde kaydedilmiş bir blues kaydını dinletmeyle başlamaya karar verdim. Söz konusu kayıttaki şarkı sözlerini deşifre etmeme yardımcı olabileceğini umuyordum (House sonradan bana Patton'un ayağının dibinde bile otursan söylediği şarkının tek kelimesini dahi anlayamazsın demişti). House şarkıyı dinledi ve ben sorularına başlamak üzereydim ki buna fırsat kalmadan birden "Papa Charley" ve eski günlerden söz etmeye başladı. Hazırladığım soruları çoktan unutmuştum ve onun anlatmak istediği şeyleri dinlemeye başlamıştım. Bana Mississippi Deltasında yaşarken nasıl "dindarlaştığı" ile ilgili uzun ve detaylı bir hikaye anlattı. Eski zamanlardan, kendisinin yaptığı ve içtiği berbat viskiden de bahsetti ve bir de aracıyla evine doğru giderken çok sarhoş olduğundan dolayı Greyhound otobüsüne bir türlü yol vermediği için bir gece nezarete atıldığıyla ilgili bir hikayeyi canlandırdı. "Beyaz" mal sahibinin şerif ve yargıcı onu serbest bırakmaları için ikna etmeye çalışmalarını anlattı ama bu durum kiracısı olan White'ı bir tür ceza ödemek zorunda bırakmıştı. Hikayeyi anlatırken patronu ve şerifi canlandırdı. Patron (House fısıldar): "House'u salıvermeniz lazım, traktör işinde çok iyi. Pazartesi sabahı ona ihtiyacım var." Yargıç (House fısıldar): "İyi, tamam öyleyse; ona yüklü miktarda bir ceza ödemesi gerektiğini söyleriz." House (normal sesiyle): "Görüyorsun, işte böyle anlaştılar" (Titon 1976).

Daha fazlasını isteyen ve kendinden geçmiş bir halde dinlemeye devam ettim. House yaşamıyla ilgili hikayeler anlatmayı bırakınca, daha fazla hikaye duyabilirim ümidiyle bir takım sözlü tarih sorusuyla onu yönlendirmeye çalıştım ancak onu sorularıyla yönlendirdiğim için kendi istediği yönde ilerleyebilme noktasında özgür hissetmiyordu artık. Ve böylece eski moda alan çalışmasının bir parçası olan planlı röportajlarla elde edilen farklı kavrayış türleri ile alan çalışması olarak tanımlanamayacak ve aynı zamanda bir tür veri toplama biçimi değil de daha çok anlamayı genel olarak kolaylaştıran araçlar olarak görülmesi gerektiğini savunduğum, kişinin gerçek hayatın içerisinde tanıdık bir arkadaş veya kendisine yakın gördüğü kişilere anlatabileceği hayat hikayelerinin olduğu iki farklı yaklaşım üzerinde detaylı olarak düşündüğüm uzun bir süreç başlamış oldu (Titon 1980).

Avrupa felsefe dünyasında bilgi, 19. yüzyıldan itibaren muntazam olarak ikiye ayrılmaktadır: "açıklama ve anlama" (Dallmayr and Mccarthy 1977). "Açıklama" fen bilimlerine özgü iken, "anlama" beşeri bilimleri ifade etmektedir. Hepimiz çıkarım, hipotez ve deney gibi bilimsel metotlara aşinayızdır; bilimsel açıklamalar en bilinen haliyle evrensel doğa kanunları şeklinde ifade edilir ve yerçekimi kanunu bunlardan biridir. "Açıklama" bize tahmin ve

kontrol imkanı sunan bir bilgi türü sağlamaktadır (Carnap 1966). “Anlama” ise farklı bir bilgi türünü ifade etmektedir. “Açıklama” nesnelere yönelik iken, “anlama” insanlarla ilgilenir. Açıklama kanuna yönelirken; anlama, her zaman olmasa da bazen yaşanmış deneyimlerle uyuma yönelir (Gadamer 1992(1975); Schutz 1962). Açıklama analizle ilerlerken; anlama, yorumlama üzerinden ilerlemektedir. Açıklama bir tür önerme bilgisidir (knowledge-that), anlama ise bir tür tanıma bilgisi (knowledge-of). Önerme bilgisi (knowledge-that) bu yüzyıldaki Amerikalı ve İngiliz pozitivist felsefecilerinin tipik ilgi alanlarından biridir, çünkü onlara göre bütün bilgi önermeleri “bir şeyin şöyle olduğunu biliyorum” şeklinde önermeye dayalı olarak ifade edilebilir (tabii ki bu şekilde ifade edilen bütün önermeler pozitivist açıdan anlamlı değildir). Anlamadaki tanıma bilgisi ise daha ziyade önceki bir görüşün karakteristik özelliğidir: Konuların ve kişilerin bilgisi “Arkadaşım William’ı tanıyorum.”, “Sihhi tesisatı biliyor.” veya “Etnomüzikolojiyi biliyorsun.” gibi cümlelerle ifade edilir (Rorty 1979:141).

Akademik bir disiplin olarak etnomüzikoloji üzerine yazılan çoğu yazı, müziğin bir tür dil olarak görüldüğü anlayışın açıklama teorilerini kabul etmektedir (bkz., e.g., Nettl 1964; Hood 1982 [1971]; Kunst 1959; Myers 1992). Etnomüzikolojinin 1880’lerde bilimsel bir proje olarak başladığı söylenmektedir. O zamanlar etnomüzikoloji değil de filoloji (karşılaştırmalı linguistik) gibi benzer disiplinlerle olan benzerliğini gösteren karşılaştırmalı müzikoloji şeklinde adlandırılmaktaydı. Genellikle etnomüzikolojinin kurucusu olarak görülen Alexander Ellis belli Batı-dışı müzik türlerinde müzikal aralıkları hesaplamaya başlamıştı. Çoğu Avrupalı bu müziklerin bir şekilde “akordu bozuk” olduğunu düşünüyorlardı. Etnomüzikolojik göreciliğin en önde gelen temsilcisi Ellis’in başka bir hipotezi vardı: Bu hipotez diğer ulusların gam veya makamlarının kendine özgü kuralları olduğu, Batı Avrupa’dan farklı ancak kendi içinde uyumlu oldukları yönündeydi. Aralıkları hesaplaması bu hipotezini doğrular nitelikteydi. Bu arada Ellis hesaplamaları yapmak için tayin edilmiş ancak müzik kulağı olmayan biriydi. Başka bir deyişle, Ellis müzikal aralıkları başkasının çaldığı bir enstrüman üzerinden hesaplamak zorundaydı.

Bilginin açıklama teorilerinin etnomüzikolojideki en belirgin uygulaması müziğin dilbilimsel temelli teorileriyle gerçekleşmiştir. Karşılaştırmalı müzikoloji de, müzikal folklor de metot olarak filoloji (karşılaştırmalı dilbilim) den faydalanmaktadır. Bu yüzyılda dilbilim değişmiş olsa da; Charles Seeger’in sistematik müzikolojisi, John Blacking’in dönüşümsel etnomüzikolojisi, Avrupalı bilim adamlarının çoğunun yararlandığı bilişsel etnomüzikoloji veya Jean-Jacques Nattiez (1990)’in semiotik etnomüzikolojisinde yer alan, birçok kişide olduğu gibi benim çalışmalarımı da etkileyen, müziğin bir tür davranış sergilediği ve bir tür dil sistemi olarak düşünülmesi gerektiğine yönelik görüş, disiplinimiz üzerinde güçlü ve biçimlendirici bir etki yapmaya devam etmektedir. Bir paradigma olarak etnomüzikoloji antropolojiye çok

şey borçlu – ne de olsa SocietyforEthnomusicology ilk kez Amerikan Antropoloji Birliği toplantılarında ortaya çıktı- ve antropolojik dilbilim, geleneksel Amerikan antropolojisinin dört dalından birisidir (diğer üçü ise arkeoloji, fiziki antropoloji ve kültürel antropoloji).

Açıklamadan ziyade anlamaya dayalı bilgi teorileri ise savunucularını Husserl, Sartre, Heidegger, Schutz, Merleau-Ponty, Gadamer ve Ricoeur’un da içinde bulunduğu, Dilthey ile başlayan kıtasal bir felsefi gelenekte bulmuştur. Hem Anglo-Amerikan pozitivizm hem de Avrupa yapısalcılığına alternatif olan bu gelenek temelde iki eylem biçimini kapsamaktadır: fenomenoloji ve hermeneutik (yorumbilim). Fenomenoloji şu ana, somut olana ve dulusal dünyaya vurgu yapar ve bilgiyi deneyimlenebilen bir dünya içerisinde temellendirir (bkzIhde 1986[1977]). Hermeneutik ise ilk başta İncil’i yorumlamak için ortaya çıksa da, daha sonra tüm metinlerin yorumlanabileceği bir metoda dönüşmüştür. Paul Ricoeur son yıllarda bu iki bilim türünü hermeneutik fenomenoloji adı altında birleştirmeye çalışmıştır. Ricoeur’a göre anlamlı olan her eylem bir metin olarak düşünülebilir veya okunabilir; yani, müzikal bir performans tıpkı bir metin gibi yorumlanabilir (1981b). Clifford Geertz bu formülü ele alırken kültürleri bir “metinler kümesine/topluluğuna” benzetiyordu ve bu konudaki çalışması son on beş yılda Amerikan antropolojisinde büyük etki yarattı. 1980’lerdeki çalışmalarımın çoğu hermeneutik fenomenolojiye dayalı olsa da son zamanlarda müzikal deneyim de dahil olmak üzere her şeyin metinleştirilmesi anlayışını eleştirmeye başladım; ayrıca anlamlı eylemlerin metin olarak okunması değil de müzik olarak görülmesi gerektiğini ve artık Ricoeur’un yaklaşımına yönelik tabunun yıkılması gerektiğini öne sürdüm (Titon 1995). Başka bir deyişle, yorumsal davranışlar noktasında kullandığımız metaforu artık değiştirmemiz gerektiğini söylüyordum. Dünyayı okunabilecek yazılı bir metin değil de deneyimlenebilecek müzikal bir performansa benzetiyorum. Fakat bu konuyu başka bir makalede ele almalıyım sanırım.

Benim görüşüme göre etnomüzikoloji, içinde bulunduğumuz yüzyılda ilki karşılaştırmalı müzikoloji olan dört farklı paradigma veya temel varsayımlar kümesinden faydalanmıştır. Bunlardan ikincisi ise İngilizce karşılığı müzikal folklor olan paradigmadır. Bu paradigma Doğu Avrupa’da tipik olmakla birlikte İngiltere’de de yakın zamana kadar yer almıştır. Müzikal folklor her ne kadar derleme, kayıt altına alma, analiz ve karşılaştırma yöntemlerini kullansa da dört belirleyici özelliği daha vardır: ulusalcı ideoloji, toplumsal bağlamda yapılan araştırmalarda etnografik vurgu, dünya genelinde hem geleneksel hem de tehlike altında olduğu düşünülen müziklerin korunması yönündeki etik boyut, müziğin kamusal okul müfredatlarının bir parçası olduğu ve yetişkinlere aktarılması gerektiğini vurgulayan eğitimsel görüş. Bela Bartok ve Constantin Brailoiu’nun derleme, sınıflandırma ve analitik çalışmaları müzikal folklor örneklerindedir. Üçüncü paradigma da anket çalışmasından ziyade alan çalışması ve “kültürel dalma” üzerinde duran, ortaya

çıkışı Amerikan antropolojisi içerisinde 1950’lerde Society for Ethnomusicology adlı oluşumla bağlantılı olan etnomüzikolojidir; ayrıca, etnomüzikologlar kapsamlı olan karşılaştırmalı genellemeler ve üretimler yerine belli müzik kültürleri üzerine yapılmış ve detaylı çalışmalara dayanan monograflara itimat ederler. Etnomüzikologlar etnosentrik olduğu gerekçesiyle ulusalcılığa da inanmazlar ve genellikle korumacı yaklaşımı savunmazlar; bunun yerine odak noktaları kültürel etkileşim ve değişim üzerinedir. Etnomüzikologlar okullardaki müzik eğitimine de pek ilgi duymazlar, kendilerini bilim adamı olarak tanımlarlar çünkü (Aramızdan göçmüş olan Alan Merriam, dünya müziği üzerine çalışan meslektaşlarının müzik eğitimiyle ilgili yaptığı çalışmaları “kum havuzu etnomüzikolojisi” şeklinde nitelendirmiş ve önemsememiştir). Merriam’ın düşünce, davranış ve sestem oluşan geri bildirim modelini o veya bu şekilde benimsemiş etnomüzikologlar için “bölgesel bakış açısı” çok önemlidir (1964). Merriam’a ve çağdaşı olan çoğu etnomüzikoloğa göre etnomüzikoloji, büyük ölçüde veriye dayanmaktaydı ve alandaki verileri yalnızca etkilemek değil de aynı zamanda verilerin faydalı olup olmadığını sağlayan, etnomüzikologların diğer insanlarla olan ilişkilerinin de dahil olduğu kişisel deneyimler eksikti; Merriam’ın unutulmaz deyişiyle etnomüzikoloji “müzik bilimidir” (müziğin bilimi veya müzik üzerine araştırma) (Merriam 1964:25).

Henüz sabit bir isim veremediğimiz dördüncü evrenin tohumları ise bazı master öğrencilerinin en etkili müzikal deneyimlerini yaşadığı, Batı-dışı orkestraları yönetmeleri için Amerikan üniversitelerine gelen usta sanatçıları bu üniversitelere getiren etnomüzikologlar tarafından atılmıştır. Bu yaklaşıma da “müzik yapan insanları çalışmak veya araştırmak” dedim (Titon 1989, 1992 [1984]),² fakat bu yaklaşım “müziği deneyimleyen insanları çalışmak veya araştırmak” şeklinde de adlandırılabilirdi. Geçmişe dönüp bakıldığında söz konusu dördüncü paradigmanın 1960’ların politikalarından etkilenmiş bir nesilden geldiği de aşikar: kadın hareketleri, barış hareketi, insan hakları hareketi. Hala gelişmekte olduğundan söz konusu dördüncü evreyi sistematik olarak tanımlamak zor ancak yine de bazı sonuçları belli. Müzik yapan insanların deneyimini (bizimki dahil) anlamaya yapılan vurgu (açıklamadan ziyade) çok önemlidir.

Diğer vurgu ise tanımlayıcı (descriptive), yorumlayıcı (interpretive) ve çağrışım yapan (evocative) hikaye temsillerindeki düşünürsellik (reflexivity) ve bir tür çoğalma (bkze.g.,Kisliuk 1991) ; alan çalışmasında öğretmen, danışman, arkadaş gibi itibar edilen kişilerle uzmanlık ve yazarlık noktasında işbirliği yapmak veya görev paylaşımında bulunmak (bkzvonRosen ve Francis 1992; Guilbault 1993) ; tarih , iktidar ilişkileri, etik, kimlik ve inanç gibi meseleleri dikkate almak; ırk, ve etnisite gibi hassas kavramlara analizci bir yak-

² “Yapmak” fiilinin iki anlamı var burada: (1) müzik olarak adlandırdığımız sesler üretmek ve (2) müzik olarak sınırlandırdığımız kültürel alanı inşa etmek.

laşım sergilemek; sınıf ve cinsiyet kavramlarının müzik kültürleri içerisindeki etkisine dikkat etmek;³ bilim kültürüne şüpheli yaklaşım, feminist ve üçüncü dünya görüşleriyle etkileşim halinde olmak; müzik yapan insanları yansıttığı için müze sergileri, festival, film, video ve üstün metinleri/hiper-metinleri (hypertext) araştırmak; üzerinde araştırma yaptığımız insanlara müziklerinin zenginleşebileceği daha iyi yaşam koşullarına sahip olmaları için hem müzikal hem de kültürel anlamda aktif olarak destek olma gibi hususlar üzerinedir. (Sheehy 1992). Bütün bu önemli noktalar “yeni alan çalışması”na dahil edilmekte ve çoğu, bilgi biriktirmekten çok insan ilişkilerine önem vermektedir. Yeni alan çalışması müzikal sesleri ve yapıları terk etmiyor aslında, onları yalnızca hermeneutik bir halka içerisinde yeniden konumlandırıyor (Ricoeur 1981a). Müzikal ses hala belgelenmektedir; ve müzikal yapı, çoğunlukla olduğu gibi, müzikal deneyimin önemli bir parçası olduğu için anlamının temelini oluşturan bir parça olarak analiz edilir ve yorumlanır. Yeni alan araştırmacısı belgeleme yöntemini de terk etmiyor; aksine belgeleme, artışı sürdürmeye devam ediyor. Fakat belgeleme yöntemi de yeniden konumlandırılmakta ve günümüzde uzmanın analizi veya raporundan ziyade öznel arası (intersubjective) bir ürün olarak görülmektedir.

Anlamaya yönelik teorileri dahil etmek için disiplinimizin geçmişini genişletirsek eğer eski gezgin ve misyonerlerin yerli (native) müzik anlayışlarının, karşılaştıkları şeyle özdeşleştiği bazı yazılarına bakmamız gerekir. Örneğin on altıncı yüzyıl misyonerlerinden olan Jean de Lery, yerli Amerikan müziğinden nasıl etkilendiğinden bahsettiği bir hikaye anlatır ve devamında deneyime vurgu yapar (Harrison 1973). Yeniden gözden geçirilmiş kayıtlarda “bimüzikalite”ye değineceğiz (Hood 1960; 1963, 1982 [1971]), ve alan çalışmasında gelişen insan ilişkileriyle elde edilen bilginin yapısı üzerinde düşüneceğiz. Bu noktada David McAllester’ın Navajo üzerine yaptığı eski çalışmaları ve kültürel değerlerin önemi büyük (1973 [1954]; bkz. Mitchell 1978) ve ayrıca Kenneth Gourlay’ın etnomüzikolojik araştırmalarla ilgili makaleleri de başlangıç niteliğinde olan önemli teorik belgelerdir (1978; 1982).

Açıklama da olsa anlama da olsa, bizim yaklaşımımız müziğin ne olduğuna odaklanacaktır. Bana göre müzik toplumsal olarak inşa edilen kültürel bir fenomendir. Çeşitli kültürel yapılar, insanların müziği örnek sesler, estetik nesnelere, ritüel malzemelere, hatta bilinçten bağımsız bir şey gibi deneyimlemelerini sağlamaktadır. Fakat müziğin kültürel olarak inşa edilen bir fenomen olduğunu söylemek, onun dünyada var olmadığı anlamına gelmemektedir; çünkü tanıdığım herkes gibi ben de dünyayı bilincim aracılığıyla deneyimliyorum ve müziği de yaşam dünyamın (lifeworld) bir parçası olarak

³ Bu kritik kavramlar, 1992’den beri Wesleyan Üniversitesinde MarcPerlman ev sahipliğinde ağırlıklı olarak etnomüzikologlar arasında ve çok-kültürlülük üzerine gerçekleşen elektronik bir konferansta tartışılmaya devam etmektedir. İnternet adresi: MC-Ethno@Eagle. Wesleyan.edu.

deneyimliyorum.

Bu bölümün geri kalanında müzik hakkında ne bilebileceğimiz ve nasıl bilebileceğimize ilişkin sorulara fenomenolojik ve refleksif cevaplar öneriyorum. Müzik pratiklerini, bilincime yansıdıkları şekilde incelemeye başlıyorum. Alan çalışması deneyimlerini incelemeye devam ediyorum. Son olarak da müzik anlayışımızı genişletebilmek için bu pratikleri yansıtan bazı interaktif stratejileri tartışıyorum. Elbette, tek bir fenomenoloji yok. Örneğin Husserl'in soyut fenomenolojisi, fenomenolojik yaklaşımı hali hazırda Ricoeur'un hermenautik felsefesinden farklı olan Heidegger'in varoluşsal fenomenolojisinden önemli ölçüde farklıdır. Yine de, bu yaklaşımların hepsi belli bir geleneği teşkil etmekte ve birtakım ortak varsayım ve vurgular barındırmaktadır. Daha sonra ise, söz konusu bu gelenekten, yalnızca bir fenomenoloji versiyonuna bağlı kalmadan faydalanacağım. Bu anlamda tekli bir gelenek türünün kullanımını pek tatmin edici ve yeterli bulmuyorum gerçekten.

Fenomenoloji, fenomenlerin bilince yansıdıkları biçimde incelenmesi gerektiği üzerinde durmaktadır (Stewart ve Mickunas 1990: 91). Bilinç her zaman bir şeyin bilinci olmuştur: bu çalışma ise müziğin bilincine odaklanmaktadır. Nasıl müziğin bilincinde olabilirim? Bilincim müziğin bilinci olmuşken nasıl kendimde olabilirim/var olabilirim? Tabii ki öncelikle benim müzik bilincim belli bir müzik deneyimini teşkil etmekte ve bu, kültürel olarak bir tür aracılık görevi görmektedir; açıkça görülüyor ki, benim müziği deneyimleme biçimim başka kültürlerdeki insanlarınkinden farklı- kendi kültürümdekilerden bahsetmiyorum bile. Ve hayatım boyunca birbirinden farklı müzik türlerini hep farklı şekillerde deneyimlemiştir. Ama şu an ki müzik bilincime hem genel anlamda hem de belli bir vaka içerisinde bakalım şimdi.

Müzik yapan insanları "müzikal anlamda var olma" noktasındaki paradigma problemi olarak ele alıyorum. Bana göre tek başımayken müzik yaptığımda bir şeyler hep eksik kalıyor; o eksik kısım da başka insanlarla sosyal bir grubun içerisinde birlikte müzik yapınca tamamlanıyor bence. Belki bana katılırsınız belki katılmazsınız ama ben burada paradigma problemim olarak toplu müzik yapmayı ele almak istiyorum. Bu anlamda bir yaylı çalgılar topluluğu (quartet), gamelan orkestrası, blues müzik grubu, eski bir vaftiz kilisesi veya Ganalı bir davul orkestrasını seçebilirdim fakat ben tercihim kemane, banjo ve gitardan oluşan eski bir grup yönünde kullanmak istiyorum- bu, bilinçli olarak arayıp bulduğum, üst düzey bir deneyimdi benim için.

Şimdi de bu deneyimi fenomenolojik açıdan değerlendireyim. İstek, beni müzik yapmaya zorluyor. Bu isteği, beni müziği daha iyi anlamaya yönelten müzik ve dansla olan önceki deneyimlerimle oluşmuş bir kalıntı ve etkin bir yapı olarak görüyorum. Bu istek, bedensel duyularımın barındırdığı bir merak ve onun duyularımın birleştiğini hissediyorum: iç içe geçmiş bir merak. Müzik yapan insanları tanımak benim müzik deneyimimle başlıyor. Diğer insanlarla kemane, banjo veya gitar çaldığımda müziği duyuyorum; varlığını hissediyorum; içimde beni başka yerlere götürüyor; fiziksel olarak da hareket

ediyorum. Müzik isteğine yenik düşüyorum. Müziğin gücünü içimde hissediyorum. Şimdi fenomenologların “doğal davranış” dedikleri şeyden ve normal gündelik var olma gidişatından analitik değil de bir tür kendinin farkında olma yöntemine geçiyorum. Müziğin içime girdiğini ve beni harekete geçirdiğini hissediyorum.

Ve şimdi müzik yükseliyor, büyüyor, ta ki müzik dışında her şey çekilmez hale gelene ve yok olana kadar. Benliğim kayboluyor. Artık çözümleme yok; kendinin farkında olma da yok. Buradaki “yok olma” Husserl’in *epoche* dediği fenomenolojik bir indirgeme/kısıtlama. Aynı zamanda radikal bir “geçici olarak durdurma” biçimi bu. Artık kendimi bağımsız bir kişi olarak hissetmiyorum; aksine, kendimi “yeryüzündeki bir tür müzikmişim” gibi hissediyorum. En sonunda da müzik, istek aracılığıyla beni tekrar kendime getiriyor. Yani, arzunun varlığı beni kendime getiriyor ve bilincin nazarında benliğimi temsil ediyor. “Ben” geri dönüyor; artık kendimin farkındayım, duyduğum müziği diğer insanlarla birlikte yaptığımızı fark ediyorum.

Duyduğum müziği diğer insanlarla birlikte yaptığımızı fark ettiğimde söz konusu diğer insanları tanımak istiyorum. Birbirimizi anlamamız için önce birbirimizi tanımamız gerekiyor. Birbirimizi nasıl tanıyabiliriz? Sen kimsin? Eğer bir nesneysen seni de diğer nesnelere tanıdığım gibi tanımam gerekecektir. Ama müzik yapan bir birey olduğuna göre ben de seni bir birey olarak tanıyorum (bkzCode 1991: 37). Birbirimizi yaşam pratikleri aracılığıyla tanımaya çalışıyoruz. Ortak olan, özneler-arası deneyim sayesinde yorumlama dünyasının içine dalıyoruz. Yorumlama; sesi müziğe, varlığı ise manaya dönüştürüyor.

Bilincim müzikle dolduğunda artık müzikal olarak var oluyorum. Müzik yaptığımda, dinlediğimde ve tüm vücudumu kaplasın diye müziğe ayak uydurduğumda aktif bir deneyimleme içinde olan zihnim bana müzikal olarak var olduğumu söylüyor. Buna müzikal varlık diyorum ve bu kendini benim sıradan, gündelik pratiklerim, öz bilincime ait pratiklerim ve nesnelleştirici pratiklerimden farklı bir şekilde ortaya koyan bir varoluş biçimi.

Müzikal *bilmeyi* müzikal *varlık* içerisinde temellendirmek istiyorum-yani, müzik hakkında bilgi. Başka bir deyişle, ben, ne bağımsız veya nesnelleştirici bir biçimde var olma, ne refleksif, öz bilinçli/kendini bilen bir şekilde var olma, ne de fenomenologların “doğal davranış” dediği veya gündelik var olma biçiminde temellendirilen bir müzik epistemolojisi arayışındayım. Aksine, müzikal varlığın kendine özgü/ istisnai ve ayrı bir varlık bilimi olduğunu ve müziği bilebilmek için işe “müzikal varlıktan” başlamamız gerektiğini düşünüyorum.

Başka bir deyişle ben müzik bilgisini, bilim pratiği, linguistik veya introspektif (içe bakışçı) içerisinde değil de müzik pratiği içerisinde temellendiriyorum. Müzikal var olmaya yönelik paradigma problemim içerisinde -sosyal anlamda- müzik yapan diğer insanlara bağılıyım ve bu müzik, bilincime tam anlamıyla ulaştırıldığında doruk noktasına ulaştığı anlarda tamamen benden

çıktığını düşünsem de sadece “benim” müziğim değil, tüm ekibin müziği haline gelmektedir.

Bu beni alan deneyimime yönlendiriyor çünkü bu deneyim aynı zamanda diğer insanlarla bağlantısı olan kendi deneyimim. Çoğu etnomüzikoloğa göre alan çalışması, özneler arası ve kişisel olarak dönüşebilir bir şeydir. Birçok meslektaşımın aksine -aslında öyle olsa da- alan çalışmasını öncelikli olarak transkripsiyon, analiz, yorumlama ve temsil noktasında bir araç olarak değil de, düşünselliğe yönelik (reflexive) bir imkan ve içerisinde başka şeylerin de bulunduğu, “benim” çalışmama “bizim” çalışmamızmış gibi sürekli etki eden, arkadaşlarımla devam eden bir diyalog olarak görüyorum (ayrıca bakınız vonRosen ve Francis 1992; Hutchinson 1994). Belki küstahlık gibi görünecek ama yeni bir örnek vereyim: Old Regular Baptist’teki arkadaşlarımdan birinden gelen ve içerisinde “kendimizi görebilme konusunda bize yardımcı olduğun için teşekkürler” dediği bir mektup (ElwoodCornett, JeffTodd-Titon’a mektup, Ağustos 18, 1993). Ben de karşılığında onlara teşekkür ettim. Alan deneyimlerim genellikle yoğun gerçekleşti; bu deneyimler içerisindeki rollerim, bakış açıları ve kimliklerimin hep farkında oldum; aşkı, dostluğu ve sıkıntıyı da hissettim. Etnomüzikolojik bilginin çoğu önermeleri “alan çalışması deneyimi” söylemini reddeder elbette ancak söz konusu önermelere ilişkin fenomenolojik bir yaklaşım sergilenecekse bu söylemin kabul edilmesi ve ortaya çıkardığı değerlerin sorgulanması gerekmektedir.

Alan çalışmasındaki ilişki tiplerine düşünsel bir bakış (reflexive), alan araştırmacıları ve bu alan araştırmalarının öznelerinin bir tür kimlik çatışmasına neden olduğu ve bu özne veya kişilere çeşitli rollerin biçildiğini ortaya koymaktadır (Titon 1985). Rol yapmak derken sahteliği değil de, rol yapma anlayışının -sosyolog Erving Goffman’ın da dediği gibi- insanların günlük yaşantılarında nasıl davrandığını göstermek için kullanılmasını kastediyorum (1959). Post-kolonyal dünyada salt veri toplama istismarcı bir tavır gibi görüldüğü ve bazı insanların, kendilerini ziyaret eden etnomüzikologlarla öylece işbirliği yapmak istemediği bir ortamda “ideal alan ilişkisi” anlayışının daima arkadaşlıkla sonuçlanacağını düşünmek masumane olurdu.

Bazen taraflardan her birinin diğerine yardım ettiği zımni veya aleni şekilde gerçekleşen anlaşmalı bir ilişki şekli daha etkilidir. Bazen ise en etkili yöntem, arkadaşlıkla zımni bir şekilde yapılan anlaşmanın birleşimi olan yöntemdir. Yeni alan çalışmasında sıklıkla karşılaşılan diğer rolde ise etnomüzikolog öğrenci olurken; “rehber”, öğretmen veya deneyimli bir ihtiyar olur. Yaygın olmayan ve atipik (alışılmıştan dışında) roller, muhalefet, aldatma, yalan söyleme ve casusluk içerirler ki çoğu durumda etik dışıdır; ancak anlaşılan ve daha sonra ortaya konulan müzik kültürünü meşru ve yozlaşmış olduğu gerekçesiyle rasyonelleştirirler (bkzPillay 1994; Kingsbury 1988).

Etnomüzikolojiye yönelik fenomenolojik bir epistemoloji, müzik ve alan çalışması deneyimlerimizle ve müzik yapan insanları tanımamızla mümkün olmaktadır. Eğer bilginin ampirik ve sosyal ilişkilerimizin özneler-arası bir

ürünü olduğunu düşünüyorsak, o zaman bildiklerimiz hem alandaki hem de meslektaşlarımız olan insanlarla ilişkilerimiz sayesinde ortaya çıkıyor demektir ve bu ilişkilerin herkesin nazarında -kaçınılmaz olarak- kendine özgü bir görünümü vardır. Alanda arkadaşlarımızla birlikte edindiğimiz dökümanlar (metinler) –alan notları, fotoğraflar, kayıtlar- arkadaşlarımızla aramızda, özellikle bir arada olmadığımız zamanlarda, bize birbirimizi ve arkadaşlıklarımızı anımsatan belli bir yakınlık veya bağ kurma imkanı sağlamaktadır.

Arkadaşlarımızla beraberken bu dökümanlar –en iyi ihtimalle bir süredir ortalıkta değillerken- nesneleştirmeden ziyade arkadaşlığımızın kapsamını yansıtan malzemeler olarak belirirler. Fakat alandan döndüğümüzde, üniversitede, kütüphanede veya yalnız çalışırken bu malzemeler farklı bir rol üstlenirler. Alandaki anılarımızı canlandırma görevi görürler. Bu malzemeler, yurtdışında yapılan bir tatilde çekilmiş bir fotoğraf veya oradan yanımızda getirdiğimiz bir broşür gibi hem bir döküman görevi görmekte, hem de anılarımızı canlandırmaktadır. Bu malzemeler geçmişe yolculuk yapmamızı sağlarlar. Tanıdığım insanların varlığında da yokluğunda da yalnızlık ve özlem duygusunu hissediyorum. Benim şu an ki görevim çalıştığım müzik kültürünü yalnızca öğrencilere ve diğer araştırmacılara değil, söz konusu müzik kültürü içerisindeki insanlara da anlatmak. Alanda deneyimlediğim şeylerin gözümün önünde durmasını, aklımda kalmasını ve tanıdığım müzik icracalarını hatırlamamı sağlayacak temsil/canlandırma biçimleri arıyorum. Bu sayede, söz konusu deneyimleri kendime de canlandırabilirim. Bu noktada kendini gösteren geleneksel temsil biçimi ise hikaye tarzında olan veya anlatı şeklindeki müzikal etnografidir; burada ele alacağım diğer iki form ise etnografik film ve hipertext/multimedya olacak.

Hikaye/anlatı, insanlara başımızdan geçenleri anlattığımız standart bir yöntem elbette ve bu yöntem, müzik yapan insanların fenomenolojik ağırlıklı olan temsillerinde geleneksel bir form olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir müzik kültürünün tanımlayıcı (descriptive) etnografisinin hikaye ağırlıklı olması, okuyucuya hayal gücünü kullanarak anlatılan olayları paylaşabilme fırsatı veriyor. Anthony Seeger’ın *Why Suya Sing* adlı kitabı da yorumlama noktasındaki gücü ve itibarını bahsi geçen hikaye tarzı yaklaşımdan almaktadır (1987b). Kitabın tamamı hikaye tarzında değil tabii ki. Seeger ile birlikte hikaye ağırlıklı etnomüzikoloji anlayışını tercih eden diğer araştırmacılara göre etnografi, içerisinde hikaye veya anlatı yönteminin yer aldığı, temel bilgiler, yorumlama, analiz ve hatta kavrayışın, alandaki deneyimlerle sağlandığı “deneyim ağırlıklı” bir janra olarak karşımıza çıkmaktadır: kişinin anlama eylemini nasıl gerçekleştirdiğini gösteren bir yöntem (ayrıca bkzFeld 1990; Rice 1994). Hikaye yöntemi etnomüzikolojide yeni bir şey değil. Mantel Hood’un *The Ethnomusicologist* (1982[1971]) adlı kitabındaki hikaye tarzında yazılmış pasajlar ve Bruno Nettl’in *The Study of Ethnomusicology* (1983) kitabındaki hikayeler bu anlamda en önemli örnekler arasında sayıla-

bilir. Deneyime dayalı hikaye tarzında yorumlama yöntemi, kültürel antropolojide de yaygınlaşmaktadır. Örnekleri çok. Örneğin Renato Rosaldo'nun *Culture and Truth* adlı kitabı "bir ödül avcısının öfkesi ve acısı" adlı meşhur bir yazıyla başlıyor (1993[1989]: 1-21). Rosaldo, karısı iki Ifugao ile birlikte bir yolda yürürken ayağı kayıp 20 metre yüksekliğindeki bir uçurumdan taşkın bir nehre düşerek öldüğü ana kadar Filipinler'de yaşayan Ilongot kabilesinin acı ve öfkeyi bir arada nasıl barındırdıklarını anlayamamıştı. "Ölü bedenini bulduğum an çok sinirlenmiştim. Beni nasıl terk eder dedim? Nasıl düşecek kadar aptal olabilir? Ağlamaya çalıştım. Hıçkırarak ağlamaya başladım ama öfke, gözyaşlarımı engelledi" (1993 [1989]:9). Rosaldo, Ilongot kültürünün bu özelliğini anlayabilmek için acı ve öfkeyi bizzat aynı anda deneyimlemek zorunda kalmıştı.

Clifford Geertz'in de dediği gibi iyi etnografi yazabilmek, retorik anlamda bir maharet gerektirmekle birlikte bizleri öncelikle muhabir değil yazar olduğumuz gerçeğiyle yüzleştirmektedir. (1988). Ancak eğer yazar isek, okuyucunun ilgisini, hakkında yazdığımız müzik icracılarından kendimize yöneltme gibi bir risk doğmaktadır. Otobiyografik tarzda hikaye anlatımı barındıran etnografilere, bu yöntemin keyfi yapılan ve profesyonel olmayan bir yaklaşım olduğu gerekçesiyle karşı çıkılmıştır; gerçekten de, "günah çıkarma" şeklindeki popüler söylem yer değiştirme problemini ifade etmektedir. Ancak hikaye tarzı etnografinin, okuyucunun odak noktasını müzik icra eden insanlardan yazarın bilincine yönlendirmeye ihtiyacı yok. Bunun yerine yazar kendisini, ustalıklı etkinlik esnasında katılımı çok da önemli olmayan sıradan bir icracı rolüne büründürdüğü, ancak katılımının bir tür yorumlama görevi görebileceği bir ortam yaratabilir. Sonuç olarak bu, Geertz'in Bali horoz dövüşüyle ilgili yazdığı meşhur yazısında da olduğu gibi, okuyucu ilk anda Geertz'in yazınsal metodunun güzelliği karşısında şöyle bir duraksamasına rağmen yine de içten içe bu yazının Balili insanların kendi bakış açısı doğrultusunda yazılmış olmasının daha uygun olacağını düşünüyordu. *Power house for God*'ın ilk bölümü ve giriş kısmı da, bir öğle yemeği sohbeti ve toplu bir ibadet töreni sahnelerinin tazelenebilmesi ve canlandırılabilmesi için kaset kayıtları, fotoğraflar, alan notları ve alandaki anlarımdan da özenle faydalanılarak anlatı etnografisi yöntemiyle yazılmıştır (1988). Özetle, anlatı etnografisi etnomüzikologların müzik icracılarıyla olan diyalogunu göstermesi noktasında çok uygun görünüyor.

Film (video) görüntüleri ve senkronize edilmiş sesler -yaygın biçimde müzik yapan insanları betimleyen ve izleyiciyi gözlemcinin pozisyonuna yerleştiren araçlar olarak görülmektedir. Filmin (video kayıt) anımsatıcı gücü inanılmaz: Gerçek bir şey izliyormuş gibi hissediyoruz. Tabii ki çoğu etnomüzikolojik video kaydında yapılmaya çalışıldığı gibi kitapları taklit eden video kayıtlar veya bilimsel deneyleri canlandıran kayıtlar yaparak video yönteminin ampirik yönünü ortadan kaldırmamız mümkün. Fakat video kaydına yönelik fenomenolojik bir yaklaşım, müzikal bir topluluğun içerisinde var

olan deneyimleri, ilişkileri canlandırarak ve göstererek izleyiciyi etkilemeye çalışır. Video kaydeden ile izleyici arasında üç ilişki şekli vardır: video kaydeden kişi kendini genellikle bilge bir anlatıcı aracılığıyla tam otoriteye sahip bir konuma yerleştirebilir; bir hayalet gibi kayıttan sapabilir ve videoyu, izleyici yalnızca belli bir olaylar dizisine ve gizli bir dinleme eylemine bakıyor-muş gibi gösterebilir veya kayıt içerisindeki insanlarla ve izleyiciyle iletişim kurabilir ve her ikisi de kaydın anlamını yansıtabilir. Etkileşim (interactivity) ve düşünömselliğin (reflexivity) en çok alan çalışması ve müzik icrasından ortaya çıkan ampirik anlama türüne uygun olduğu anlaşılır olmalı (von Rosen ve Francis 1992; von Rosen 1992).

Hipermetin (hypertext) ve multimedya, müzik yapan insanlara karşı olan ampirik önyargıya hakkını veren üçüncü temsil aracı bana göre. Anlatı metni doğrusal bir okuma iken, hipermetin, okuyucuya toplu/toplanmış bilgiler içerisinde kendi yolunu seçme şansı veren ağımsı bir yapıya sahip olabilir (Landow 1992). Hipermetin için bilgisayara gerek yok ama bilgisayar hipermetni daha etkili hale getirmekte, interaktif hipermetin ise okuyucuya mevcut bilgi üzerine yorum yapması ve böylece onu bir sonraki okuyucu için değiştirme yetkisi vermektedir (hipermetin kurgusu içerisinde Michael Joyce'un ifadesiyle "authorswho-are-to-be"). Multimedya ses kayıtlarını, fotoğrafları ve videoları sunması için çoğunlukla hipermetin ile birleştirilmektedir. Dikkatle bir araya getirilmiş bir hipermetin, alan çalışması aracılığıyla bilgi edinmenin muğlaklıklarının yanı sıra elde edilen içgörülerini temsil edebilmektedir. Örneğin Davenport Hyper Card Stack'ta bir okuyucu keman melodileri duyar ve kendisine bu melodilerin benzer oldukları söylenir (Tinton 1991). Diğer yol (path) müzikal analize gider ve transkripsiyonlar melodilerin benzer olduğunu gösterir fakat başka bir pasaj kemancının kendisine yönelir ve kemancının performansına yöneldiğinde melodilerin farklı olduğu görülür. Sunum bu paradoksu çözmeyi okuyucuya bırakmaktadır (Ya da çözmemeyi). Daha ileri bir gelişme ise hipermetin kurgudur (bkz Coover 1993).

Bütün hipermedya projeleri anlamlı etkileşime izin vermemektedir. Birçok "eğitimsel" hipermetin, ağımsı bir yapıdan ziyade çok etkili olan bağlantılarla hiyerarşik olarak organize edilmiş devasa bir "metin ve bağlam" topluluğundan ibarettir. Bunun gibi hipermedya "öğrenim/bilgi" ortamlarının deneyimlenmesi, kütüphanelerde gerçekleştirilen araştırma eyleminden çok farklı değildir. Fakat ağımsı bir hipermetnin deneyimlenmesi daha çok oynanan bir oyunun ilk bölümü gibidir: Kişi onu anlamaya çalışır.

Bu bölümde de müzikal pratiği anlamaktan çok genellikle müzikal ses, kavramlar ve davranışı açıklamaya çalıştığımızı savunuyorum. Ve kaldı ki en tatmin edici bilgilerimiz çoğunlukla müzik yapma pratiği ve alan çalışması esnasındaki ilişkiler aracılığıyla elde edilmektedir. Öyle görünüyor ki, müzikal olarak varoluş biçimlerimiz ve alan çalışması yapma biçimlerimiz noktasında çalışmamızın diğer özneleri gibi biz de deneyim yoluyla gerçekleşen

dönüşümlere/değişimlere açtık. Dahası, müzik yaptığımız arkadaşlarımıza onların doğal/bölgeye özgü olan (native) bakış açılarını sorduğumuzda veya konuşmalarına kulak misafiri olduğumuzda, konu hakkında sistematik bir açıklama yapmak yerine bireysel deneyim ve anlayışları doğrultusunda konuştukları görülmektedir. Bu durumda, -paradigma problemi olarak- derleme, transkripsiyon ve analiz üzerinde temellendirilmiş bir epistemolojiden ziyade, varoluşumuzun paradigma problemi olarak etnomüzikolojik müzik icra pratikleri ve alan çalışması üzerine kurulmuş bir epistemoloji, bizim ve diğer insanların deneyimlerinden doğan bilgiye ayrıcalık tanıyacaktır. Ve bu bilgiye yönelik harici/dışa yönelik açıklamalarımızda anlamayı en iyi şekilde sağlayacak formlar arıyoruz. Böyle geleneksel olmayan/alışılmadık temsilleri kurgu ve müzikal performanslar olduklarından dolayı reddetmek zorunday-sak ve en azından şimdilik araştırmacıların işine yarar olmadıklarından, ben-merkezci ve kurgusal olmayan bir yazma biçimi yerine; interaktif, ve otoriter olmaktan çok dönüşümsel olan anlatı veya gözlemsel/gözleme dayalı video-lar, ve ağımsı, interaktif hipermedya, oluşumları sürecinde hem bizim hem de iletişim kurmaya çalıştığımız insanların anlamasını sağlayacak temsil/sunum biçimleri noktasında gelecek vaat etmektedir. Ancak bir bilgi formu olarak “açıklamalardan” tamamen vazgeçmek istemiyorum; yalnızca anlamaya daha çok ayrıcalık tanıyorum. Transkripsiyon ve analiz yöntemlerini uyguladı-ğımı ve müzikal yapılar, tarih ve coğrafya içerikli dergilere hala meraklı ol-duğumu da samimiyetle itiraf edeyim. Müzikal varoluşumuzla ortaya çıkan bir müzikal bilme epistemolojisi, deneyimleme ve anlamaya ayrıcalık tanısa da “açıklamalar” olmadan yapamaz çünkü bilme eylemini aynı zamanda açıklamalar yardımıyla sağlıyoruz ve günlük hayatımıza uyguluyoruz.

Peki alan çalışması nereye gidiyor? Daha önce öne sürdüğüm gibi, eğer çağdaş etnomüzikoloji epistemolojik olarak alan çalışmasına yaslanırsa, o za-man disiplinin varlığını sürdürebilmesi için alan çalışmasına yönelik post-ya-pısalcı sorun halledilmelidir. Gerçekten de bazıları etnomüzikolojinin orta-dan kaldırılmasını istiyor. Bu anlayış, üçünün merkezi oluşturduğu birkaç temel üzerine oturtulmaktadır. İlki, 1960 sonlarından beri bilinen, alan çalış-ması temelli girişimlerin etkinin/gücün uyumsuzluklarına yaslandığı ve alan araştırmacısının uzmanlığının hukuka aykırı kullanımını içeren bir suçlama-dır. Diğer bir deyişle alan araştırmacılarının maksatları tarafsız olmadığı için kaynak kişiyi/anlatıcıyı temsil etme noktasında meşru bir hakları yoktur- üs-telik etnomüzikologlar kariyerlerini bu temsiller üzerine kurmalarına rağ-men. Araştırmacılar (informant) tam otorite iddiası olan kişilerdir ve etno-müzikolojik metinleri yazması -veya yazmaması- gereken kişiler onlardır. İkinci suçlama ise farkında olmasalar da alan araştırmacılarının hamasi bir maceranın ayrı bir uyarlamasını canlandırdıkları yönündedir. Sonuç olarak müzikal etnografiler yalnızca zımnî veya sarîh olan bir macera anlatısına dö-nüşmektedirler. Problem şu ki maceracı yaklaşım, çalışılmakta olan kültürün müzikal yaşamından çok verilerin sunumu ve yorumlama eylemini etkile-

mektedir. Bu nedenle müzik kültürleri ütöpik ve distöpik görölmekte ve etnomüzikologlar da kusurlu kahramanlara, anti-kahramanlara dönüşmektedirler (bkze.g., Hood 1982 [1972], kocaman bir gongun inşa edilmesinde etnomüzikoloğun rolünün önemine vurgu yaptığı yer). Araştıran/macera arayan bir kahraman olarak etnograf, nadiren başka bir müzik kültürünün temsilciliğini yapma iddiasında bulunabilir: kahramanın farklı bir gündemi olduğu için. Üçüncü suçlama ise epistemolojik zeminlere oturtulmaktadır. Post-yapısalcı düşünce, otonom/özerk benliklerin varlığını reddetmektedir. “Öteki”, kurgulanmış bir nesneleştirme olduğu için, benlik ile ötekinin karşılaşması olarak alan çalışması kavramı, tıpkı otonom benlik kavramında da olduğu gibi bir tür sanrı olarak görölmektedir.

Ne post-yapısalcı sorun ne de çeşitli çözümler, hak ettikleri kadar detaylı incelenebilir burada. Ancak epistemolojik bir çözümün kökenleri, daha önce müzik icrasına yönelik yapılan fenomenolojik açıklamalar kısmında bulunabilir. Müzik yaparken bağımsız benliğimin yok oluşunu hissediyorum, müzik her tarafıma yayılıyorymuş gibi sanki ve artık –yeryüzündeki- tamamen müziğe dönüşüyorum. Fakat aynı zamanda “bilen” benliğimin geri dönüşünü de hissediyorum. Müzik yapmak -dünyanın her yerindeki çeşitli kültürlerde bazı koşullarda- diğer bilen benliklerin varlığında bir bilen benliğe dönüşme deneyimidir. Bu, derinden gelen müşterek bir deneyim ve buna kendimi bırakmak istiyorum. Bu tür bir deneyim üzerine temellendirilmiş bir temsilin, etnomüzikologların otonom olmaktan çok henüz gelişmekte olan kendi benliklerini idrakini yeniden şekillendirerek post-yapısalcı problemin çözülmesine ön ayak olacağına inanıyorum. Otonom benlikler hamasi mitleri canlandırmaktadır. Gelişmekte olan benlikler ise karşıtlığa maruz kalan birbirine bağlı benliklerdir. Bağlantılı olma hali, çağdaş toplumun post-modern eleştirisine karşı çıkan bir ilkedir. Bu ekolojik ilkedden bahsetmenin yanında bu ilkenin, müzik yapma/müzik icrasının ve etnomüzikolojinin buna bağlı (müzik icrası) olmasından daha çok (etnomüzikolojinin) hayatta kalması üzerine temellendirilmiş alan çalışmasıyla olan yakın ilişkisini açıklamak istiyorum.

Ek: 2006

Uzun yıllar önce bir gün Patrick Hutchinson adlı *willeann* gaydacısı bir arkadaşımınla bir öğle yemeğinde yaptığımız sohbeti hatırlıyorum. Patrick’e, eski zaman müzisyenleriyle (Keman, mandolin ve gitardan oluşan, benim de içinde bulunduğum güney Apalaş telli çalgılar topluluğu müzisyenlerinden bahsediyorum.) müzik yapabilmek için “Nasıl davranman gerektiğini bilmek zorundasın.” dedim. “Nasıl davranacağımı bilmek” (visiting), diğer insanlara karşı saygı, dikkat, tevazu, nezaket, selamlaşma ve karşılıklı alışverişe önem verilen bir çerçevede davranılması gerektiği anlamına gelmektedir. “Meseleye girmeden önce” bir tür nabız yoklama ve ümit verici bir ilişki kurmak anla-

mına geliyor burada aynı zamanda; eğer girmek istenilen bir mesele varsa tabii. Michelle Kisliuk'un *bluegrassjamsessions*larından bahsederken dediği gibi (1988), nasıl davranacağını bilmek -her zaman olmasa da- iyi müzik yapılmasını sağlayan "özel bir tür nezaket" anlamına gelmektedir; bu olmadan iyi müzik yapmak imkansız olmasa bile zordur (bununla, toplu halde müzik yapmanın, gerçekleştiği esnada şaşırtıcı derecede keyifli ve hatta büyüleyici bir biçimde iyi hissettirdiğini kast ediyorum).

Hutchinson, İrlanda geleneksel müziğinde de durumun aynı olduğunu söyledi: Nasıl davranman gerektiğini bilmek zorundasın. Ve onun yazısı (1997) -benimle tanışmadan çok önce yazılmış- tamamen nasıl davranılması gerektiği (daima ustası Chris Langan'ın mutfağında çay ve sohbetten sonra gayda çalınan ortamı kast ederek), arkadaşlık ve son olarak yarışmalarda İrlanda'nın en iyi gaydacısı olmakla meşgul olduğu, yıllar boyunca Chris'ten müzikal var olmayla ilgili öğrendikleri üzerinedir. Ve sadece birlikte müzik yaptıkları için değil, Chris'in müzikten bahsetmesi sayesinde de çok şey öğrenmişti ondan. Chris demirci olduğu için, onun melodi yaratmayla ilgili fikirleri anlamayı kolaylaştıran metaforlarda adeta sanata dönüşüyordu ki bu metaforları rahatlıkla demircilikten gayda icrasına uyarlayabiliyordu.

Ziyaret (nasıl davranacağını bilmek), arkadaşlık; bunlar müzik yapma epistemolojisinin ürünleri olmakla birlikte, alan çalışmasını müzikal bir var olma üzerinde temellendirmektedirler. Bunlar, müzik yapan insanları tanımanın temeli olarak dile (konuşma, yazma) değil de müziğe vurgu yapmaktadırlar. Dil genellikle iletişimin temeli olarak görülürken tabii ki. Yine de dil yerine merkeze müziğin yerleştirilmesi gerektiğini öne sürmeye devam ediyorum. Müzikal sese atfedilen mananın tutarsızlığı dille karşılaştırıldığında bir tür güçsüzleşme gibi görülse de, etnomüzikolojik alan çalışmasını müzikal olarak var olmayla ortaya çıkan ilişkiler üzerinde temellendirmeyi düşündüğümüzde bu tutarsızlık bir avantaja dönüşüyor. Dil, çoklu anlamı olan, değişmekte olan yorumlamalara maruz kalan ve doğası gereği değişken olan bir şeydir. Edebiyat dili bize hamasi macera mitleri, bilimsel ilerlemenin temeli, nesnelere kullanımı, araştırma raporu ve dünyayı inceleme gibi hususlarda bilgi veriyor. Fakat konumuz insanlar olduğunda bu anlayış pek güvenilir görünmüyor. Müzik, anlamlandırma dili olarak değil de onu icra eden insanlar arasındaki ortak çalışmaya dayalı bir ilişki olarak anlaşılmalı; bireysel-üstünlüğün/kendini aşmışlığın (self-transcendence) yaşandığı o büyümlü anlarda bize insanlar arasında arkadaşlık kurulmasını sağlayan bir bağlantı şansı vermekte ve böylece sözel olmaktan ziyade müzikal varoluşa dayanan bir alan çalışması epistemolojisi kaynağı sağlamaktadır.

Ziyaret (nasıl davranacağını bilmek), arkadaşlık; ortaklığa dayalı bu alan çalışması arkadaşlığı modelinin kuramsallaştırılması noktasında arkadaşlık spektrumuna yönelik iki nokta arasında ayırım yapmakta fayda vardır. Bunlardan birine, içerisinde her bir müzisyenin diğerinin devam eden/daimi varlığı ve ortaya koyduğu çalışmalardan faydalanabildiği zımnî bir arkadaşlığın

olduğu mukabeleye dayalı bir tür çalgı arkadaşlığı denebilir. Alan araştırmacısı ile baş rehber, tercüman, taraftar, danışman, öğretmen arasındaki ilişkiler –en iyi nasıl tanımlanıyorsa artık- bu bağlamda belli ölçülerde daima çalgı çalma üzerinedir. Her biri diğerinin gözünde faydalıdır; birbirlerinin partneri olarak görülürler ve bir dereceye kadar öyledirler de.

Spektruma yönelik diğer nokta ise bunun fayda, mukabele veya ortaklığa değil de daha ziyade beğeniye ve ötekinin mutluluğunu isteme üzerine kurulu olmasıdır. Şimdi, bu kitabın son edisyonunda bahsettiğim toplu (social) müzik deneyimi hakkında ilginç olan bir şey de bireyselliğin ortadan kalkması ve dolayısıyla birlikte müzik yapmanın ötekinin iyiliğini istemeyi ileri sürmesidir. Başka bir deyişle, bu tür bir müzikal deneyim bizi sürekli olarak karşılıklı mukabeleden başkasını düşünme isteğine doğru olan bir spektrum içerisinde sürüklemektedir. Elbette, müzikal deneyim içerisinde bir tür mukabele mevcuttur; her birimiz kendi rolümüzü oynuyoruz ve eğer birisi veya bir şey doğru gibi gelmiyorsa bu durum en tepe noktadaki anı/duyguyu ulaşılmaz hale getirir. Bunun yerine, kişi bir tür bölümlere ayırma işlemi gerçekleştirir ve birinin ferdi benliğinin oldukça farkındadır ve diğer herkesin de. Fakat konumuza geri dönecek olursak eğer müzik yapan insanlarla yapılan alan çalışmasını insanlarla müzik yapma pratiği üzerinde temellendireceksek, alan çalışmasındaki ilişkilerimizi müzik icra etme sırasındaki ilişkilerimizle aynı temel üzerinde konumlandırmamız gerekecektir. Dolayısıyla bu, arkadaşlığa ve devamında da ziyarete olanak sağlamaktadır.

Ziyaret, ceilidh: Ballymenone'de vakit geçirmek adlı kitabında ahlak kurallarının ve yaşam tarzının bazen sanata dönüştüğü *ceilidh* adlı eski İrlanda geleneği veya arkadaşlar arasındaki ziyareti betimlemektedir. Şarkı söyleme, müzik, hikaye anlatma ve *craic*, veya iyi bir muhabbet, sohbetin sanata dönüşmesi arkadaşları birbirine bağlayan bu ziyaretlerde olması gereken şeylerdir. Özneler-arası olan bu iyi sohbet, ortak farkındalığın gerekli olduğu yerde daima iyi alan çalışmasının bir parçasıdır. Bu noktada ziyaret, alan çalışmasının toplumsal zemindir.

Günümüzde ziyaret, uygun davranış (decorum), bir derece resmiyet, belli bir mahremiyet anlamına gelmektedir ve buradaki uygun davranış anlamayı engelleyebilmekte veya geciktirebilmektedir. Ancak uzun vadede arkadaşlık ve ziyaret; müzik icra eden insanları, bilgi elde etme amaçlı yapılan alışıldık alan araştırması anlayışından daha sürdürülebilir/devamlılığı olan bir şekilde tanıma fırsatı sunmaktadır. Çünkü söz konusu araştırma arketipik hamasi bir mit içerisinde doğmuştur ve bu hem bilgi hem de iktidar arayışıdır.⁴ Alan ça-

⁴ Susan Sontag'ın Levi-Straus'un *Tristes Tropiques* adlı çalışmasının (1961) "kahraman olarak antropolog" (*The Anthropologist as Hero*) adlı incelemesi bu fikri aklıma getirdi ve bu doğrultuda 1970lerde, içerisinde edebiyat, etnografiyi edebiyat olarak okumanın yanı sıra popüler etnografide macera mitini incelediğimiz, *Inventing Anthropology* (Antropolojiyi icat etmek) adı altında bir ders verdim.

lışmasıyla hamasi araştırmayı/macerayı (heroicquest) karşılaştırmakta ısrarcıysanız şu benzerliklere bakınız: uzun bir hazırlık, yaşlı bilge insanlardan bilgi edinme ve çıraklık (lisansüstü eğitimde); bilinmeyen bir yere yolculuk, yanında çeşitli aletler taşıma (sihirli kılıçlar veya büyü değil elbette; kalem, kağıt ve ses, görüntü kaydedebileceğimiz araçlardan bahsediyorum); yabancı fikirler ve baskılara karşı mücadele (aslını inkar etmeme, bunların hepsine anlam vermedeki zorluklar); ve krallığa, eve muzaffer bir şekilde dönüş (kitabı yazmak ve tecrübenizi akademi içerisinde paylaşmak), karşılığında mükafatlar verilmesi (rütbe, iş, terfi gibi).

Araştırma/macera mitinin bilgi tarafı masum görünse de, iktidar tarafı etnomüzikologların etnosentrizmin aleyhine, müzikal göreceliğin ise lehine olan yoğun söylemlerine rağmen kolonyalizmin tamamlayıcısı olan bir şey gibi kalmaktadır.⁵ Bilgi tarafına gelecek olursak edebiyat eleştirmenleri, hamasi macera bilgiyi açığa vursa da kahramanın eve/krallığa döndüğünde bundan pek bahsedemediği yönünde bir ironiye temas etmektedirler. Canavar katledilmiş olabilir fakat bu bilgi kahramanın şahsi deneyimi olduğundan diğer insanlar için bir anlamı yoktur: Bu olayı onlar yaşamamıştır çünkü. Macera mitini neticede arkadaşlığa dönüşen bir ziyaretçi, misafir olan alan araştırmacısı ile karşılaştıralım. Bu benim desteklediğim model ve tabii ki bunun etnomüzikolojinin çok ötesinde olan insan ilişkilerine yönelik anlamları vardır.

Ruth Hellier-Tinoco etnomüzikolojiye yönelik olan “arkadaşlık modeli” arkadaşlığı, içerisinde barındırdığı karmaşıklıkları ve uzun vadeli yükümlülükleri nedeniyle bir takım sorumluluk ve başarısızlık hissi olmadan sürdürebilmenin çok zor hatta aşırı zor olabileceği gerekçesiyle sorgulamaktadır (2003; ayrıca bkz. Cooley 2003: alan çalışması ve arkadaşlık tartışması). Arkadaşlıklarda genel olarak olduğu gibi, çoğunlukla daha zor koşullar altında da olsa bu doğru. Acaba alan çalışması resmiyet/mesafe gerektirir mi? Arkadaşlık, alan çalışmasını bozup/yok edip onu bambaşka bir şeye mi dönüştürür? Başka bir yerde, alan çalışmasının ne olduğunu öğrenmeden çok önce hali hazırda arkadaşım olan *blues* müzisyenleriyle yaptığım şeyi “alan çalışması” olarak adlandırma noktasındaki kararsızlığımdan bahsetmiştim (Titon 1995:264; 2003: 119-31). Alan çalışması sayesinde gelişen arkadaşlığa yönelik az miktardaki literatür Joseph Casagrande’nin *İnsanoğlunun Arkadaşlığı* (IntheCompany of Man) adlı öncü niteliğindeki makalelerini (1960)

⁵ Elli yılı aşkın bir sürede etnomüzikoloji disiplini defalarca açıklayan biri olan BrunoNettle, etnosentrizminetnomüzikolojide yerinin olmadığını söyleme fırsatını nadiren kaçırmıştır. Batı sanat müziğinin insanoğlunun ürettiği en iyi müzik olduğunu iddia edenlere karşı bir tepki olarak, içerisinde her müzik kültürünün saygı duyulmaya ve ciddi bir şekilde araştırılmaya hakkı olduğu bir tür göreceliliği savunuyoruz. Tabii ki hepimizin kişisel müzik tercihleri var ancak bu durum bizim sevdiğimiz müzik türlerinin kıymetli/iyi, sevmediğimiz türlerin kötü olduğu anlamına gelmemelidir.

ve içerisinde post-kolonyal güçlükler ve bunların alan çalışması ve arkadaşlığa yönelik olası sonuçlarının tartışıldığı Bruce Grindel ve Frank Salamone (1995) tarafından yayına hazırlanmış *İnsanlığa Giden/Çıkan Yollar* (BridgestoHumanity) adlı daha yeni bir çalışmayı da kapsamaktadır. Daha sonraki sayının giriş kısmında yazarlar, her ne kadar kabul edilmese de, en azından alan arkadaşlığının bir kısmının ortak menfaate dayalı olduğuna dikkat çekmektedirler ve söz konusu menfaat ortadan kalktığı anda artık arkadaşlığın da etkin bir önemi kalmaz (pp. 2-3). Gerçekten de Hellier-Tinoco benim “alan çalışması modeli” ‘mi kulağa fazla çıkarıcı geldiği gerekçesiyle sorgulamaktadır. Çıkarıcı olsun diye bir niyetim yok. Sürdürülebilir bir alan çalışması arkadaşlığına yönelik bir tür düşünme yönteminin tanımını yapmaya çalışıyorum. Bu makalede etnomüzikologlar için müzikal varoluşa dayalı bir alan arkadaşlığı kuramı ortaya koymaya çalıştım. Arkadaşlık, tipik bir şekilde hem ortak bir menfaati hem de ötekini/karşımızdakini önemsemeyi gerektirmektedir. Müzik, hikaye veya yalnızca iyi bir sohbette olduğu gibi, sanata dönüşen anlatımsal/dışavurumcu bir kültür yaratma eylemi, arkadaşlık bağlantısını yenilemektedir ve onu -ortak bir menfaat anlamına gelen- ortak, karşılıklı deneyim üzerinde temellendirmektedir.

HABERLER

Geçmiş Haberler:

Etnomüzikoloji Derneği Online Etnomüzikoloji Sempozyumu Düzenledi. “Dünyada ve Türkiye’de Etnomüzikolojinin Dünü Bugünü Yarını” temalı gerçekleşen sempozyumda derneğin sosyal medya hesaplarından yürütüldü. (Youtube-Instagram)

29-30 Mayıs 2020 tarihlerinde gerçekleşen sempozyumda, Prof.Dr. Jeff Todd Titon’un keynote konuşmacı olarak yer aldığı sempozyumda, farklı başlıklarsa 17 sunum yapıldı. Ayrıca her günün akşamında anlatımlı konserler yer aldı. Nikos Andrikos (İstanbul, İzmir ve Midilli’den 19.ve 20.yy Kent Şarkıları), Farqana Qasimova (yalnızca instagram canlı yayın kaydı ile)-Azerbaycan Müziği’nde Mugam Anlayışı”, Derya Turkan (İstanbul Kemençesi) ve Erdal Erzincan (Türkiye’de bağlamanın serüveni) başlıklı anlatımlı konserlerinin ana sunumu dernek youtube sayfasında ve akabinde Instagram sayfasında canlı yayın yapıldı. Sempozyum bildiri tam metinleri ise ağustos ayı içerisinde e-kitap şeklinde yayınlanacak.

Gelecek Haberler:

Etnomüzikoloji Derneği pandemi nedeniyle ertelmek zorunda kaldığı Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumunu 11-13 Eylül 2020 tarihleri arasında Bursa’da gerçekleştirecek. Macar Kültür Merkezi, Türk Avrupa Tanıtma Vakfı ve Kalem Ajans ile birlikte bir buçuk yıldır sürdürdükleri “Birlikte Çeşitlilik: Tuna Dalgalarında Kültürlerarası Diyalog” temalı proje kapsamında gerçekleşecek olan sempozyumun konusu; “Müzik-Dans ve Kimlik: Tuna’nın Tınları” şeklinde olup, Müzik-Dans ve Kimlik odaklı her türlü çalışmayı davet etmektedir. Özet gönderimi 20 Ağustos’a kadar sürecektir olan sempozyum haberleri dernek web sayfasının yanı sıra sosyal medya hesaplarından da sıklıkla duyurulacaktır.

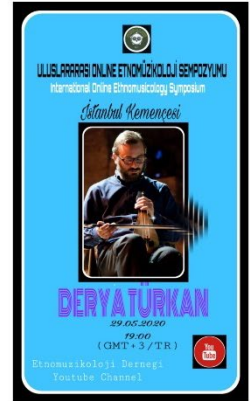
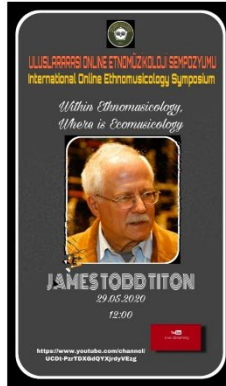
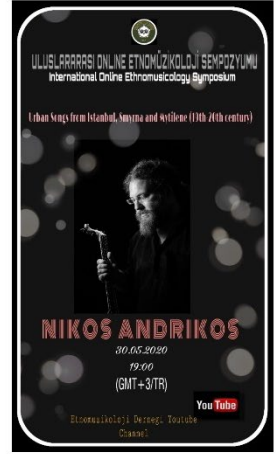
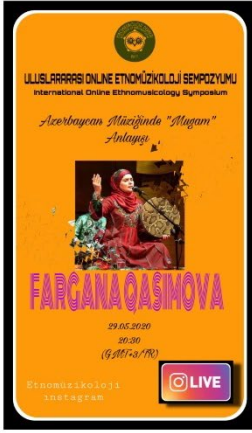


ETNOMÜZİKOLOJİ
DERNEĞİ
3. KURULUŞ
YILDÖNÜMÜ
ETKİNLİĞİ

@etnomuzikoloji



17.05.2020 17:00 (Türkiye yerel saati)





Söyleşi

25 Haziran 2020 Perşembe 5

Koronavirüs salgını günlerinde evde kal, çağrılan, karantina önlemleri ve alınan tedbirler eşliğinde hep birlikte tarihi günlere tanklık ediyor, zor günlerden geçiyoruz. Gelecek değişime, dönüşüme, yenileşmeye geliyor derken, işte o hep beklediğimiz yeni hayata zorunlu bir mücadele ile tutunmaya çalışıyoruz. Yaşam her alanında uygulanan köklü değişiklikler artık kaçınılmaz bir gerçeklik olarak karşımıza duruyor. Her hafta gerçekleştireceğimiz "Dönüşüm Günleri" roşantı serisi ile de temel ihtiyaçlarda yaşanan zorunlu değişim ve dönüşümün, bireysel ve toplumsal yaşama olası etkileri ve uyum sürecini, alanında uzman kişilerle ele alacağız.

Yeni ALBÜM DELİ EYİM ALIYORLAR

Covid -19 pandemisinde en çok etkilenen ve kayıp yaşayan alanlardan biri de kültür-sanat oldu. Salgın uluslararası sempozyumların zorlaştırılmasıyla da Etnomüzikoloji Derneği Türkiye'de ilk kez online uluslararası bir sempozyum gerçekleştirdi. İçinde bulunduğu dezavantajlı durumda avantajta dönüştürerek, üç gün boyunca alanında 16 bildirinin sunulmasını sağladı.

ETNOMÜZİKOLOJİ Derneği Başkanı Doç. Dr. Ölem Doğu Varlı ile online sempozyum deneyimi ile etnomüzikoloji çalışmalarının günümüz dünyasından değişen dinamiklere cevap verilebilir ve uyum sağlanmasında bakımından önemini konuştu. Doç. Dr. Ölem Doğu Varlı, sempozyumunda geleneksel sanat ve yöntemlerinden farklı olarak yeni medya teknolojileriyle dünyeye etkilerinin müzik dinleme, tüketim ve üretme nasıl yaşandığını da anlattı. Varlı, "Tüketiciler artık fizik albüm yerine "deneyim" satın alıyor" dedi.

Etnomüzikoloji Derneği olarak Türkiye'de ilk kez online uluslararası bir sempozyum gerçekleştirdik. Öncelikle nasıl bir deneyim yaşadınız? Tam da değişiminizi gibi yeni deneyimler yapıldığını bir dönem oldu. Yine yaşadığımız ki sempozyumunda da deneyim üzerine sunum yapan katılımcılarımız mevcuttu. Her şeyin yeni ve sunumunun ne olacağına tam kestiremediğimiz bir süreçti açıkça söyleyem gerekirse. Çünkü özellikle sosyal bilimlerde alanında 40 bütün gibi müzik ve teorinin ki içe olduğu bir alanda yeni yitme olmak aranan bir gerçekliktir. Haziran ayının ikinci haftasında Mimar Kültür Merkezi, Kalem Akademi ve Tarih Avrupa Tanıtım Vakfı ile bir proje kapsamında çıktımızı bize yapmış olduklarımız "Müzik-Dans ve Kimlik" temasını "Tanılar" teması kapsamında hazırlayanlar, pandemi süreci bildiri farklı bir sempozyum düzenlemesine yöneltti. Değerli olan bu süreci anlatmaya bir hale sormak adına demek olarak kolları sıvadık. Beş gün boyunca katılımcılarımız daha yoğun bir şekilde kullanılarak üç gün boyunca. "Dünya'da ve Türkiye'de Etnomüzikolojinin Dünü, Bugünü, Yarını" konulu, online uluslararası bir sempozyum gerçekleştirdik. Toplamda 16 bildiri sunuldu. Yine katılımcılar bu süreçte bize imadıkları, paha biçilemez çok emekleri için teşekkür ediyoruz.

Sizim gibi online sempozyumun avantajları neler oldu? Etnomüzikolojide alanında çok önemli bir isim olan ve normal şartlarda Türkiye'ye hastanın ayırdına getirme şansız olan Prof. Dr. Jeff Todd Titon'u konak etme şansımız oldu. Son yıllarda etnomüzikolojiyle etnomüzikolojide alanında önemli tespitler buluyor. Pandemi döneminde bu sorunlarımızı ayrıca önem kazandı. Yalnızca paralelinde müzik, ses ve çevre odaklı bir sunum gerçekleştirdi. Yine konuşmalarımızdan UNESCO-Sonuç olmayan kültürler miras komisyonunun Makedonya temsilcilerinden Vesela S. Serdarova, etnomüzikolojiyle bağlantı kurarak költürleri miras mevzuatına değindi. Herce bu deneyimin en önemli avantajları ise hem kayıtlı halde bulunması hem de sonraki süreçte de izlenebilir, yorum kullanılması sorular sorulabilir olmasıdır. Ayrıca sempozyum fotoğraflarından da etniklik konularında da anlamlı konseptleri de katılan sanatçılarımız oldu. Her biriyi YouTube'da yer alan performanslarından sonra Instagram'da bel söhbeti kanalı yayınlamaya gerçekleştirdik. Nikos Andriotti, Farjana Qasimova, Deyra Türkkan ve İndal Brütman isimli ünlü yollarla izlenebilirler yayınları gerçekleştirdik. Sempozyumun adını daha genişletmiş değiliz, gerek, sanatçımız Arda Tuhan'ın hastabiti çizimi ile gerçekleştirdik.

SİBEL BAĞCI UZUN DÖNÜŞÜM GÜNLERİ



Sizim gibi online sempozyumun avantajları neler oldu? Etnomüzikolojide alanında çok önemli bir isim olan ve normal şartlarda Türkiye'ye hastanın ayırdına getirme şansız olan Prof. Dr. Jeff Todd Titon'u konak etme şansımız oldu. Son yıllarda etnomüzikolojiyle etnomüzikolojide alanında önemli tespitler buluyor. Pandemi döneminde bu sorunlarımızı ayrıca önem kazandı. Yalnızca paralelinde müzik, ses ve çevre odaklı bir sunum gerçekleştirdi. Yine konuşmalarımızdan UNESCO-Sonuç olmayan kültürler miras komisyonunun Makedonya temsilcilerinden Vesela S. Serdarova, etnomüzikolojiyle bağlantı kurarak költürleri miras mevzuatına değindi. Herce bu deneyimin en önemli avantajları ise hem kayıtlı halde bulunması hem de sonraki süreçte de izlenebilir, yorum kullanılması sorular sorulabilir olmasıdır. Ayrıca sempozyum fotoğraflarından da etniklik konularında da anlamlı konseptleri de katılan sanatçılarımız oldu. Her biriyi YouTube'da yer alan performanslarından sonra Instagram'da bel söhbeti kanalı yayınlamaya gerçekleştirdik. Nikos Andriotti, Farjana Qasimova, Deyra Türkkan ve İndal Brütman isimli ünlü yollarla izlenebilirler yayınları gerçekleştirdik. Sempozyumun adını daha genişletmiş değiliz, gerek, sanatçımız Arda Tuhan'ın hastabiti çizimi ile gerçekleştirdik.



SAHA ÇALIŞMALARI ÖNEMLİ

Bir etnomüzikologun toplumdaki rolü, gelecekte müziğin korunması ve aktarımındaki değişikliklere üzerine neler söylemek ister misiniz? Bu rolü net çabalarla sunulamaz deriz olabilir. Ancak kayıtdettiği, zaman zaman kuramsal çerçeveye ile sınırlanmışlığı saha çalışmaları ile aktarıcı konumuna en başta geliyor. Kuramsalın çok sınırlanabilirliği ile ilgili, yarıdan çalışmada bile ilgili rolü çok önemlidir.

Etnomüzikolojide metodolojisi açısından değerlendirildiğinde de nasıl bir süreçti deneyimler yaşadınız? Etnomüzikoloji, metodolojisi olarak saha çalışmaları önemlidir. Ancak son on yıldır değişen üretim ve tüketim biçimlerine göre (özellikle rekabetçi politizasyon, dijital etnografi konularına), audio-visual etnomüzikolojisi olarak sınırlanmış alanlar oluşturulmaya başlanmıştır. Şunu da belirtmek gerekir ki, saha aynı zamanda bir etnomüzikolog için, yalnızca gidip görülen, yaşanan yerler dışında da pekilerin bir yerdir. Kuramsal etnomüzikologlar, toplumsal gerçeklikleri, nerede, nasıl ifade ediyor onun peşine giderler. Ama gördükleri kayıtların ağırlar. Halihazırda tanımlanan bağladığı yeni etnografik biçimleri de çalışmalarıyla iyice adapte edebilirler.

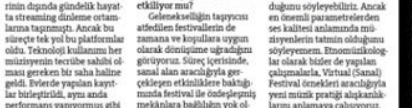
PROJELERE DEVAM

Etnomüzikoloji Derneği'nin yeni projeleri neler olacak? Etnomüzikoloji Derneği yıldı bir her okunması devam edecek. Tabii, onun dışında gerçekleştirildiği sempozyumun 11-13 Eylül 2020 tarihlerinde gerçekleştirileceği yayımlanıyor. Hatta sempozyum açılış günü BÜYÜK Dernek Konservatörü Gençlik okretisine tarafından gerçekleştirilecek. Öğünhan Balcı tarafından bir bestele çalışmaları. Ayrıca özellikle gelecekte ve olan ama çok fazla bilimsel yeni merkezli kültürleri kınan sorunlarını da tutunmaya ve her türlü kayıt almaya almaya ilgili proje hazırlanıyor. Ayrıca online etnomüzikolojisi çalışmalarını başlatıyor. Normal hayata dönmüş yapılmışlığı ile ilgili çalışmalarımız olacak. Aynı zamanda yurt dışı kurumlara platformlar yeni bir projemiz daha olacak. İlgilenenler çalışmalarını YouTube, Instagram ve YouTube'da etnomüzikolojide sosyal medya üzerinden takip edebilir.



MEKANLARA BAĞLI Kİ SORGULANIYOR

Sempozyumda ele alınan konulardan biri de müzik ve merkezileştirme kavramlarıydı. Covid-19 pandemisi bu anlamda müzik dinleme ve üretme ya da tüketiminde nasıl yaşandı? Sempozyumda özellikle pandemi sürecinde odaklanılan konuların ki oturma köşesi. Sürecin etnomüzikolojide müzikolojiler tarafından nasıl güncellenmişliği anlamak açısından da önemlidir. Müzik ve merkezileştirme kavramları ödemeler beti bütün alanda sorgulanan, kimi zaman soruytu soruytu, kimi zaman gerçek ortamlarda kütüphane edilen bir kavramdır. Sempozyumun Önemli Aygıtı Boşlukta'nın sunumları farklı bir bakış açısıyla değerlendirildi. Müzik dinleme pratikleri sunum süreci konser performanslarının dışında gündelik hayatta streaming dinleme ortamına taşınmıştır. Ancak bu süreçte tek yol bu platformlar oldu. Teknoloji kullanılmaya her müziğin sadece sahaya taşınması değil, aynı zamanda performansını yayınlamaya gitti



CEVRİMİCİ SOSYALLEŞME SÜRECİ

Tüketiciler artık fizik albüm yerine "deneyim" satın alıyor. Çevrimiçi deneyim çevrim dışı dünyayı nasıl biçimlendiriyor? "Deneyim satın almak" diyebiliriz ki sempozyumda ilk kez Yeliz GÖZLE & Gonca GİRİNGİN'in sunumunda yerli yerine kondu. Pandemi sürecinde çok daha önce dijital platformlarla müziğe erişimin kolaylaşmasıyla, sanatta ve dinlemede arzandaki değişiklikler farkına varıldı. Tüketicilerin yaşadıkları somut deneyimleri yeni sosyal kültürleri ve dijital deneyim alanına taşıdı. Salgınlar kısa süre sonra yaygın çarşı yayınlara dijital geçiş kulübü gibi yeni sosyal deneyim alanlarının da yarınmaya başlanıyor, sanatta ve dinlemede arzandaki değişiklikler farkına varıldı. Tüketicilerin yaşadıkları somut deneyimleri yeni sosyal kültürleri ve dijital deneyim alanına taşıdı. Salgınlar kısa süre sonra yaygın çarşı yayınlara dijital geçiş kulübü gibi yeni sosyal deneyim alanlarının da yarınmaya başlanıyor, sanatta ve dinlemede arzandaki değişiklikler farkına varıldı.

Bildirilerden biri de "Bağışsız Müziğin Kavramı"ydı. Bağışsızlık mükemmeliyetçi bir kavramdır. Evet, Burcu Uluğbilgin bu kavramı ele aldı ve tanımladı. Benzeri streaming müzik platformları aracılığıyla bu kavramın birer yayıncı olarak, müziğin de herhangi bir firmaya bağlı kalmaksızın kendi müziğini dağıtmaya başlayabilir. Ancak yapılan alan çalışmaları gösteriyor ki bu avantaj, piyasasızlığı müziğin yayıncısına artırmaya yetmiyor, aynı zamanda yayıncıya da bağışsızlık kavramını taşıyor. Bu bildiride de bahsettiğimiz bu ilişkiyi durum yeni bağışsızlık çerçevesinde ayrıca izlenebilir.





Bu proje Avrupa Birliği ve Türkiye Cumhuriyeti tarafından finanse edilmektedir.
This project is co-funded by the European Union and the Republic of Turkey.

II. INTERNATIONAL ETHNOMUSICOLOGY SYMPOSIUM

II. ULUSLARARASI ETNOMÜZİKOLOJİ SEMPOZYUMU



TIMBRE OF DANUBE: MUSIC-DANCE AND IDENTITY

TUNA'NIN TINILARI: MÜZİK-DANS VE KİMLİK

11-13 Eylül 2020 / 11-13 September 2020

BURSA



info@etnomuzikoloji.org
etnomuzikolojidernegi@gmail.com
www.etnomuzikoloji.org/sempozyum2020





Etnomüzikoloji Derneği

info@etnomuzikoloji.org
www.etnomuzikoloji.org

ISSN 2619-9572
E-ISSN 2687-508X