



www.rastmd.net

ISSN
2147
7361

E-ISSN
2147
7531

RAST

Rast Müzikoloji Dergisi

DOI
10.12975

Volume 7
No 2

2019

SPECIAL ISSUE IN
HONOUR
OF MARTIN STOKES

RAST MÜZİKOLÖJİ DERGİSİ

Baş Editör
Dr. Fikri Soysal
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi / Tokat / Türkiye

Editör
Dr. Hikmet Toker
İstanbul Üniversitesi / İstanbul / Türkiye

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Cilt VII, Sayı 2 (2019), Martin Stokes Onuruna Özel Sayı, 25 Ekim 2019

Tokat, Türkiye

RAST MUSICOLOGY JOURNAL

Editor-In-Chief
Dr. Fikri Soysal
Tokat Gaziosmanpaşa University / Tokat / Turkey

Associate Editor
Dr. Hikmet Toker
Istanbul University / State Conservatory / Istanbul / Turkey

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Volume VII, Issue 2 (2019), Special Issue in Honor of Martin Stokes

Tokat, Turkey

Prof. Dr. Martin Stokes Onuruna Özel Sayı Hakkında:

Kapak tasarımı, Websitesi güncelleme, Doi Ataması, İç Tasarım, Baskı,
Kurucu ve Baş Editör: Dr. Fikri Soysal.

Editör:Dr. Hikmet Toker.

Bu dergide yayınlanan bütün makaleler birbirinden bağımsız alanının uzmanı iki hakem tarafından incelendikten sonra yayınlanabilir raporuna istinaden editör onayıyla yayına kabul edilmektedirler. Martin Stokes sayısı çağrılı yapılmıştır. Yılda iki kez (Yaz - Kış) ve bir özel sayı şeklinde çıkarılmaktadır. Ancak bu sayı Rast Müzikoloji Dergisinin alacağı karar ile değiştirilebilir. Kapakta kullanılan resim Martin Stokes'a aittir.

Website: www.rastmd.net, Yayınlanma Tarihi:25 Ekim 2019, Tokat, Türkiye,

Telif Hakları Rast Müzikoloji Dergisine Aittir © 2019 Atıf yapılmadan kullanılamaz.

Dergimiz Crossref Doi üyesi olup, EBSCO RILM müzikoloji alan indekslerinde taranmaktadır.

About Special Issue in honor of Prof. Dr. Martin Stokes

Cover Design, Website, Registration of Doi, Print Editor, Founder and
Editor-In-Chief: Dr. Fikri Soysal.

Associate Editor:Dr. Hikmet Toker.

Submitted papers are evaluated with respect to originality, concept, academic
quality, methodology, social benefit, evidence and intellectual framework By
Reviewers. Cover photo belongs to Martin Stokes.

Double-blind Journal

Rast Musicology Journal is published semi-annually (Summer and Winter)

Visit Website: www.rastmd.net, Publication Date: 25 December 2019, Tokat, Turkey.

Copyright © 2019 by Rast Musicology Journal

Rast Musicology Journal is a member of Crossref, EBSCO and RILM.

RAST MÜZİKOLJİ DERGİSİ

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar(Türkiye)	Prof. Dr. Martin Stokes (England)
Prof. Dr. Fırat Kutluk(Türkiye)	Prof. Dr. Mahmud Guettat (Tunus)
Prof. Dr. Ertuğrul Bayraktarkatal (Türkiye)	Prof. Dr. Thomas Solomon (Norveç)
Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz(Türkiye)	Prof. Dr. Gülnaz Abdullazade(Azerbaycan)
Prof. Dr. Songül Karahasanoğlu(Türkiye)	Prof. Dr. Süreyya Ağayeva (Azerbaycan)
Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi(Türkiye)	Prof. Dr. Fettah Halikzade (Azerbaycan)
Prof. Dr. Safa Yeprem(Türkiye)	Prof. Dr. Janos Sipos (Macaristan)
Prof. Dr. Ruhi Ayangil(Türkiye)	Prof. Dr. Ivanka Vlaeva (Bulgaristan)
Prof. Dr. Ali Tan(Türkiye)	Prof. Dr. Kronig Richard (İsviçre)
Prof. Dr. Abdullah Akat(Türkiye)	Doç. Dr. Həbibə Məmmədova(Azerbaycan)
Prof. Dr. Feza Tansuğ(Türkiye)	Doç. Dr. Aida İslam (Makedonya)
Doç. Dr. Recep Uslu(Türkiye)	Dr. Raziya Sultanova (İngiltere)

Kurucu ve Baş Editör
Dr. Fikri Soysal

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Cilt VII, Sayı 2 (2019), Prof. Dr. Martin Stokes Onuruna Özel Sayı, 25 Ekim 2019

Tokat, Türkiye

RAST MUSICOLOGY JOURNAL
EXECUTIVE AND ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar (Turkey)	Prof. Dr. Martin Stokes (England)
Prof. Dr. Fırat Kutluk (Turkey)	Prof. Dr. Mahmud Guettat (Tunis)
Prof. Dr. Ertuğrul Bayraktarkatal (Turkey)	Prof. Dr. Thomas Solomon (Norway)
Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz (Turkey)	Prof. Dr. Kronig Richard (Switzerland)
Prof. Dr. Songül Karahasanoğlu (Turkey)	Prof. Dr. Gülnaz Abdullazade (Azerbaijan)
Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi (Turkey)	Prof. Dr. Süreyya Ağayeva (Azerbaijan)
Prof. Dr. Safa Yeprem (Turkey)	Prof. Dr. Fettah Halikzade (Azerbaijan)
Prof. Dr. Ruhi Ayangil (Turkey)	Prof. Dr. Janos Sipos (Hungary)
Prof. Dr. Feza Tansuğ(Turkey)	Prof. Dr. Ivanka Vlaeva (Bulgaria)
Prof. Dr. Ali Tan (Turkey)	Dr. Həbibə Məmmədova (Azerbaijan)
Prof. Dr. Abdullah Akat(Turkey)	Dr. Aida İslam (Macedonia)
Assoc. Prof. Dr. Recep Uslu (Turkey)	Dr. Raziya Sultanova (England)

Editor-In-Chief and Founder
Dr. Fikri Soysal

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Volume VII, Issue 2 (2019), Special Issue in Honor of Martin Stokes

Tokat, Turkey

Preface

We are delighted to present a special issue dedicated to Martin Stokes. Aside from his importance for the field of musicology, his specific studies on Turkish music are the main reason we chose him and his works for this special issue.

Prof. Stokes first came to Turkey for field research as a student from the Anthropology Department at Oxford University in the 1980's. Ever since then, he has never cut his ties with Turkish music and Turkey. As an anthropologist and ethnomusicologist, he has carried out much field research and published the data obtained from these studies.

The article entitled 'Hazelnuts and Lutes' is a pioneering study for the research on musical culture in the Eastern Black Sea region of Turkey. Stokes examines the musical culture of the area from original perspectives, looking at the relationship between economy and music. Stokes highlights farming hazelnuts as the main economic activity, and discusses musical life in relation to it.

In 1992, he published the seminal work, *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*. This book is among the pioneering works on this issue. In it Stokes examines the different facets of the arabesk phenomenon, considering its historical and sociological perspectives. He carries out a sociological analysis of the period's musical life of the 1980s, a period of rapid changes for Turkish society, by looking into the historical and social origins of this music genre. He also examines the interaction between Arabesk and social classes, focussing on the relationship between rapid urbanisation and music. In addition to this, he explores other phenomena such as arabesk and economy, arabesk and arabesk musicians in the culture industry.

In 1994, Stokes published an article that was appreciated by the musicology community all over the world. This article was the introduction to *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Here, Stokes emphasizes three phenomena: the formation of identity, music and place. He underlines the transitive interaction between these three phenomena.

After these works, Stokes investigated other phenomena of Turkish musical life in the book *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Popular Music*, published in 2010. Stokes examines the interaction between Turkish maqam Music, arabesk and pop music in this work. He scrutinized this phenomenon examining examples of the musical life of three important musicians of Turkish music history. These are Zeki Müren, Orhan Gencebay and Sezen Aksu. Stokes considers a large time-span of Turkish Music, ranging from the 1950's to 1990's. He examines their role in Turkey's culture industry, the evolution of their music in time, and the relationship between this process and the economic and political changes of Turkey during that period.

Additionally, Stokes mentions the queer music scene of Turkey by focussing on the specific example of Zeki Müren. Stokes also published another article about this issue. You will find a detailed review of the book, written by Şeyma Ersoy Çak, in this issue.

In addition to these publications, Stokes directed his interest towards different issues such as globalisation and music, the history of ethnomusicological works in the Middle East and diasporas and music.

We invited a number of respected colleagues to contribute and many of them accepted. After a meticulous editorial

process, we present this to you. We would like to say something here regarding the content of the articles.

As you will see, two of our colleagues prepared reviews of some of Stokes' major publications. These colleagues are Namik Sinan Turan and Şeyma Ersoy Çak.

This issue consists of specially written articles written by academics working on areas close to the centre of Stokes' research. Although these individuals were invited by our editorial board, Stokes also suggested some colleagues as contributors. After a long process, ten articles were chosen.

One of the most important contributions is that of Owen Wright. Prof. Wright follows the traces of Iranian Music in the work of three individuals. Two of them were travellers, Chardin and Kaempfer, who spent some years in Iran during the second half of the 17th century. The other is Jean Benjamin De Laborde. De Laborde was not a traveller, but gave extensive information about Iranian music in an encyclopaedia chapter entitled "De la Musique des Persans & des Turcs". Unlike Chardin and Kampfer' accounts, De Laorde's work was text-based.

Wright examines three main aspects: observations on music heard, instruments, and theoretical descriptions. Additionally, he addresses the social context of these phenomena in the light of these observations. In particular, the part related to music theory presents some new and interesting data for colleagues working in the field. In addition, Wright briefly mentions remarks concerning music made by other travellers to Iran such as Cornelius Le Brun (1652-1726), Michele Membré (1509-94) and Adam Olearius (1603-71).

Another valuable researcher, Rachel Harris has contributed to this issue with an article entitled "Text and Performance

in the Hikmät of Khoja Ahmad Yasawi". She provides very important information about the musical form of hikmat among the Uyghur communities of Xinjiang. The hikmat are verses from the *Diwan-ı Hikmat*, an important Sufi book attributed to Khodja Ahad Yasawi. Harris shares valuable data about the performance of hikmat in mourning and healing ceremonies, based on her observations and other sources. Additionally, she traces to the role of the hikmat in Uygur society of Xinjiang. She also explores their melodic aspects. Finally, she mentions their performance among the Uyghur diaspora.

Jonathan Shannon has also contributed to this issue with a highly interesting article entitled "From Silence into Song: Affective Horizons and Nostalgic Dwelling among Syrian Musicians in Istanbul". This article begins with the story of his Syrian musician friend Abdu Karim. When Jonathan Shannon met him, he learned that he had not sung since he was forced to emigrate to Turkey. At the time of the interview, he had been in Turkey for over a year. When he asked for the reason, Abdu Karim said he was not in the mood for singing.

But after two years, Dr. Shannon heard that Abdu Karim had started to sing again. When they met again in Istanbul, Shannon saw that Abdu Karim's musical taste and ear had returned but his musical vision had taken shape according to his new living conditions. For instance, when they listened to a Turkish ney player he used the Turkish word *hüzün* instead of the Arabic *huzn*.

In this essay, he analyzes the phenomenon of Syrian musicians turning silence into song again, as in the case of Abdu Karim. In this context, he examines the re-contextualization and reformation of music in an immigrant musician's new living space. The questions he posed were as follows:

“What roles might music play in how Syrians like Abu Karim navigate new socio-economic, political, moral and affective terrains in Istanbul? How might music serve as a source of comfort and nostalgic remembrance in conditions of displacement, or even as a touchstone for contestation over collective memory and the meanings of belonging?”

In addition to these issues, he examines the role of music in the promotion of a transnational identity. This article not only contains very valuable information about these issues but it also provides important data about the musical life of Syrian musicians in Istanbul and their musical understanding that had changed due to their new situation.

The other article is entitled, ‘Music and the political: a dialogue with Martin Stokes.’ The author of this article is Dafni Tragaki. Tragaki traces Stokes’ ideas about the political aspects of music and musical phenomena and components. In the first question, the author discusses with Stokes his view about phenomena such as post-theoreticism, trans-disciplinarity and their position in the discipline of ethnomusicology. Stokes eloquently answers this question referring to the changing theoretical structures of ethnomusicology. Particularly interesting is his idea about the dialectic between what he refers to as ethnomusicologists’ “local concerns” and “metropolitan theory”.

In this interview, Tragaki and Stokes further emphasize other terms regarding politics and music such as musical cosmopolitanism, sentimentalist theory and sentimentalist theorizing. In addition to these, Tragaki dedicates space to Stokes’ important book *The Republic of Love*. In this interview, Tragaki asks questions about how Stokes explored political phenomena such as authoritarianism or political change in the experience of love (love song). One observation is particularly significant: it

is not hard to see the political potency of love song in this broad theoretical and historical context.

Another remarkable contribution to this issue is the heartwarming interview by Firat Kutluk. Firstly, Kutluk asks Stokes about the expression ‘the musical citizen’, tracing the idea back to ancient Greece where “a good music produces good citizens”. Kutluk explores the current situation in the UK in this light.

Kutluk quotes from Stokes’ work and he asks whether he thought Western societies were still concerned about good music needing to be in the hands of the right people. Stokes offers valuable thoughts about British music policy and the changing vision of British elites and decision makers concerning music policy in his answer.

Another question begins with the statement that musical preference can be the criterion of a being good citizen. Martin Stokes emphasizes the current situation of the UK’s education system and gives some examples of how music contributes to debates about citizenship in the UK System.

Kutluk further mentions Stokes’ aforementioned major works, *The Arabesk Debate* and *The Republic of Love* and he asks him what other changes he had noticed in Turkish musical life, beyond those described in these books? Could he describe the main features of this change? Stokes answers this question by referring to the period of social change during the military coups and the chaos of the 1970s and the emerging neoliberal order in 1980s.

The interview has a friendly tone especially towards the end of the article. Stokes mentioned how his Turkish music interest began. In the last part of the text, he shares a beautiful reflection about his journey that is part of the title of this article as

well; "It turned a youthful adventure into a lifelong project, lifelong learning".

In addition to all of these issues, you will find Stokes' answers to questions about cultural intimacy, the role of music in the handling of mid-life crisis, change of musical taste over the years (for Stokes) and musical censorship in the UK.

Our colleague Şeyma Ersoy Çak contributes to this project with an article entitled "The Development Process of Ethnomusicology Discipline, Preliminary Studies Carried Out In Turkey And Examination of Martin Stokes' Research On Popular Music." Dr. Çak firstly provides information about the foundation of the discipline of comparative musicology in the world in the 19th century. Afterwards, Çak explained how this discipline transformed into ethnomusicology after the 1950's.

Çak also mentions pioneering studies regarding ethnomusicology and musical folklore in the late Ottoman and early Turkish Republic periods. Additionally, she referred to the work of some important scholars (who have researched Turkish Musical folklore), such as Mahmut Ragıp Gazimihal, Halil Bedi Yönetken, Bela Bartok, Ursula and Kurt Reinhard, and Irene Markoff.

In addition to that, she directly discussed Stokes' academic individuality and his works about Turkish popular music. In her article, she described Stokes as the first European ethnomusicologist who focused his work (in the areas of anthropology and ethnomusicology) on Middle Eastern popular music, explained Arabesk's musical statement based on its cultural base, and examined the reflection of socio-cultural and musical elements on Turkish popular music.

After discussing Stokes' work in the general area of Turkish Music, she exhaustively

investigates Stokes' two books, *The Arabesk Debate* and *The Republic of Love*. Unlike the other colleagues who have examined these books, she specifically scrutinizes the theoretical framework of these works.

Another important article in this issue is the one written by the musicologist Ulaş Özdemir. This article is entitled "Authority of notation, notation of authority: deconstruction of notation-centered official folk music in Turkey". At the beginning of the article, Özdemir focuses on the phenomenon of authority. He gives various definitions of authority made by different social scientists such as Weber, Foucault and Arendt. Then he gives information about deconstructivism that is one of the main aspects of postmodernism and an approach to understanding the relationship between text and meaning originated by Jacques Derrida.

Özdemir also traces the phenomenon of folk from the same theoretical sources and the role of authority defining what is 'folk' and what belongs to the folk. After referring to the pioneering work of important academics, he shares his own idea relating to how folk music is associated with the village life and the role of official authorities.

He then moves on to the role of folk music collecting tours, the creation of a principle of authority in folk music studies. Then, discusses the use of notation in Turkish folk music as an instrument of official Turkish music authority. Additionally, he traces the authority of Western notation from late Ottoman to early Republic eras. He examines how the use of notation affects the classical Ottoman music education system (*meşk*) and how it caused the simplification of Turkish repertoire.

He also focuses in his study on authenticity and authentic performance phenomena. Özdemir provides valuable information

about the effect of notation on the authenticity of Turkish folk music. In addition to this, he discusses how notation-centred Turkish folk music came to be and how the TRT became its main institution.

In the final section, he examines these issues from the perspective of deconstructivism and tries to detect the contradictions that characterize notation-centered Turkish folk music.

Another contributor of this issue is Özlem Doğuş Varlı. Her article is entitled, "On The Ethnomusicologist's Symbolic Organisation of Time and Space: What If Ali's Casette Player Was Destroyed?". At the beginning of the article, she briefly mentions Stokes' works and publications, the importance of these works for Turkish music, and the discipline of ethnomusicology. Following this, she mentions his research in Turkey. She especially focuses on his work in Eastern Black sea valleys. She scrutinises Stokes' article entitled, "Hazelnut and Lutes". She mentions how Stokes analysed the relationship between musical and economic aspects and how economic changes and migration affect musical life as a cultural aspect. According to him, after changes in economic situations and the beginning of migration from Eastern Black sea to different cities of Turkey and to foreign countries, musical life and the culture of music changed. Stokes analysed this issue using the case study of Ali's tape. He stated that after many people moved to different places, especially Germany, many tapes were gifted to relatives and friends. Afterward, amateur recording by tapes became common habit. These recordings had important role for transportation and transmission of music as a cultural aspect. The destruction of Ali's tape was shown as the reason this process may have stopped. Varlı scrutinises all of these statements of Stokes with the help of some theories in the social sciences, such as transnational culture and cultural transmission.

The other article of this special issue is entitled "The Impact of Turkish Orientalism on the Arabesk Debate: Self Orientalism, Occidental Fantasy and Arabesk Music". The writer of this article is Onur Güneş Ayas.

Firstly, Ayas draws attention to the different understandings of arabesk among the Turkish elites and intellectuals on the one side and the artists, the producers and audiences of arabesk on the other side. Although intellectual critics drew attention to the sociological and political aspects of arabesk music and the Arabic musical elements in it, the other group does not show interest towards these issues. They never consider themselves as musicians playing Arabic music. Ayas' thesis is constructed on the idea that self-orientalism is one of the important reasons behind this state of affairs. In this section, he discussed orientalism and self-orientalism. He referred to some of the leading social theorists on the issue, such as Arif Dirlik. Ayas especially focused on how orientalists define the non-Western world as 'the other' and how self-orientalists of the non-Western world internalized this discourse and defined their own cultures according to the Eastern image that was built by Orientalists. Additionally, he refers to an important passage from Dirlik regarding the reason why orientalists need self-orientalism. "Orientalism requires participation and the complicity of "Orientals" for its legitimation and hegemony." Ayas mentions the existence of self-orientalism in the Ottoman and early Republican modernizers, adding that this can be named 'Turkish orientalism' since it has some distinctive aspects.

Afterwards, he explores the main aspects of Turkish-orientalism and its history. He highlights that, interestingly, the reaction of the Westernizing elites to Alaturka music (Ottoman maqam music) in the early Republican period was almost the same as

the reactions of some Westernized elites to arabesk in the 1980's. The main reason for this reaction is that they thought both of these music genres contained Oriental/ Arabic elements. Arabic culture was related to degeneration and primitivity in their world view. That is why the Westernized elites who were also Turkish nationalists never opposed external Western elements in Turkish pop music but fundamentally opposed arabesk music. They identified arabesk music with degeneration, primitivity and evil foreign intrusion. Following this, Ayas examines Turkish orientalism as an unique combination of Westernism and Turkish nationalism which saw the oriental elements in Turkish culture as foreign intrusions and defined a Westernized Turkish image for the ideal citizen of the Republic. He also analyses how this approach was reflected in the arabesk debate. Another critique on the part of Ayas is that nearly all the studies about Arabesk Music are based on sociological and political analyses. According to him, Martin Stokes is the first researcher who focused on the musical aspects of the Arabesk music. In 'The Arabesk as the Object of the Self-orientalist discourse', he primarily addresses the discourse that associated arabesk music with the problematic aspects of Eastern culture (according to self-orientalists) such as sadness, obedience unquestioning, laziness, and so on.

In the section entitled, 'Turkish Music, Arabic Music and the Arabesk', he states that identifying Arabesk with Arabic music is not so reliable statement. Although this genre draws from Arabic Music, it is mainly built on elements from Turkish Folk and Maqam music. The denial of the relationship between Arabic music and arabesk by nearly all of Arabesque performers supports Ayas' statement. Additionally, there is no arabesk performer that has an Arabic music background. On the contrary,

Dr. Hikmet Toker

nearly all of them have Turkish folk or art music background. In the conclusion, Ayas mentions the historical evolution of arabesk music and the relationship between this genre and various political conjunctures. Additionally, he analyzes both positive and negative discourses on arabesk from a critical perspective and argues that the pro-arabesk ideas were based on some versions of self-orientalism too.

The last article of this issue is entitled "An old peşrev living in the "piyasa": Kanbos Nazîresi", by Mehmet Uğur Ekinci. Ekinci focuses on the Kambos nazîresi that is one of the most well-known Ottoman Peşrevs in Uşşak makam. This peşrev is nearly 250 years old but after the beginning of the 20th century it could not find place for itself in the classical Ottoman repertoire. It was instead generally played during performances that were referred to as piyasa music. The interesting point here is that when the peşrev was composed, there was no phenomenon such as piyasa music.

By examining the historical trajectory of this peşrev from various primary sources, Ekinci reaches some conclusions about the transmission and performance of Ottoman-Turkish music. These conclusions not only make us more sceptical of the categorical boundaries between the "classical" and "piyasa" styles of performance, but also provide clues for a better understanding of their similarities and differences. They also underline the difficulty of finding an overall and rational explanation as to why a musical piece is favoured in a musical setting.

Finally, we hope that this issue, the result of hard and meticulous work for the purpose of publication, will be useful to those who are perhaps unfamiliar with Stokes work, but who are working in related scientific areas.

Dr. Fikri Soysal

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

- Persian perspectives: Chardin, De la Borde, Kaempfer
Owen Wright 2050-2083
- Turning youthful adventure into a lifelong project; interview with Martin Stokes
Fırat Kutluk 2084-2090
- Türk Oryantalizminin Arabesk tartışmalarına etkisi: kendini Şarklılaştırma, Garbiyatçı fantezi
ve Arabesk müzik
Güneş Ayas 2091-2121
- Notanın otoritesi, otoritenin notası: Türkiye’de nota-merkezli resmî halk müziğinin
yapısökümü
Ulaş Özdemir 2122-2148
- A contribution on the pedigree of Arabesk
Namık Sinan Turan 214-2151
- Text and Performance in the Hikmât of Khoja Ahmad Yasawi
Rachel Harris 2152-2168
- From silence into song: Affective horizons and nostalgic dwelling among Syrian musicians in
Istanbul
Jonathan H. Shannon 2169-2180
- Music and the political: a dialogue with Martin Stokes
Dafni Tragaki & Martin Stokes 2181-2186
- Etnomüzikoloğun zaman ve mekan uzamı aracını sembolleştirmesi üzerine:
Ali’nin teybi kırılırsa?
Özlem Doğu Varlı 2187-2192
- Etnomüzikoloji disiplininin gelişim süreci ve Türkiye’de yapılan çalışmalar ışığında
Martin Stokes’un popüler müzik araştırmalarının incelenmesi
Şeyma Ersoy Çak 2193-2208
- The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music (2010), Martin Stokes book
review
Şeyma Ersoy Çak 2209-2212
- An old peşrev living in the “piyasa”: Kanbos Nazîresi
Mehmet Uğur Ekinci 2212-2233

Wright, O. (2019), *Persian perspectives: Chardin, De la Borde, Kaempfer*, *Rast Musicology Journal*, 7(2), s.2050-2083. Doi:<https://doi.org/10.12975/pp2050-2083>

Persian perspectives: Chardin, De la Borde, Kaempfer

Owen Wright*

Corresponding Author:

*Music, School of Arts, School of Oriental and African Studies, University of London
Thornhaugh Street, London WC1H 0XG, ow@soas.ac.uk

Abstract

Less well explored than the material supplied by European observers of Ottoman musical practice, that relating to the Safavid realm is nevertheless instructive, both for the glimpses it gives of music as a social activity, especially in Isfahan, of the instruments used, and for what it reveals about the attitudes of the observers. The contributions of two of the most perceptive seventeenth-century European commentators are surveyed here, together with the attempts of an eighteenth-century encyclopaedist to grapple with a Persian theoretical text, reflecting a nascent concern with indigenous theory as Enlightenment thinkers develop an interest in exploring the music of other cultures while at the same time becoming more self-confident in their assumptions of European musical superiority.

Keywords

persian music, historical musicology, ethnomusicology, orientalism

Within the thickening humus of postcolonial re-evaluations of the cultural entanglements between Europe and the wider world is a particular layer concerned with the various musical traditions of the Middle East. Its assessments of Western perceptions, reactions, and various forms of exploitation have, perhaps inevitably, been frequently coloured by Said's critique of Orientalism¹ and, as might be expected, its concerns have largely been with the modern period and, crucially, with the consequences of the imposition by Western colonial powers of control over much of the Arab world.² For this, the symbolic, even if transient, beginning is Napoleon's 1798 Egyptian foray, especially given the major scholarly outcome that resulted from it, Villoteau's monumental attempt to come to grips with the musical present and past of Egypt.³ Despite being by that time already well advanced in South Asia,⁴ Western involvement elsewhere in the Middle East was less immediate and less direct, but

although the Ottoman Empire was still not, in the nineteenth century, subjugated and subaltern, increasing recognition, and exploitation, of its military weakness and the parlous state of its economy meant that it, too, could readily be assigned to the same category of cultural inferiority as the similarly enfeebled polities to the east, increasingly subject to Russian and British pressure (in Persia) or under their direct control (in the Caucasus, Central and South Asia).

However, from the fifteenth century until the eighteenth, one would assume that rather different assessments and attitudes prevailed. Persia was still recognized as a major power, while the Ottomans were perceived more immediately as a direct and potent military adversary, with the bloodthirsty lustful Turk rampaging through the popular imagination. For this period, investigation has naturally tended to dwell upon a literature produced within and

affected by a context of power relationships dominated by an overriding concern with the Ottoman Turks.⁵ Persians, in contrast, were more distant and no threat, and their characteristics were generalized in quite different terms: not for nothing do we find Montesquieu choosing *Lettres persanes* rather than *Lettres turques* as the vehicle for his critical observations. Indeed, Persia could be courted as a possible ally in anti-Ottoman coalitions and as a potential commercial partner that might help develop trade routes circumventing Ottoman territory.

As a result, it would hardly be unexpected to find a degree of asymmetry in the reactions of European travellers and observers, mainly commercial and/or diplomatic agents, to the cultural worlds of the Persians and the Ottomans.⁶ Yet as far as music is concerned what is striking is as much what they have in common as the differences between them; it suggests, rather, that the possible emergence of a more nuanced and varied spectrum of reactions is held back by the pervasive effect of prejudices that result in categorizations of a negative nature. Nevertheless, among the more perceptive we encounter a respectful, if sometimes puzzled, recognition of alterity that, on occasion, can lead to a profounder understanding, demonstrated in particular in the mid eighteenth-century by the more dispassionate nature of Fonton's exploration of the Ottoman tradition.⁷

Within the narrower confines of musicology, similar qualifications may be made with regard to the eighteenth-century flowering of a primarily text-based scholarly endeavour to construct a universal panorama of music, one that expanded beyond its inevitable ancient (Biblical, Greek) to modern (European) trajectory to incorporate accounts of an increasing range of other traditions, from East Asia to Africa to South America. It pays, however, little heed to the cultural relativism associated

with one strand of Enlightenment thought and stresses, rather, the value-laden teleological intersection of the diachronic and synchronic axes, the locus of the Western achievement of polyphony and functional harmony, against which the music of both ancient times and distant but contemporary places is ultimately to be regarded as deficient.⁸ This ideological attitude was, indeed, sufficiently pervasive for it to lurk behind the later nineteenth-century emergence of *vergleichende Musikwissenschaft* and re-emerge in the twentieth-century archaeological and evolutionary approaches to other cultures, viewed as either static repositories of the past or harbingers of the more highly developed and complex Western present.⁹ Nevertheless, an eighteenth-century theorist and historian such as De la Borde, concerned with textual traditions rather than the observation of practice, stands alongside Fonton as someone capable of a more objective assessment at least of Middle Eastern theoretical approaches, a representative case being that of questions of pitch organization: in the light of contemporary debates on tuning systems, they occupied what was for him familiar territory—he was, after all, a student of Rameau—and were perfectly comprehensible, because fundamentally analogous, developing a common Pythagorean legacy.

Between the Ottoman Empire and Persia, it was the former, given its relative proximity and the fraught nature of relations with it, that inevitably attracted the greater share of attention. It was a constant presence on the European stage—*theatre*, *masque* and *opera*—its threat exorcised through *buffo* costume or comedic distortion and, with specific respect to music, the creation of a particular set of sonic tropes refracting increasingly distant recollections of the *mehter*, the Ottoman military band. It also yielded observations from numerous visitors, feeding an increasing market for

travel literature. Most demonstrate various degrees of overt prejudice and hostility: the Turk, with some reservations made by those familiar with the sound of Mevlevi flutes,¹⁰ is generally categorized, whether performer or listener, as ignorant and uncouth, satisfied with discordant din. The result is a depressing catalogue of persistent negativity ushered in towards the end of the fifteenth century by Tinctoris (c1435-1511), writing only shortly after the shock of the fall of Constantinople in 1453. It continued through the sixteenth and seventeenth centuries¹¹ and culminated in the scornfully dismissive remarks of Marchese Febvre (Michele Febure da Novi, c1630-post 1687).¹² In contrast, no such judgments are made by his contemporary Giovanni Battista Donado (1627-99), who actually supplements his pioneering 1688 survey of Turkish literature with transcriptions of three songs—but at the same time he adds, as a clear if not explicitly articulated signal of deficiency, a blank bass stave beneath. The only dissenting voice of significance prior to the eighteenth century comes from another contemporary, Charles Perrault (1628-1703), who presents a sophisticated debate accepting misunderstandings on both sides but at the same time recognizing technical excellence: Perrault's protagonist praises a particular Persian instrumentalist and notes the greater subtlety of the single melodic line of the music of the Ancients and the 'Orientals'.¹³ We thereby approach the possibility of a balanced evaluation that could be viewed as part of a more objective pre-Enlightenment ethnography, and one from which it is only a step to the fuller involvement of Fonton, whose declaredly comparative survey of Ottoman music remarks on difference while largely avoiding verdicts of inferiority.¹⁴

For Persia the number of witnesses is, inevitably, smaller. Loquacious voyagers there certainly are,¹⁵ but few do more than remark upon, say, the presence of

singers and dancers at a feast or wedding ceremony, without adding anything more specific, so that there is in consequence no insistent background noise of denigration against which, or emerging from which, the major informative voices can be heard. They are those, first, of two contemporary but very different figures, Jean Chardin¹⁶ (1643-1713) and Engelbert Kaempfer (1651-1716). By profession a jeweller, like his father, Chardin first went to Persia in 1666, and on a second journey arrived in Isfahan in 1673, staying there for four years. He was both widely travelled in the provinces and familiar with the life of the capital, including the palace, where he had business with senior officials and also served as an intermediary with foreign missions. A keen and inquisitive observer, his voluminous account of the country and its people is invaluable for its insights as well as its factual content.¹⁷

In contrast, Kaempfer was a pastor's son who studied in various North German universities and qualified as a doctor. In 1681 he went to Uppsala and became attached to a Swedish diplomatic mission to Persia that reached Isfahan in 1684. He stayed for the best part of two years, but rather than return with the mission to Sweden took a post with the Dutch East India Company and moved to Bandar Abbas, where he remained for a further two years, suffering various bouts of illness, before embarking in 1688 and eventually arriving in Japan in 1690. Given its inaccessibility, he is perhaps better known for his detailed reporting on Japan, where he stayed for two years, particularly noteworthy being his pioneering account of its flora, but his material on Persia is equally detailed, extensive, and valuable, containing much on society and geography as well as botany.¹⁸ His record of aspects of musical practice during the final quarter of the seventeenth century is largely congruent with the corresponding parts of Chardin's generally more diffuse observations, and

to reduce repetition can be interwoven with them. So, too, with the remarks of other keen observers who wrote detailed reports of their travels to and through Persia, notably Adam Olearius (1603-71)¹⁹ and Cornelius Le Brun (1652-1726),²⁰ the former, especially, being not far behind in the alertness of his responses to whatever music he heard.

Among them all, it is only Chardin who ventures into the world of theory and structure. However, stumbles would be more accurate, as he confesses to finding himself lost, and it is not until a century later that we arrive at a fuller and more informative account of aspects of Persian (and Turkish) theory. Derived from secondary sources rather than first-hand observation or contact with an expert informant, it appears in the chapter on the music of the Persians and Turks in an encyclopaedia by Jean-Benjamin de la Borde (1734-97).²¹ His work provides a sharp contrast in tone and content to that of Chardin and Kaempfer, and his life, too, could hardly have been more different: as well as a stay-at-home scholar and a prolific opera composer he was a court intimate and a *fermier général*, and as one of this hated class of tax-collectors ended up, not surprisingly, on the scaffold.

The material they provide may be considered under three broad heads: observations on music heard; instruments; and theoretical description. With regard to the social contexts of performance, experienced at first hand, a prominent place is given, not surprisingly, to the presence and impact of the ceremonial and military band.²² In terms of sound, though, nothing specific is said by most witnesses: the appeal is to a familiar military and ceremonial world of trumpets and drums to which the reader may be expected to assimilate the unknown.²³ The exceptions are Kaempfer, for whom it is an infernal racket, a point he makes repeatedly,²⁴ and

Le Brun, whose reaction is also negative.²⁵ On a more cheerful note, Chardin describes the spring new year celebration at Isfahan, ushered in by artillery and musketry when given the signal, established by astrolabe readings, that the equinox has arrived, followed by the military ensemble, which performed before the palace gate on each day of the eight-day long celebration, the atmosphere being one of a fair, with dancing, fireworks and entertainment.²⁶ Kaempfer refers to an even longer performance stint for a coronation, the ensemble having to play over twenty days, the number corresponding to the age of the ruler. Incidental references of the same nature, if for mercifully briefer periods, may also be found elsewhere: Michele Membré notes the sounding of drums (*nagara*) for three days and nights both for a diplomatic encounter and for the rather more gruesome occasion of the display of severed heads on the gibbet in the city square.²⁷

In addition, as part of his account of the palace, Kaempfer mentions the quarters of the *naqqāra-ḥāna*, placed between the palace workshops (for metalwork, the mint, and the painters' atelier) and the stables, and his more immediate concern with the power structure and habits of the court²⁸ leads him to provide a catalogue of court officials that concludes with the master of music, the *čālči bāši*.²⁹ His responsibilities cover, in addition to the ceremonial ensemble, the entertainment provided by dancers, singers, players, reciters, poets, actors, pantomimes, and wrestlers.³⁰

Mention is also made of feasts and receptions accompanied by music. Membré, for example, describes being present at a feast entertained by a young singer and an instrumental ensemble, and commends the quality of the singing.³¹ For insight into the morphology of the grander occasions it is, though, to Chardin and Kaempfer that we need to turn. In Chardin's case

the reference is to a marriage celebration organized by the governor of Erivan³² where, on entering the courtyard area, he found wrestlers and swordsmen (*gladiateurs*) entertaining the guests. After an hour of this, the ground was covered with felts and carpets, and there entered a large ensemble of musicians and dancers of a type maintained by provincial governors, which performed for more than two hours without, he graciously adds, inducing boredom. The corresponding passage in Kaempfer is rather fuller, consisting of an extensive account of hospitality and entertainment that is located not in the city but in a countryside palm grove, and it begins by waxing lyrical about the ‘innate’ preference of the rural inhabitants for pure water and an absence of intoxicants.³³ The composition of the entertainment in what follows is, compared with Chardin’s marriage feast, more complex and rather more factually explicit, with a different sequence of events, but rather than an account of a particular occasion it is presented as typical, in parts, indeed, almost a catalogue: it should be regarded not as a record of a particular event but as a conflation of possibilities synthesizing elements from various social contexts. Mention is made of female dancers (*saltatrices*), but the emphasis is at first on the delivery of various verbal genres, both secular and religious.³⁴ Eventually, though, seriousness gives way to frivolity, provided either by a mimic (*taqlidji*) or an actor, or by a juggler (*hoqqa-bāz*), provoking amusement and laughter, and when we reach sunset thoughts turn to dancing—although not by the guests themselves, who do not indulge in this form of activity. Rather, it is an entertainment provided by itinerant troupes of professional dancers (*raqqāš*), both men and women.³⁵ Kaempfer expresses admiration for their agility and suppleness, but when he turns to the accompanying music there is a grinding change of rhetorical gear, the tone set immediately by an introductory

‘alas’: it is strange, exotic, and delight is taken in the dissonant combination of a variety of instruments.³⁶ Reinforced here by exclamation marks, the sarcastic tone continues through the characterization of the most important instrument, the shawm (*sornāy*), as cackling,³⁷ and drowning out the others with grunting sounds,³⁸ a verdict depressingly reminiscent of the forms of denigration found in reactions to Turkish music, although thereafter the descriptions becomes more neutral as Kaempfer proceeds to a catalogue of other instruments.

For Chardin, too, dance is an entertainment provided by others, naturalized for the reader by being compared to a theatrical performance or, more precisely, to opera.³⁹ Called upon for major social occasions,⁴⁰ such performances are described by Chardin in explicitly operatic terms, as a narrative in which each act deals with episodes in a love story: initial enchantment; pursuit and rejection; and final reconciliation. He concurs with Kaempfer in praising the agility and suppleness of the dancers but disagrees in the assignment of rôles: dance is a female preserve, while playing instruments is an almost exclusively male domain. Both Olearius and Bembo, on the other hand, note participants of both genders dancing at weddings, but separately.⁴¹

A more insistent concern for Chardin with regard to dance, though, is sex.⁴² Comments on the lasciviousness of the sung text are linked to judgments about Persian views on male continence (or the lack of it), and on the moral status of dancing. It is viewed as immodest, even shameful, especially because female dancers are also prostitutes: the twenty-four dancers of the Shah’s troupe are characterized as the most famous courtesans in the country, and Chardin goes on to discuss their organization and travel arrangements and ends, after describing a visit to their quarters, with

a moralizing dismissal of their life style⁴³ before moving on to prostitution in general. The connection is also made by Le Brun, who refers to a ban on *les danseuses*, & *les femmes de méchante vie*.⁴⁴ For women with unblemished reputation we need to turn to the harem, where Kaempfer informs us that various artistic activities are practised, including singing, playing string instruments, and dance.⁴⁵

A social context of a quite different order in which musical elements are present is glimpsed through Le Brun's account of the Muharram processions of mourning for the victims of Karbala.⁴⁶ One includes half-naked groups with blackened faces singing lamentations accompanied by castanets, while another involves handsomely apparelled horses followed by singers, instrumentalists and dancers holding up a canopy. Halting at times, they throw, while singing, straw over their heads, calling out 'Hoseyn, Hoseyn'.⁴⁷ Otherwise, the religious domain is, when not silent, amorphous: there is no mention of Quranic cantillation or, more surprisingly, of the call to prayer beyond remarking on its volume. Nor is there mention of other elements of the urban soundscape such as vendor's cries, or, with the significant exception of Kaempfer, of music heard in the countryside (where travellers were mainly passing through, being more concerned with the number of leagues covered).

Given his emphasis on theoretical issues, but more especially the lack of any possibility of direct observation, it is hardly surprising to find that social contextualization is absent from the information provided later by De la Borde. He does, nevertheless, fill a gap left by the other major witnesses by outlining the contents of what he calls a normal (*régulier*) concert, one given, it may be assumed, in a *majles* containing a culturally sophisticated audience.⁴⁸ The leader of the ensemble is the singer, who is at the same time the percussionist, playing

either a frame drum or a pair of small kettle drums.⁴⁹ It is he who decides on the mode, signalled by his use of its scale and modal contour in his initial improvisation.⁵⁰ After this he sings four verses, which must accord with the character of the mode, the instrumentalists following in imitation. They then play, in the same mode, a *pichreu* (*pišraw*), said to be a small piece and described, rather confusingly, as a kind of *ritornello* consisting of a first couplet, a repeat and a refrain. The singer then performs either three short *besté* or one long *kiar* (the orthography suggesting a Turkish rather than a Persian source for these terms), which are normally by Marāgi, identified as the famous *Coya* (< *hoja*) *Abdelkader d'Isfahan*—a new city for him, incidentally—and, in a classic example of posthumous aggrandizement, as the composer of more than two thousand such pieces. In conclusion, several further pieces in the same mode are performed, after which comes an interval and then a second sequence in another mode, and if one wishes to prolong the concert a maximal third can be added.

All this suggests structural analogies not just with a familiar concert format but also, more specifically, with European suite forms and their unity of key and standard sequences of movements. At the same time, it hardly gives the reader any insight into the structure, let alone the character, of the vocal pieces, although given the acute difficulties inherent in communicating the nature of an unfamiliar idiom without at least the help of transcription this was, perhaps, only to be expected, just as is De la Borde's silence with regard to the for him unheard voice. It is Chardin who provides some help here, venturing a characterization of Persian singing as clear, firm and gay,⁵¹ with a preference for strong, high voices, to which two further but less obvious characteristics are added, humming (*fredon*), possibly a reference to the prolongation of nasal obstruents, and

a rumbling sound (*les grands roulemens*). There is no polyphony: singers take turns, usually accompanied by plucked and bowed string instruments.⁵²

The various accounts given of Persian instruments also sometimes suffer from isolation in similar ways. As artefacts they could certainly be described in some detail, with specifications of materials and dimensions but, in most instances, little is said about how they were played, how they were or were not combined in performance, and even less about the sounds they produced. An interest in specificity with regard to a physical object is shown, for example, by Le Brun,⁵³ who cites among the main instruments of the Shah's ensemble, first, the *qarnā(y)*,⁵⁴ giving precise measurements: some have a circumference of five inches at the top and four feet at the bottom and are seven feet six inches in length, requiring a stand. The sound, he adds, is extraordinary. Measurements are likewise given for the *kus*, a drum five feet two inches in length and with a circumference of nine feet nine inches: it is only used in battle, the players being mounted on camels. Less detail is given for the other instruments, which include, as the most frequent, the *kamanja* (described curtly as an *espece de violon*). Some, indeed, are just listed as lexical equivalences: *harpe*, *plusieurs sortes de flûtes*, and *clavessins*, presumably referring to the *santur* but doubtless interpreted by the innocent reader as a harpsichord.

A similarly vivid sketch is given by Olearius, who likewise begins with the *qarnāy*, but expressing a decidedly negative reaction to its sound (a horrible roaring), while the remainder of the ensemble—shawms, horns, trumpets and various drums—is merely deafening.⁵⁵ The same bias towards wind and percussion is exhibited by Chardin, who begins his survey⁵⁶ with the kettle drum (*timbale*), the cylindrical drum (*tambourin*), made of copper or

brass, the frame drum (*tambour de basque*, with incidental praise of the performance skills involved), and a barrel drum (*une sorte de tambourin long*), attached to a belt and played by a hand on each face. Size, again, was worth noting: some kettle drums are three feet in diameter, like a hogshead (*muid*) cut in half, and, being too heavy even for camels, are pulled along on carts.⁵⁷ With wind instruments there is again an emphasis on the military side, and upon size. Among the straight cornets, which serve as horns and trumpets, some are incredibly large: the smallest are some seven to eight feet in length. The bore is very narrow a foot from the mouthpiece, widening out to two inches at the mouthpiece, and at the other end is nearly two feet. Not surprisingly, we are told that the player finds it difficult to hold up and may buckle under the weight. It can be heard from far off and, although gruff and muffled (*rude et sourd*) by itself, combines well with others, providing what he perceives as a bass line. Mention is made of other types resembling hunting horns and clairs, while the *cor des Turcs* is said to be in common use but very difficult to play because of the amount of breath required. Otherwise he just gives us names, *hautbois*, *flûte*, *fifre*, *flageolet*, and a disparaging comment about how they sound together.⁵⁹

The strings, likewise, are reduced to little more than a name list: *rebec*, *harpe*, *épinette(!)*, *guitare*, *tétracorde* (i.e. *čahārtār*), *violon*, *tamboura*, defined as a sort of ladle (*poche*), a gourd at the end of a neck, used like the lute, and *kenkeré*, an Indian interloper, as is confirmed by the accompanying illustration, which is of a vina. Strings are of either twisted raw silk or brass wire (*fil-d'archal*): gut is avoided for religious reasons. Finally, percussion instruments are mentioned: cymbals, castanets⁶⁰ and, interestingly, a rare item of tuned percussion, porcelain or brass bowls of different sizes struck with two long thin

sticks.⁶¹ Chardin compares the resulting sounds favourably to a clock chime and notes that they are much livelier.

For a concert performance of the kind he outlines, De la Borde states that at least six types of instrument are required: 'ud, qānun, nāy, kamanja and, rather unexpectedly, nefir (glossed as *demi hautbois*), seemingly, then, a small shawm, and *iklik*, a Turkish term glossed as a long-

necked lute.⁶²

Instruments were, then, at a basic level, inert physical objects to be inventoried and visually represented, almost, in the case of Kaempfer, like exhibits in a cabinet of curiosities, yet it is also Kaempfer who provides the richest commentary on several.⁶³ Interestingly, his arrangement (fig. 1) places together at the top those associated with the ensemble that had



Figure 1

the most immediate impact upon foreign visitors to Isfahan or other major cities, its wind component, shawm, trumpets and horn framing various percussion instruments, some integral to the *naqqāra-ḥāna*, but several not. This contrasts with the rather unexpected narrative framework within which the extensive and detailed accompanying text is set, his account of the entertainment provided during the summer exodus to the palm groves. What makes it clear that this is a conflation is the indiscriminate addition of both military band and urban art-music instruments to whatever might have been locally available in order to provide a comprehensive survey. Indeed, his description of the *donbak*, for example, a goblet-shaped drum, references its use in both rural and urban contexts.

Kaempfer begins his account with (1) the shawm, *sornāy*, described, as already noted, in disparaging terms, and then enters percussion territory with (2) small tinkling bells, qualified as ‘like ours’, and (3) large cymbals, *ṣanj*, described in some detail as having a wide rim around a smaller centre and, held at the boss, able to make alternately soft and loud clashes. His following treatment of various drum types is sometimes curt, sometimes detailed: he is concerned with shape and, if approximately, dimensions, but in some cases adds information on materials, playing technique, comparative dynamics and even, on occasion, performance context. First is (4) a small barrel drum, *dombāl* (? = *tambal*), which he considers an import from either India or Europe (!), then (5) *dohol*, which Europe has in turn copied for military use, some examples being so large that they can barely be carried. This is followed by the surprising comment that they are all played not with beaters but softly with hands and fingers, producing gentle and agreeably different sounds as they alternately strike the two heads—a perfect encapsulation of the playing technique of an Indian-derived

barrel drum of the *dholak* type, but surely not accurate in relation to the larger *dohol*. The following account of (6) the *donbak*—depicted as unrealistically small in relation to the others—is equally precise and extends also to aspects of performance context (Fig. 1).

Made of earthenware, it has a light structure of the form and size of an earthenware jar, set above a short base; it is held by the player under the arm, and the mouth or opening is covered by a tightly stretched parchment or bladder. In the context of folk festivities it is reinforced by clapping, so that in combination they give further rhythmical dynamism to the dancers; and in an urban setting, as part of an ensemble, it accompanies the *čahārtār*, which is played either alone or with other string instruments.⁶⁴ Chardin also refers to finger clicking,⁶⁵ used by singers to encourage the dancers: the noise they make is just as loud as the strong clear sound produced by the bone castanets of the dancers themselves.

The frame drum (7), *def*, is then characterized as soft-sounding and described, again, with great precision. It is similar in size, shape and its light weight to a sieve, four hand-spans in compass, its single face having a very thin skin stretched over it, and gently struck by the fingers to produce the sound. Four or five pairs of small sonorous concave brass discs are set on rods inserted in the thin wooden rim, and when the frame drum is struck they collide against each other like cymbals. In contrast, if rings are set around the frame, producing a sound that is soft and muffled (*confusus est & remissior*), the instrument is called (8) a *dāyera*.

At this point Kaempfer inserts the account of the singer’s role, discussed above, before listing a variety of instruments used for social and private pleasure, for war, and in public squares for signalling the time of celebrations. First come the

remaining percussion instruments, then wind, and finally strings, with in each group variations in the amount of detail given. The percussion (*ṭabl*) group includes (9) the *kus*, a large kettle drum played with two curved beaters, (10) a pair of small kettle drums, *naqqāra*, and even (11) a falcon drum, *ṭabl bāz*, used in hunting. The brass (*nafir*) group consists of (13, 14) two straight trumpets, *qarnāy*, the shorter, more delicate in sound, being half the length of the other, which produces a deafening noise, and (15) a bronze horn of the same size as (14). Among string instruments, the most common lute type is (16), which has a long neck and a small oval table,⁶⁶ while (17), a lute with double courses, is considered superior.⁶⁷ Also commended for its mild tone and superiority when played well is the *kamanja*, the first of (18, 19) the two spike fiddles to be shown; both are described in some detail. The depiction of the remaining three (20-22) is rather approximate and the descriptions not wholly helpful: 20 is said to be a zither with an unusual shape, the other two harps, *čeng*, 21 with six strings and hence easy for beginners, and 22 a rarer type, rectangular in shape. However, both are said to be played with bent sticks or with feathers (i.e. plectra), and so rather than harps are more likely to be impressionistic representations from memory of *santur* and *qānun*. Of wind instruments, left to last, only (23) the panpipes, *musiqār*, receives a cursory accompanying comment (it has eight tubes to blow in), while flutes are expressly omitted in order not to prolong the narrative.

Being also concerned to set music-making in a social and ethical context, Chardin reports that learning an instrument is disapproved of, and that music is avoided by the pious. The result is that as an art it is neither as polished nor as advanced as in the West, a slightly subtler form of denigration than that used by most observers of the Ottoman scene, but

one equally secure in its assumption of Western superiority: the terms require no explanation and the notion of progress is a given. Instrumentalists are poor and shabby, and apart from those patronized by the Shah are not worth hearing. Dance is narrative and a performance may last (a surely exaggerated) three to four hours; it is also even further down the moral scale, and here Chardin displays an interest in sexual (im)morality that verges on the prurient, even, indeed, the hypocritical: a performance includes lascivious episodes, and is only performed by vile prostitutes—it is as if the notion of a courtesan culture were alien to both him and his readers.

His separate chapter on music, from which the above material on instruments and dancing is taken, forms part of a wide-ranging *Description des Sciences et des Arts libéraux des Persans*. It is followed by a chapter on mathematics, but awareness of the relationship between the two does not extend to any transmission of aspects of musical theory connected with number. Chardin is, in fact, quite candid in admitting that as he had no informant to help him while in Persia the one text he had managed to obtain remained obstinately beyond his understanding. He describes it as full of complex tables and diagrams, which points to it being a work in the Systematist tradition, but not one of the more expansive ones, as he describes it as a small work taking some three hours to read. Its Systematist credentials are confirmed by the accompanying table,⁶⁸ which contains, above a short example of notation, various diagrams, not all exactly copied, one a set of interlaced semicircles marking the consonant intervals of the *rāst* octave and another (fig. 2) an equally familiar circular representation of the fourth and fifth relationships in the same octave. However, no explanation is given, so that for the reader these diagrams remain impenetrable, and Chardin himself confesses not to understand them: all that

he has managed to extract from this work is that there are nine pitches, that there are vocal and instrumental tablatures, and that the method of learning is governed by complex rules. Expressing the hope that he will eventually find the time to discover more, he adds that there are further tablatures in chessboard format, the biggest



Figure 2

having 306 cells, some marked by notes, the others blank.⁶⁹ The following remarks about modes are somewhat impressionistic, yielding only the information that some are named after cities, others after body parts (!), and yet others after everyday objects (!), after which comes a statement that the forty-eight *tons* are named after cities.⁷⁰ His conclusion, because there are so few learned musicians, just the ten to a dozen who are all in the Shah's employ, is that theory is an area of confusion. It is one leaving the reader in no position to disagree. The chapter is then rounded off by the reiteration of a familiar theme: good singers are few because of the moral obloquy surrounding the profession, which is left to prostitutes and mountebanks.

Far more informative, even if also beset with interpretative problems, is De la Borde's Chapter XIX, *De la Musique des Persans & des Turcs*. It begins with a

succinct definition of music according to *les Orientaux*, a term that clearly includes its ostensible subjects (for whom *Levantin* sometimes appears as an equivalent) but seems to exclude Arabs, Indians and Chinese, whose traditions are covered in separate chapters. The definition covers pitch, referring to a sequence of consonant intervals,⁷¹ and temporal organization, referring to the controlling role of percussion instruments.⁷² There is no allusion, as with Kaempfer and Chardin, to the absence of harmony (De la Borde saves this for the chapter on Arab music), but as the crucial teleological distinction of the development of polyphony as a distinctively Western attainment had already been stressed at the beginning of the book, silence too can be interpreted as a marker situating these traditions within the underdeveloped inheritance of the ancient world.

The next sentence then refers to music as a science, here clearly more than just elegant variation, and states that it had always been strongly present in Persia: the lack of a parallel reference to Turks is telling, but does not foreshadow a specifically Persian-oriented approach for the chapter as a whole. Greater historical precision follows with an anchorage in the fifteenth century: music is said to have flourished even more between 800 (/1400) and 900 (/1500) under Sultan Ssharot (= Shāhrukh Mirzā, r. 1405-47), the son of Tamerlane (Timur, r. 1370-1405), and Sultan Khasembigra (= Ḥosayn Bāyqarā, r. 1469-1506). There is a reference to several works having been written during this century, and moreover to their availability,⁷³ which one would assume to indicate an awareness of the Timurid constellation of Systematist treatises, but it appears, rather, that whatever Persian texts De la Borde was able to consult were Safavid, and of a different type. Unfortunately, there is no extant treatise known to be by the one author mentioned, a certain Abu 'l-Wafā',

whose work is said to form the basis for almost all of De la Borde's account, and if his chapter does indeed largely reflect the contents of a single treatise it is one that in certain respects is puzzlingly different from the remaining literature.⁷⁴ Further, as Abu 'l-Wafā' is also named as the author of the text that Chardin struggled with it would seem too much of a coincidence for it not to be the same work, yet it is difficult to reconcile their listing (and understanding) of the contents: they appear, rather, to be extracting information from different sources, so that exactly what was available to them remains a mystery.⁷⁵

When compared to earlier accounts which, apart from Chardin's inclusion of his unsuccessful attempt to grapple with a text, are all derived largely from personal experience and observation, this exclusive reliance on written sources constitutes a crucial difference. What we are presented with is an attempt to outline the basic structures of the system in question as presented in its own theoretical literature, or at least in one representative specimen thereof, and there are, inevitably perhaps, attendant problems of communication: even for the most alert of readers the picture would be blurred, and little would be communicated to the less assiduous beyond the notion of an idiom characterized by modal and rhythmic complexity. After his brief introductory remarks, De la Borde plunges into an account of the scalar system, beginning with a display of the abjad series of alphanumerical symbols used by Systematist theorists to define pitch steps. They are then set out both over an octave on a monochord (fig.

3) and as a fretting for a lute with five courses. On the monochord the expected L (limma) and C (comma) intervals are arranged in ascending order yielding, in the lower tetrachord, the standard order L L C, L L C, L. This order is not, however, repeated in the upper tetrachord, where we have L C L, L C L, L, with the same L C L disposition in the disjunctive whole tone above. However, dissatisfied with this arrangement, De la Borde gives a second line purporting to provide a correction, according to which the lower tetrachord also becomes L C L, L C L, L.⁷⁶

There is, though, no reflection of Systematist definitions in the following survey of modes, which begins with the assertion that the whole tradition is based upon twelve 'father modes'.⁷⁷ However, we are then immediately told that each of them has alongside it two further modes, termed *collatéraux*,⁷⁸ related to their higher and lower registers respectively, echoing a derivational typology characteristic of post-Systematist sixteenth- and seventeenth-century texts.⁷⁹ The total number of modes is thus 36, although one might have expected 42, with the addition of the six modes of the *āvāz* group, which do not disappear from the categorization of the modes until the early eighteenth century, but fail to be mentioned here. Unknown to the Greeks, these derived modes are Persian, having the names of the towns in which they originated, and, passing over the Turks in silence, De la Borde adds the comment that the Arabs, too, have several modes unknown to the Greeks.

A further reference to the Greeks, but

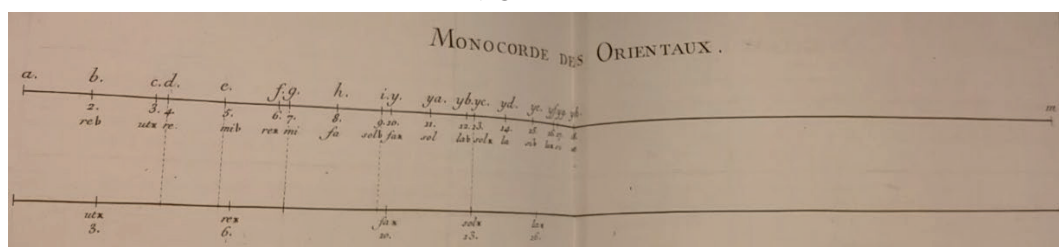


Figure 3

this time a positive parallel, accompanies the statement that the Persians claim that each of their modes has a particular character. The twelve *maqām* modes are then named and grouped according to a typology first exemplified by al-Urmawī,⁸⁰ but given here with later adjustments and also a reformatting, so that instead of three unequal groups there are now four groups of three modes each:

1) *rāst*, *navā* and ‘*oššāq* are warlike: Tartar, Turkish and Ethiopian musicians, wild in nature (*dont l’humeur est sauvage*),⁸¹ sing almost exclusively in these. When the Turkish army leaves Istanbul to go on campaign, the shawms, fifes and trumpets play in *rāst*, and the Persians use it for singing heroic and bellicose *šāhnāma* texts, for which they also occasionally turn to ‘*oššāq*, following ancient practice.

2) *busalik*, *ḥosayni* and *ešfahān* are learned (*savans*), used for difficult compositions.⁸²

3) *hejāz*, *zangula* and ‘*erāq* (*le Babilonien*) are joyful, and used at weddings and celebrations. They are combined with the bellicose modes if there is a triumphant return from war. It is said that Shah ‘Abbās was cured by a concert in ‘*erāq* from a mortal illness brought on by melancholy: one of the melodies was called *l’air de la santé* (*šeḥḥat-nāma*).⁸³

4) *bozorg*, *zirafkand* and *rahāvi* are sad. The Turks use them for their amorous romances and in their prayers for the dead.

None of the 24 derived modes is named: they are merely said to have more or less the same character as the ones from which they are derived, presumably then, those listed in relation to the above groups of three. It is only towards the end of the chapter that we encounter further relevant snippets of information, mention being made there of seven notes, some specified as initial, finalis and dominant, and of

each of the seven (notional) fret positions having the name of the mode of which it is the finalis.

Further material is nevertheless to be found—but in the chapter on Arab music, where De la Borde is clearly indebted, amongst others, to Šams al-Dīn al-Šaydāwī, some of whose diagrammatic mode definitions he reproduces. Here the twelve *maqām* are divided into four principal (*uṣūl*) and eight derived (*furū‘*) modes, and they are at last complemented by the six *āvāz* modes, each one derived from two *maqām*. Individual characterizations are given, among which the reader might be puzzled to learn that ‘*erāq*, used in the other chapter to cure Shah ‘Abbās from his mortal sickness, here stirs up the passions and disturbs the soul. There is, further, mention of what is termed the *ghiah*, the seven ‘number’ modes where *-gāh* is suffixed to the Persian numerals 1-7, each one after the first beginning on a successively higher degree in the scale. To these there is no reference in the chapter on the Persians and Turks, nor to the factual observation (accurate for the seventeenth century) that *ḥosayni* is the most commonly used mode among the Turks. Since De la Borde claims that the Arab modes are borrowed from the Persians and taken over with their original names one might have expected him to amplify his account of the Persian modes accordingly, or at least provide an appropriate cross-reference, but the two chapters remain quite different in character, and were doubtless conceived independently.

With the modes thus summarily dismissed, rhythm (*mesure*) is introduced and covered in a rather more thorough fashion, so that whereas the reader is given no information on the intervallic structure or other characteristics of the individual modes, leaving them as mere names, we are presented with a detailed and rather painstaking account of six exemplary rhythmic cycles. The disparity suggests

either a deliberate selectivity on De la Borde's part or the use of a different source. He begins by referring to the term *iqā'* (cavalierly translated as *combinaison*) and mentions the existence of 28 kinds, much in excess of the canonical 17 cycles of Persian texts of the period and possibly therefore derived from a different perception, although not one documented in the extant literature.⁸⁴ His notation system, taking the notion that the smallest and basic value is a time unit too short to be divisible (symbolized by a semiquaver), distinguishes five discrete note lengths of 1 to 5 time units, symbolized as a, b, c, d, e, the last being deemed the longest possible. This is, however, misleading, for the introductory section concludes with a set of equations in which the relationship between the successive letters is not x, x+1, x+2 ... but x, 2x, 4x ...: a = semiquaver, b = quaver, c = crotchet, d = minim, e = semibreve, and it is these values that are used in the following definitions. In addition, he notes a contrast between *düm*, associated with the right hand and symbolized by x, and *tek*, associated with the left and symbolized by u, and he also recognizes the right-left combination *teka*, with a duration of two time units, symbolized by – (the Turkish forms *düm* etc. are used for ease of comparison).

The definitions themselves are preceded by the outline of a standard concert format presented above, and by two examples of notation, to be considered below. There is then an introductory remark in relation to the 28 cycles (*manieres de battre la mesure*), called *circulation* (presumably *dawr*), noting the practice of transmitting song texts with merely the addition of the name of the cycle, this being a sufficient indication for the musicians, all of whom know the cycles by heart. Descriptions are then provided of the structure of six cycles, with in each case several complementary types of definition being provided. Not all of these are congruent with each

other, thus presenting sometimes severe interpretative problems, although no doubt set aside by the average reader in favour of taking the transnotated version as authoritative, with its familiar symbols (crotchet, quaver, etc.) laid out on the central line of the staff. However, given that De la Borde makes a determined and thorough attempt to present the durations and percussion patterns characterizing each cycle, to transnotate the durations and, for the benefit of a classically educated readership, to naturalize the structure by providing Greek prosodic equivalents, a more detailed examination of his account is in order.

The first example is *mokammer* (an odd distortion of *moḥammes*), its definition consisting first of:

c b b c c c c c b b c c b b c c b b b b

where c = 2b, so that if the relative lengths are represented by numerals (with b = 1) and the following symbolization of the drum strokes is added below with, beneath that, the writing out of the drum strokes that is then given for clarification, we will have:

2	112	2	2	2	2	112	2	11	2	2	11	11
x	–x	u	x	x	u	–x	u	–	x	u	–	–
düm	teka düm	tek düm	düm	tek	teka düm	tek teka	düm	tek	teka	teka		

This yields a total of 30 time units, but in the following transnotation the final tek is represented not by a crotchet but by a minim, yielding:

2	112	2	2	2	2	112	2	112	4	11	11					
düm	teka	düm	tek	düm	düm	tek	teka	düm	tek	teka	düm	tek	∅	∅	teka	teka

thereby raising the total to 32, and providing a version that corresponds very closely to the form recognized by Cantemir. But De la Borde is not quite finished: dealing as he is with a contemporary tradition, he feels impelled to add a classical equivalent

(*la mesure des anciens*), articulated in prosodic terms: dactyl + 2 spondee + dactyl + spondee + anapaest + 2 pyrrhic, which yields:

— u u / — — / — — / — u u / — — / u u — / u u / u u /

This runs in parallel to the drum mnemonics for most of its length, but complete correspondence would require the insertion of an equivalent of tek ∅ before the final two pyrrhics. For this there is no exact terminological match, hence, presumably, the omission, but it might have been usefully approximated to by a spondee, thereby reducing the degree of confusion from which a diligent reader would otherwise undoubtedly suffer.

If the definition of *moḥammes* is not easy to untangle, problematic in a rather different way is the following account of *semay* (= *samā'ī*), interest in which would doubtless have been whetted by the initial information that it was used by the Dervishes in their dance. The definitions give, first, four iterations of

c b b c d
x — x u

and this distribution is confirmed by the transnotation:⁸⁵ if b (= quaver) = 1 we arrive in both at a total of 10 time units. Reference to the Ottoman tradition would lead to the expectation of a description relating to cycles of 6 and/or 10, and the appearance here of only the latter is a little unexpected, as a 10 time-unit form is first recorded in Cantemir's notations of the turn of the eighteenth century.

However, what we find there is a structure of two balanced halves, so that the relationship between the two accounts is not at all straightforward. An alignment of sorts could be achieved by rotation, staggering the cycle onset:

Cantemir	düm	∅	düm	tek	∅	tek	∅	düm	tek	∅ ⁸⁶
	3 +			2 +		2 +		3		
De la Borde	2 +	1 +								
	1 +	2 +		4						

so that we have, in effect, 3 + 3 + 4, but its artificiality is emphasized by the lack of fit in the percussion mnemonics, which consist of *düm teka düm tek*. More problematic still is the relationship between the initial definition, a seemingly clear 2 + 1 + 1 + 2 + 4, and the *mesure des anciens*, given as:

2 spondee + trochee + anapaest + trochee + anapaest; trochee + anapaest + cesura

This equates to — — / — — / — u / u u — / — u / u u — /; — u / u u — / /, and bears no relation to the previous definition. One might conjecture a reordering by which the final 4 is represented by the initial two spondees, but there is then a threefold iteration of trochee + anapaest, which possibly relates to the remaining 2 + 1 + 1 + 2 but can hardly be meant to stand for it, as it could be rendered exactly by trochee + iamb. Equally inexplicable is the function of the semicolon: it might suggest a cycle division, but then so, presumably, does the caesura too, resulting in a puzzling asymmetry.

After this it is relief to turn to the account of *doüyeck* (the orthography hinting at a splicing of *doyak* and *düyek*), much easier to decode, and congruent with the seventeenth-century Ottoman (and, we may assume, Persian) form. It is defined as three occurrences of c d c d d, where if c = 2 then d = 4, so that we have:

c d c d d
2 4 2 4 4
x u u x u

This corresponds exactly to Cantemir's *düm tek ∅ tek düm ∅ tek ∅*.⁸⁷ Also provided is a description of *doüyeck double* (*çifte düyek*), consisting of two iterations of:

a a b a a b c b b b
1 1 2 1 1 2 4 2 2 2
— x — x u x x u

which gives an apparent total of 18 time units. Reference to the transnotation (fig. 4) suggests, however, that 20 might have been intended, as its final term is 4 instead of 2:

It also suggests, by using semiquavers as

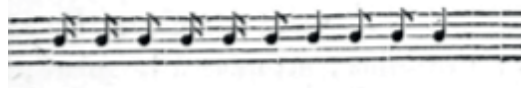


Figure 4

the shortest value, that the difference between *çifte düyek* and *düyek* was one of tempo as much length, but that still leave a gap between 8 and 10.⁸⁸ Ottoman sources, however, stick with 8, *çifte düyek* merely adding extra percussions to *düyek*. Although not mentioned by Cantemir, it is recorded by both Ali Ufuki and Evliya Çelebi. The notation given by the former corresponds to Fonton's drum mnemonics and to the different ones given by Evliya Çelebi,⁸⁹ assuming only an unmarked final time unit in the latter:

düm tek ∅ tek düm düm tek tek
tır taka tır tak tır tır tak ∅

The next cycle illustrated is *sofyan*, used, it is said, by clerics (*Religieux*) when praying publicly for the sovereign. Of this, the simplest and clearest definitions are the last two, which state that for the Greeks it consists of four dactyls: — u u / — u u / — u u / — u u /, and give the precisely equivalent four iterations of crotchet + two quavers in the preceding transnotation. It is, therefore, to be identified unproblematically with the four time-unit Ottoman cycle, articulated as düm ∅ tek tek. These definitions are preceded by five iterations of / x — /, but with the obvious reading of each as 2 1 1 confounded by the accompanying letter code above, which gives five iterations of c a b, presumably an error for c b b.

The final cycle to be described is *deur* (= *dawr*). We are given, first:

c c c c d d d d b b b b
x x u x u u x x — —

and these relative values are maintained in the transnotation (with b = quaver), while their order is changed to c c d c d c d c b b b b. The *chez les Grecs* equivalent is spondee, trochee, spondee, trochee, 2 pyrrhic, etc., where the pyrrhics can reasonably be taken to correspond to the final b b b b, thus leaving the 'etc.' to designate, if anything, a repeat of the cycle. But if b = 1, it is difficult to see how the sequence — — / — u / — — / — u / u u / u u /, which, considered in isolation, appears to yield a total of 18, could be made to correspond to the total of the other two versions where, whichever the order, the result is a 28 time-unit cycle. This is undoubtedly what was intended, as there is an evident correspondence with the Ottoman *devri kebir*, perceived in the seventeenth century as a cycle of 14, and in the stroke indications it requires only the assumption of a missing left-hand stroke to achieve an exact match with the Ottoman düm/tek articulation. The result, though, is a distribution of relative length that, although similar, corresponds to neither of the versions given exactly. Even more distant is the 'classical' definition, and to make it fit further and more radical adjustments would need to be made, one possibility, even if evidently unsatisfactory, being to regard the long syllable in certain positions as of variable length and a marker, rather, of timbre, associated in most instances with düm:

düm	düm	tek	düm	∅	tek	∅	tek	düm	düm	tek	∅	teke	teke /
x	x	u	x	u	u	x	x	[u]	—	—	—	—
2	2	2	4	4	2	2	2	4	1	1	1	1	1
[c	c	c	d	d	c	c	c	d	b	b	b	b]	
—	—	/	—	u	/	—	/	—	u	/	u	u / u u /	

With *dawr*, then, the reader with no knowledge of the Ottoman *devri kebir* would experience considerable difficulty in reconciling these various versions and, even if of a lesser order, similar problems have been seen to occur elsewhere,

eroding somewhat the value of this account or, rather, pointing up its nature as a rather strenuous effort to domesticate an unfamiliar form of description. Yet even if clear and comprehensible readings do not always emerge from the rather complex layering that is employed, it is nevertheless to be applauded as a valiant attempt to communicate, with a varied selection of cycles ranging from four to thirty-two time units, the nature of the often complex structures making up the world of seventeenth-century Ottoman and Persian rhythmic practice.

The chapter draws towards its end, after the section on rhythm, with an odd diversion to what is stated to be an Indian instrument, called *aoud indien*, which resembles the lute with its two-octave range but is an Indian invention, with five courses (although the previous 'ud also had five courses). The courses are double, the reason given not being to increase sonority but to provide insurance, allowing the player to continue if one of the two strings snaps. That this was a potential problem appears from the following rather unconvincing discussion of tuning and string thicknesses. The tuning is first given as F B \flat e \flat a \flat d \flat ' (the previous lute was equally tuned in fourths), and it is stated that the

thickness of each string should therefore be three quarters that of the next lower-pitched string, with the consequence that the bass string would be too low and the top string too high, resulting in it snapping. The remedy is to tune the third string down an octave (!), and the upper two at successive fourths therefrom, so that we now have F B \flat E \flat A \flat d \flat . There is, finally, a faint and inconsequential echo of the earlier theoretical tradition, a slightly confused reference to al-Urmawī (incidentally now a Persian) and the resemblance between fourth and fifth. He is, though, almost correctly quoted as saying that when the fourth, e.g. G c, is sounded one seems to hear the fifth, c g.⁹⁰

However problematic certain aspects of their treatment of theory might be, both De la Borde and Chardin provide the reader with another potential insight into musical practice by including examples of notation. In this respect Chardin is unique among seventeenth-century observers, and although the one transcription he supplies (fig. 5)⁹¹ is rather slight, it compares favourably with the contemporary Turkish examples included by Donado, and adds to the text a somewhat approximate and flowery translation:

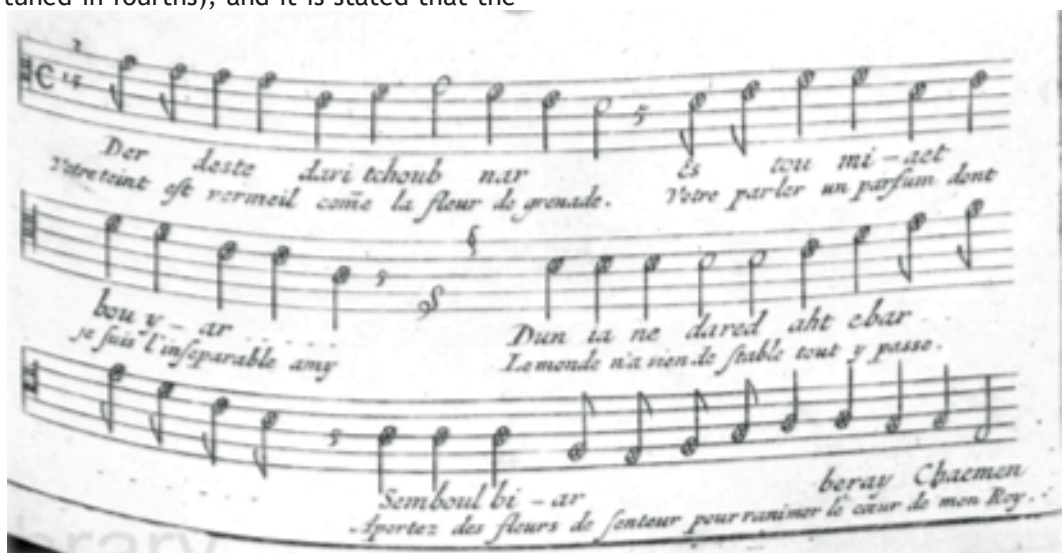


Figure 5

From this the original text can be recuperated fairly readily:

در دست داری چوب نار از تو می‌آید بوی یار
 دنیا ندارد اعتبار سنبل یار برای شاهمن

It deviates somewhat from the setting of two lines (four hemistichs) in one of the classical metres, with an *aaba* rhyme scheme, that might be expected in an art-music composition. Here we have four segments all with the same rhyme, the first three consisting of two feet of the form / – – u – / (*mustaf'ilun*) and the fourth of a single foot, followed by a fifth segment with a different rhyme and different prosody, suggestive of the beginning of a strophic text, perhaps to be associated with a more popular and musically less complex genre. The translation given:

Votre teint est vermeil comme la fleur de grenade.
 Votre parler un parfum dont je suis l'inseparable amy
 Le monde n'a rien de stable tout y passe.
 Apportez des fleurs de senteur pour ranimer le Coeur
 de mon Roy

elaborates what might be rendered more literally and prosaically as:

Tu tiens dans la main une branche de grenade
 De toi se répand le parfum de l'ami
 Le monde n'a aucune importance
 Apportez des hyacinthes pour mon roi

It thereby renders certain otherwise puzzling transitions somewhat less abrupt, although with perhaps excessive freedom at the outset. As it suggests, the last two segments may be taken together, thus resulting in four phrases for which the melody provides corresponding divisions. They exhibit, within an overall compass of a ninth, a gradual extension of range, rising to a in the third before descending for the first time to the lower tetrachord in the fourth to cadence on G, the previous phrases terminating on d, c, and d respectively. Nothing untoward, then, to the European ear, and one could well

imagine an experimental performance. The equal length of the phrases, of twelve (crotchet) time units,⁹² likewise suggests a balanced structure, particularly given the parallelism between the endings of the second and fourth (where the final falling thirds would sound suspiciously odd to a Persian ear).

Two further music examples of notation are contained in De la Borde's chapter, placed, rather surprisingly, before his account of the rhythmic cycles rather than after. Chardin's song could be readily understood and received as something assimilable, but these two examples, in contrast, not being presented in Western notation, are far less approachable, and although just as interesting as his survey of theory, are in places equally as baffling.⁹³ The first is an instrumental piece described, somewhat approximately, as a *piece moresque* for the march of the *Grand-Seigneur*—presumably the Ottoman Emperor rather than the Persian Shah—to be played on *fifres*, possibly to be understood as *zurna*, and a composition evidently belonging to the repertoire of the military band (*mehter* or *naqqāra-hāna*). We are also informed that it is in *rāst* and in *mesure double*, to which corresponds the representation in terms of minims in the brief excerpt (fig. 7) that is transnotated beneath the original, which has the heading *pischreu*, immediately glossed—in a reminder that, presumably reflecting his source, De la Borde does not discuss forms—as *retournelle pour la simphonie*, where *simphonie* may be understood as suggesting an ensemble (i.e. a military band). The heading is also to be construed in the light of the previous mention, in the outline of the concert format, of a *pichreu* (*pišraw*), described as a kind of *ritornello* consisting of a *premier couplet*, a *reprise* and a *refrein*, the *aab* format of which seems to require at least a following *c(c)b* to justify the use of the terms *refrein* and *ritornello*.

The notation itself (fig. 6) consists of a

20x14 grid, distantly reminiscent therefore of the sophisticated method of notation devised in c. 1300 by Qotb al-Din Širāzi and consequently suggesting the possibility of a later but no longer extant text using a simplified version. Each cell contains a pitch specification using the letter symbols introduced at the beginning of the chapter, so that, to take only the basic pitches of the *rāst* scale, we have:

De la Borde's symbols a d f h ya yc ye yh ka kc ke
 corresponding to Systematist a d w h yā yj yh yḥ kā kj kh
 equivalent to D E F+ G A B- c d e f+ g
 = 5 6 7- 1 2 3- 4 5 6 7- 1'

a rest or a continuation of the pitch of the preceding time unit. The sign ⊙ also occurs within the last two sections, and here it is best read as a rest. Two sections are called *refrein*, but the second is not a repeat of the first, so that the precise meaning of the term is unclear; not is it clear why the first section should be called *1er couplet* when there is no second, and when giving (in fig. 7) a transnotation of this section, up to the first punctuation sign, which occurs in the eighth slot of the second line, De la Borde's heading is *Traduction du premier couplet refrein*, further complicating the terminology.

The four sections are each terminated by the sign ⊙, to be read as a punctuation and, except possibly at the very end, as either

This first section is much the shortest, and was presumably meant to be

1 ^{er} Couplet.	h	yh	yh	yf	yh	yg	yh	h	ya	ya	h	ya	h	yh	yh	yg	yc	ya	h	g		
Refrein. . .	h	h	h	ya	h	g	h	⊙	ya	yc	ye	yc	yc	ya	h	ye	ye	yh	yc	yc	ya	yc
	ye	yc	ya	yc	ye	yc	ya	yc	ya	yc	yc	ya	h	h	g	h	ya	g	h	ya	yc	
	ya	yc	ya	ya	yh	yh	ka	yh	ye	yc	ya	h	h	g	h	ya	g	h	ya	yc		
	h	ya	yc	ya	yh	ka	yh	ye	ye	ya	yh	h	h	ya	h	ya	yc	h	ya	g		
Reprise. . .	h	h	h	ya	h	g	h	⊙	yh	ka	ka	yh	yg	yc	ya	h	yh	ka	ka	yh		
	yg	yc	ya	h	yh	yg	yc	yg	yh	ka	yh	yg	yh	yg	yh	ka	kc	yh	ke	kd		
	ka	yh	ka	yh	⊙	yg	yc	ya	h	h	h	ya	yc	h	ya	g	h	h	h	ya		
	h	g	h	yg	yh	ka	yh	yg	yh	ka	yg	yh	ka	yg	yh	ka	kc	ke	ka	kc		
Refrein. . .	yh	ka	yg	yh	yc	ye	ya	yc	yc	ya	h	yc	yc	ye	yh	⊙	ye	yc	ye	yc		
	yc	ya	ya	ka	yh	h	yc	yc	ye	yh	ye	yc	ye	yc	ye	ya	ya	ke	ka	kc		
	yh	ka	ye	yh	yc	ye	yc	yc	ya	ya	ka	ka	kc	yh	yc	yh	yc	ye	yc	yc		
	ya	ya	yh	h	yc	yc	ye	⊙	yh	ye	yc	ye	yc	yc	ya	ya	⊙					

Figure 6



Figure 7

repeated. The following *refrein* is a natural continuation and corresponds structurally to the *mūlazime* section of an Ottoman *peşrev*, with a clear cadence on the finalis, thus making *refrein* an

appropriate label, assuming that it would recur later. Repetition would presumably have been possible. The remaining two sections correspond equally well to the Ottoman second and third *hāne*, the

second modulating and the third returning to *rāst*. Repetition of the second, termed *reprise*, would also presumably have been possible, but whether repeated or not the melodic logic of its ending denies the expected return to the preceding *refrein*: it requires, rather, a continuation into the final section, the second *refrein* (for which this label seems singularly inappropriate). The structure of the whole is thus *couplet* (A) + *refrein 1* (B) + *reprise* (C) + *refrein 2* (D) + *refrein 1*.

The rhythmic articulation is not immediately obvious. If we assume that each slot in the grid has the duration of one time unit, the totals for the various sections are: *couplet* 28 (x2 = 56); *refrein 1* 80; *reprise* 72; *refrein 2* 80 (assuming that the final punctuation mark incorporates the value of the three final empty cells) or 76 (assuming that it does not and is itself without duration).

The difference between the totals suggests as the most obvious candidate a cycle of

four time units, the cycle totals then being 7 (x2 = 14); 20; 18; and 20 or 19. However, we should also consider the possibility of a cycle of eight (*doyak/düyek*), conditional upon the *couplet* being repeated and with the repeat beginning half way through the cycle. *Refrein 2*, likewise, if interpreted as consisting of 76 time units, would, unless repeated, also end with half of a cycle of eight. This is a seemingly unlikely arrangement, but is one for which Cantemir's notations provide precedents,⁹⁴ and the transcription proposed in fig. 8 is articulated in terms of segments of eight time units.

By comparison with *rāst* as manifested in the seventeenth- and eighteenth century Ottoman repertoire⁹⁵ the modal morphology of this composition exhibits some unusual features. One would expect the initial exposition to concentrate on the pentachord 1 2 3- 4 5, with 1 and 5 prominent, and with the likely addition of the flanking notes 7 and 6, the former



Figure 8

most frequently in the cadential flexure 1 $\bar{7}$ 1. This feature is clearly present, but the preceding descent replaces 4 with 4 \sharp , and even more uncharacteristic is the opening phrase which, after a wholly orthodox 1 - 5 leap, contains not only the atypical flexure 5 4 \sharp 5 but also precedes it with $yf = 4+$: 4 fails to appear in the *couplet* at all.⁹⁶ It is introduced, though, in *refrein 1*, the melodic movement of which conforms to expectations, with medial cadences on 2 before 1 is reached at the onset of the final cadence area, which echoes that of the preceding *couplet* and recurs within the body of the oddly-titled following *reprise*. This is a modulatory section which uses 4 \sharp throughout in place of 4, and from an Ottoman perspective would be classified as *nigriz*, recognized by Cantemir as a member of the modulatory family of *rāst*. It also ventures into the upper register, with a final tentative exploration of the 5 6 7- 1' tetrachord, 7- having been cancelled out on its first appearance by 7. The final *refrein 2* drifts back to home territory, with 4 \sharp soon being replaced by 4, but cadences on 2, preparatory to the return to *refrein 1*, with which the piece ends.

However elementary such a modal characterization, it would probably elude a scholarly eighteenth-century readership, which would have no access to the Ottoman corpora of notations to elicit comparative data and, rather more basically, would almost certainly not have the patience to take De la Borde's transnotation further.⁹⁷ It is, in fact, rather odd that he should have failed to proceed with this himself, and equally not to have provided at least an equivalent sample from the second notation, a vocal piece this time, again in *rāst* and with the remark *mesure double*, suggesting a moderate tempo. It is categorized as a *kyar* (*kār*), characterized in the concert format outlined above (where it is cited as *kiar*) as a relatively lengthy song form that comes after the *pišraw*. What we have here is rather brief

and surely incomplete: if really a *kār* it could only be the beginning.

The notation (fig. 9) consists in this instance of pairs of horizontal lines of text, the lower giving the syllables sung, the upper the alphanumerical pitch indications, a peculiarity of which is that except for its first and one subsequent occurrence $yc (= B-)$ is written as $yč$, but with no indication of what the diacritic might indicate. The vertical alignment of the entries in each pair gives a good idea of the positioning of pitches in relation to the text, and indicates a predominantly syllabic style of setting. The distribution is sometimes reinforced by the addition of commas, although these do not appear to have been inserted systematically, and there are no vertical lines, as in the instrumental notation, to create a grid that would give greater precision and, more importantly, supply data allowing the rhythmic cycle to be established. At most one might guess that the pairs of lines, with their similar amounts of text and syllable, were of approximately the same duration.

Even if a degree of uncertainty surrounds the formal labels in the previous piece, they do give clear indications with regard to section divisions, but here there are none, leaving the structure of the song undefined, and a cursory survey of the pitch symbols reveals fewer repeating sequences that could be construed as cadential. Taking account of these, the transnotation in fig. 10 may be proposed.

No explanation is given of the standard textual layering encountered in a *kār*, consisting of a) an initial passage of nonsense syllables ending in b) meaningful but formulaic phrases, after which c) the verse setting begins. The reader thus has no means of knowing about this conventional organization, still less of where one ends and the next begins. In fact, the first three lines consist of nonsense syllables (a) and

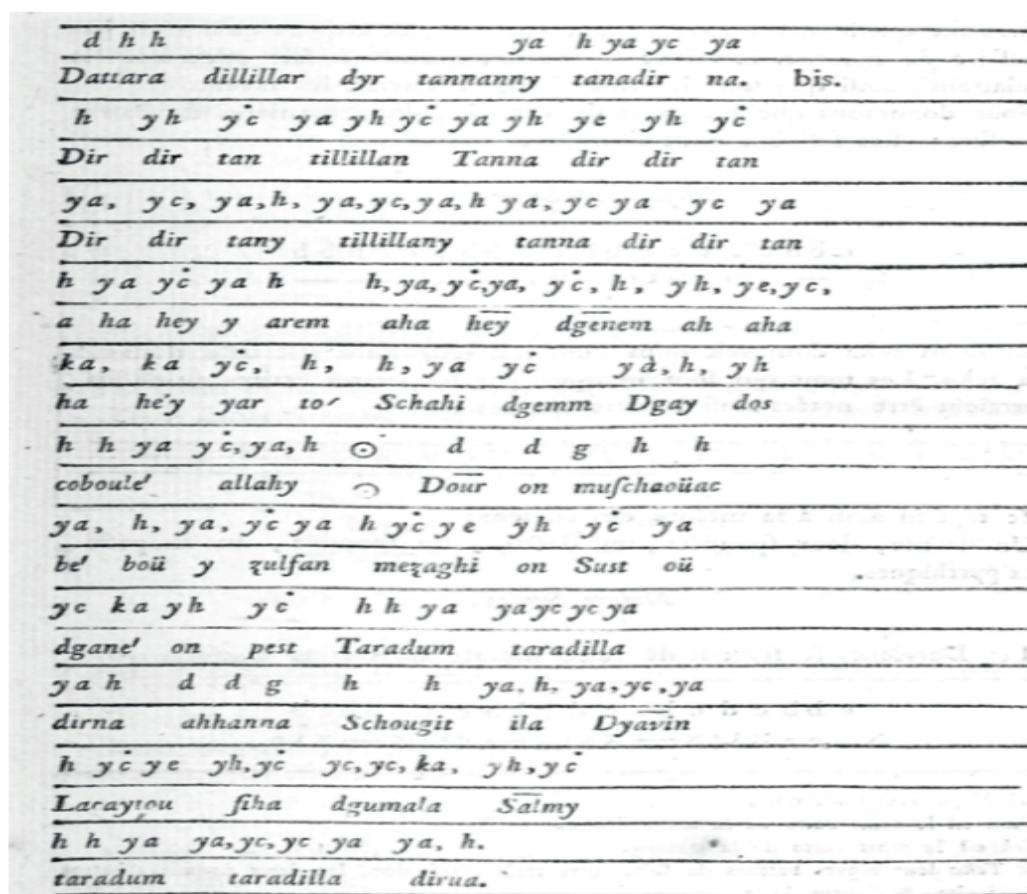


Figure 9

the next line and a half of formulaic phrases involving the standard *yār* ('friend') and *cān* ('soul') (b). The verse arrives at last in the middle of the fifth line, but with no indication of what it might be, being this time left untranslated—understandably so, given the problems it raises. The beginning announces itself as in Persian, but it lacks rhyme and appears prosodically irregular, and becomes increasingly difficult to decipher⁹⁸ before arriving, after a brief passage of nonsense syllables, at the much more straightforward second part, a recognizable fragment of Arabic verse with a clear metrical structure.⁹⁹

Being just the first part of a more extended composition, it is not surprising to find here that the range is narrower than before, concentrating on the lower pentachord of

rāst, and especially the trichord 1 2 3-, with extensive prolongations of 2 before cadencing on 1. There is no sign of 4♯, so prominent in the instrumental piece, and 5 is normally followed by 3- in descent. The 1 - 5 base is, as before, extended to include 6, and there are three instances of a phrase initial $\underline{6} \underline{(7)} 1$. Phrase structure in relation to the first text-setting section is also clearly segmented, with its onset on 1 following 6 3-, and its final phrases ending 5 3- and 6 5 3- respectively. The setting of the second text section is virtually identical with the second half of the first, and the concluding nonsense syllable passage slightly expands the cadential 3- 2 1 descent.

Had De la Borde's two pieces been presented in a form readily accessible to late eighteenth-century scholarship they

dat - ta - ra dillillar dyr tannanny ta - na - dir na
 dir dir tan til - lil - lan tan - na dir dir tan
 dir dir ta - ny til - lil - la - ny tan - na dir dir tan
 a ha hey yā - rem a - ha hey jā - nem ah a - ha
 ha hey yār tō šāh - ī jem jay dos
 qo - bu - le al - lä - hī dour on mu - šaw - waq
 bé boū - y zul - fan me - za - ghi on sust oū
 ja - né on pest ta - ra - dum ta - ra - dil - la
 dir - na ah - han - na šow - qit i - la dy a - rin
 la ray - tu fi - ha ju - ma - la sal - my
 ta - ra - dum ta - ra - dil - la dir - na

Figure 10

(The text here is hybrid, making only selected changes to the original.)

could have added to an increasing if still slender body of published material that, in parallel to the 'Hindoostani airs' and other available examples of Indian music in notation, might have enabled the beginnings of a comparative stylistic analysis of Middle Eastern idioms.¹⁰⁰ However, as De

la Borde failed to undertake the necessary preliminary task of transnotating them in their entirety they remained condemned to obscurity and irrelevance. There is something one might think unintentionally appropriate about him ending his chapter not with further exploration of these

notations but, rather, with a fragment of the theoretical literature that deals if not with mistaken identity then at least with ambiguity. To this may be related the general theme of what was heard or misheard, how it was interpreted, how accurately verbalized, and how received by an educated readership that could only place it approximately in relation to known idioms and ideas, ideas that would also readily accommodate the generalized racial stereotypes within which the major sources frame their accounts. Kaempfer, for example, includes an incidental and somewhat formulaic comparison between Persians and Turks: the latter take primacy in valour and warfare, the former in more peaceful pursuits,¹⁰¹ while Chardin makes the contrast more blatant: the latter have a brutal ferocity, the former are sensitive and civilized.¹⁰² He can, indeed, be quite savage in his sweeping generalizations,¹⁰³ but for the Persians steers towards a set of contrasts that could be summarized as innate ability and civilized values ultimately vitiated by overindulgence. It is therefore not surprising to find, within his observations of social behaviour, that, associated with dance, music is confined within a moral matrix of lasciviousness and prostitution, and with the kind of theoretical knowledge expected of art-music practitioners restricted to a mere handful of court musicians. This is hardly the kind of picture to tempt a European readership to explore further, and in any case his chapter on theory could hardly whet any nascent curiosity. Set against the breadth and vividness of the first-hand descriptive material encountered elsewhere, it is something of a disappointment, dealing with an area that he is quite open about finding obscure: whether or not the confession is thought disarming in its frankness, it still leaves the reader at a loss. Despite evidence being given of a wide range of instruments in use, the overriding impression is of music as a despised profession with very few expert

performers, and as he finds the one example of its theoretical literature available to him for the most part impenetrable, the idiom of Persian music is also represented as complicated and poorly understood, with only confused and inconsistent information being conveyed. He does, though, make the crucial observation of what he considers a vital deficiency, the lack of multipart harmony, a leitmotif touched upon, as has been seen, by all major witnesses, if with differing degrees of emphasis.

Theoretical statements are absent from Kaempfer's descriptions, but the same deficiency is certainly noted on more than one occasion. However, in one passage there is actually compensatory praise, for as a counterbalance to the lack of polyphony (the melody moves only in unison and at the octave, he notes), he is at pains to acknowledge a seemingly instinctive knowledge of rhythmic complexities that in the West require lengthy study to master. Another such passage deserves more detailed exploration. It deals with the musical component of the reception of an ambassador, where there are fifteen musicians in two groups, including wind, strings, and percussion as well as a singer, and the description juxtaposes positives and negatives to produce an uneasy equilibrium. The initial statement that they performed together a strange melody (*peregrinum consonabant melos*), with delicate (*levi compuncta digito*) drumming and intermittent vocal passages is followed by a response to the rhetorical offer of an assessment (*De concentu si judicium expectas?*). It begins with the roundly dismissive: it was more din than concord, subject to no rules of harmony (*Strepitus potiùs quàm concentus erat, nullis harmoniæ regulis adstrictus*). Yet at the same time it was neither inelegant nor disagreeable (*non inconditus tamen & ingratus*); the singing voice excepted, it was actually quite pleasant and gentle (*sat suavis, & submissus*) and, in a final

backhanded compliment, conversation was not disturbed.¹⁰⁴ The passage then compacts these contrasts as it moves from the earlier rejection to a grudging acceptance, conceding that these different strange sounds might yet sweetly caress ears and minds (*aurēs & animos demulceret*).¹⁰⁵

With instruments, in contrast, we enter the more factual world of material culture: they are measurable objects made of specific materials, allowing accurate description without, however, excluding value judgments. Precision is certainly provided by some observers but, it is worth remarking, highly selectively: various types of percussion and brass instruments receive detailed attention, with exact dimensions given and other particulars of structure noted together, in one or two cases, with remarks about playing technique, the physical difficulty involved, and the impact of the sound. Kaempfer's reaction to the ceremonial band is of a piece with those of earlier travellers hearing its Ottoman equivalent: it is, for him, an infernal racket, and his valuable and wide-ranging survey of instruments is marred by its initial derogatory comments about the shawm. Elsewhere the amount of information diminishes rapidly. The European names of various wind instruments are simply given as equivalents by both Chardin and Kaempfer, yielding little beyond a basic distinction between the double-reed shawm and end-blown flutes: there is no attempt to characterize sound or discuss aspects of technique in this area. Flute types, it may be noted, are conspicuously absent from Kaempfer's etching, so that it is only later, with Fonton and De Blainville, that we arrive at accurate depictions, the latter representing a set of five Turkish *ney* of different sizes, from *davudi* to *girift*.¹⁰⁶ A similar reticence attends Kaempfer's treatment of string instruments, subserviently huddled together at the bottom of his graphic assemblage and in some cases rather incompletely or

impressionistically rendered, while the corresponding text again has nothing on materials, construction, tuning systems, and technique. In the absence of even the slightest comparative approximation, the idiom remains unfathomable. Beyond the unpleasant din of the military band instruments, the silence is pierced by little more than occasional recognition of the pleasingly discreet sounds string instruments could produce, by castanets and finger clicking, and sundry remarks from Chardin on tuned bowls and voice quality.

Overall, despite differences in approach and narrative technique, the information Kaempfer conveys is largely congruent with that supplied by Chardin, and the reactions of Olearius and Le Brun are likewise similar to theirs, the general tone being coloured by a preponderance of negative assessments over positive. The basic message conveyed is that in Persia music is neither held in high regard nor, with few exceptions, performed with skill: it may sometimes please, but is, by comparison with the norms of Western art-music, deficient. The curiosity of the general reader is hardly whetted, while for the specialist the impression is created of an idiom that is at best less sophisticated, even if the only dimly perceived theoretical framework underpinning it might be of potential comparative or historical interest.

For a more substantial response to any such interest, however, more than a century needs to pass. With access to Fonton's unpublished account of the Ottoman tradition restricted, European scholars had to wait until the publication of the general historical surveys by De Blainville (in 1767) and De la Borde (in 1780). The former need not detain us, and in any case has nothing specifically on Persia.¹⁰⁷ *De la musique des Persans et des Turcs*, in contrast, despite the various and often serious

interpretative difficulties with which it confronts the reader, does begin to shed some light on hitherto unexplored aspects of theory, whatever the awkwardness of the presentation. In his parallel chapter on Arab music, De la Borde assumes that the Arab modal repertoire is indebted to the Persian, so that it is rather surprising that the sources available to him regarding the former were not drawn upon to flesh out his rather sketchy account of the latter, but he was clearly content to present them separately with no attempt at integration, the result being that the two chapters are interestingly contrasted in content and character, and are usefully read in combination, even if, the modes apart, there is no indication of the extent to which the content of one might also be valid for the other. Considered in isolation, *De la musique des Persans et des Turcs* is oddly unbalanced in its coverage, and while, perhaps inevitably, not yet free of preconceptions about progress and comparative short-fallings, it does deal factually with tuning systems and makes a determined attempt to tackle an area that only Fonton among previous scholars had, unbeknownst to him, explored in depth.¹⁰⁸ In so doing, it succeeds in providing information not hitherto available, sketching in theoretical aspects relevant to the understanding of musical practice, and supplementing them with examples of notation. Nevertheless, in that the former are difficult to disentangle and the latter largely impenetrable they are forceful reminders of the perennial and almost insurmountable problem of engaging in any profound way with a distant and unfamiliar idiom.¹⁰⁹

Among the various seventeenth-century eyewitnesses it is Chardin and Kaempfer who stand out. The richness of their observations of Safavid society and manners has not been surpassed, and if their evaluations of Persian musicianship are less than dispassionate it would be captious to

expect them not to reflect the assumptions of superiority ineradicably present in the prejudices of their time. De la Borde's contribution, if not as substantial, is still a valuable complement to their descriptions of the social contexts within which musical activity took place. However tentative its exploration of the textual tradition, his account can justly be regarded a precursor to the nineteenth-century musicological exploration of Middle Eastern sources that includes, for the Persian tradition, Kiesewetter.¹¹⁰ It begins, though, with Villoteau in Egypt and his more strenuous attempt to tackle not just theory but also the various performance traditions he encountered, for an evaluation of which we may now refer to Martin Stokes.¹¹¹

Bibliography

- Thérèse B. Antar, 'Traduction et commentaire d'un traité de musique arabe; livre de la connaissance des tons et leur explication de l'auteur Shams al-Dîn Muhammad al-Saydâwî al-Dimashqî', thèse de doctorat, Université de Paris Sorbonne, 1979.
- Cem Behar, 18. yüzyılda türk müziği: Charles Fonton, Istanbul: Pan Yayıncılık, 1987.
- Ambrogio Bembo, *Viaggio e giornale per parte dell'Asia di quattro anni incirca fatto da me Ambrogio Bembo nobile Veneto*, ed. Antonio Invernizzi, Turin: CESMEO, 2005.
- [Charles-Henri] De Blainville, *Histoire générale, critique et philologique de la musique*, Paris: Pissot, 1767.
- Philip V. Bohlman, 'The European discovery of music in the Islamic World and the "Non-Western" in 19th-century music history', *The Journal of Musicology* 5/2, 1987: 147-163.
- Jean-Benjamin de la Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne* (Vol. 1, ch. XX 'De la musique des Persans et des Turcs'), Paris: Ph.-D. Pierres, 1780.
- Sonja Brentjes, 'Early modern Western European travellers in the Middle East and their reports about the sciences', *Sciences*,

- techniques et instruments dans le monde iranien (Xe-XIXe siècle) (Actes du colloque tenu à l'Université de Téhéran, 7-9 Juin 1998), Tehran, 2004, pp. 379-420.
- Katherine Brown [Schofield], 'Reading Indian music: the interpretation of seventeenth-century European travel-writing in the (re)construction of Indian music history', *British Journal of Ethnomusicology* 9/2, 2000: 1-34.
- Cornelius le Brun, *Voyages de Corneille le Brun par la Moscovie, en Perse, et aux Indes Orientales*, Amsterdam: Freres Wetstein, 1718.
- Demetrius Cantemir, *The collection of notations, i: text*. Transcribed and annotated by O. Wright (SOAS Musicology Series, 1), London: School of Oriental and African Studies, 1992.
- Jean Chardin, *Voyages du chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'orient ... : enrichi d'un grand nombre de belles figures ..*, Amsterdam: Jean Louis de Lorme, 1711; Paris: Le Normant, 1811.
- Jeanne Chaybany, *Les voyages en Perse et la pensée française au XVIIIe siècle*, Tehran: Ministère de l'information, 1971.
- Martin Clayton and Bennett Zon (eds), *Music and Orientalism in the British Empire, 1790s-1940s: portrayal of the East* (Aldershot: Ashgate, 2009).
- Costumes turcs, I*, School of Oriental and African Studies MS 60368.
- Mehmet Uğur Ekinci, 'Not just any usul: semai in pre-nineteenth-century performance practice', in Rachel Harris and Martin Stokes (eds), *Theory and practice in the music of the Islamic world*, London and New York: Routledge, 2018, pp. 42-72.
- Walter Feldman, *Music of the Ottoman court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire* (Intercultural Music Studies, 10), Berlin: VVB - Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996.
- Marchese Febvre [da Novì], *Teatro della Turchia*, Venice: Steffano Curti, 1684.
- Matthew Head, 'Musicology on safari: Orientalism and the spectre of postcolonial theory', *Music Analysis* 22/1-2, 2003: 211-230.
- Gholamali Homayoun, 'Iran in europäischen Bildzeugnissen vom Ausgang des Mittelalters bis ins achtzehnte Jahrhundert', doctoral dissertation, Cologne University, 1967.
- Angelika Jung, *Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadschiken Mittelasiens* (Beiträge zur Ethnomusikologie 23), Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1989.
- Engelbert Kaempfer, *Amoenitatum exoticarum politico-physico-mediciarum Fasciculi V, Quibus continentur Variae Relationes, Observationes et Descriptiones Rerum persicarum & ulterioris Asiae, multâ attentione, in peregrinationibus per universum Orientum, collectae, ab Auctore Engelberto Kaempfero, D. Lemgoviae [= Lemgo], Typis & Impensis Henrici Wilhelmi Meyeri, Aulæ Lippiacæ Typographi*, 1712.
- *Am Hofe des persischen Großkönigs 1684-1685*, hrsg. Walter Hinz, Tübingen, Basel: Horst Erdmann Verlag, 1977.
- *Exotic attractions in Persia, 1684-1688. Travels and observations, translated and annotated by Willem Floor & Colette Ouahes*, Washington DC: Mage Publishers, 2018.
- Raphael Georg Kiesewetter, *Die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1842, repr. in facsimile, Wiesbaden: Dr. Martin Sändig oHG, 1968.
- Sebastian Klotz, 'Tartini the Indian: perspectives on world music in the Enlightenment', in Philip V. Bohlman (ed.), *The Cambridge history of world music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 277-97.
- T.C. Levin, 'Music in modern Uzbekistan: the convergence of Marxist aesthetics and Central Asian tradition', *Asian Music* 12/1, 1979: 149-63.
- Ciro Lo Muzio, 'The Persian 'snap': Iranian dancers in Gandhāra', in Reinhard Strohm (ed.), *The music road. Coherence and diversity in music from the Mediterranean*

to India (Proceedings of the British Academy 233), Oxford: Oxford University Press, 2019, pp. 71-86.

Marāgi, jāmi' al-alhān, ed. Bābak Ḥazrā'i, Tehran: farhangestān-e honar-e jomhuri-ye eslāmi-ye Irān, 1387/2009.

Michele Membré, *Relazione di Persia (1542)*: Ms. Inedito dell'Archivio di Stato di Venezia/pubblicato da Giorgio R. Cardona, Naples: Istituto universitario orientale, 1969.

Eckhard Neubauer, 'Der Essai sur la Musique Orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson', *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften*, 2, 1985: 277-324; 3, 1986: 335-76.

M.R. Obelkevich, 'Turkish affect in the land of the Sun King', *The Musical Quarterly*, 63/3, 1977: 367-389.

Adam Olearius, *Vermehrte Neue Beschreibung Der Muscowitischen und Persischen Reyse*. Schleswig, 1656, Neudruck Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1971.

Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences...*, Paris, 1688.

C.D. Rouillard, *The Turk in French history, thought, and literature (1520-1660)*, Paris: Boivin, 1938.

al-Ṣaydāwī, *kitāb fī ma'rīfat al-anḡām waṣarḥihā* → Antar.

S. Schuster-Walser, *Das Safavidische Persien im Spiegel europäischer Reiseberichte (1502-1722)*, Baden-Baden: Grimm; Hamburg, Buske in Komm, 1970.

Bertold Spuler, 'Fremde Augen: Überlegungen zu Engelbert Kämpfers Reisebeschreibung', *Materialia Turcica* 7/8, 1981-2: 325-35.

Martin Stokes, 'The Middle East in music history: an ethnomusicological perspective', in Reinhard Strohm (ed.), *The music road. Coherence and diversity in music from the Mediterranean to India* (Proceedings of the British Academy 233), Oxford: Oxford University Press, 2019, pp. 21-38.

William Sumits, 'The evolution of the maqām tradition in Central Asia: from the theory of 12 maqām to the practice of shashmaqām', London University PhD thesis, 2011.

Julien Tiersot, *Notes d'ethnographie musicale*, Paris: Librairie Fischbacher, 1905.

al-Urmawī, *kitāb al-adwār*, ed. Hāšim Muḥammad al-Rajab, Baghdad: manšūrāt wazārat al-ṭaqāfa wa-'l-'i'lām, 1980.

Pietro della Valle, *Viaggi di Pietro della Valle e il pellegrinaggio descritti da lui medesimo in lettere familiari all'erudito suo amico Mario Schipano divisi in tre parte cioè: la Turchia, la Persia e l'India*, vol. 1, Brighton: Garcia, 1843.

Guillaume André Villoteau, *De l'état actuel de l'art musicale en Égypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays*, Paris: Panckoucke, 1826.

Owen Wright, Demetrius Cantemir, *The collection of notations, ii: commentary*. (SOAS Musicology Series), Aldershot: Ashgate, 2000.

—— 'Turning a deaf ear', in Anna Contadini and Claire Norton (eds), *The Renaissance and the Ottoman world*, Farnham: Ashgate, 2013, pp. 143-65.

Rauf Yekta Bey, 'La musique turque', in *Encyclopédie de la musique* (Lavignac), vol. I, Paris: C. Delagrave, 1922.

Endnotes

1. See e.g. Matthew Head, 'Musicology on safari: Orientalism and the spectre of postcolonial theory', *Music Analysis* 22/1-2, 2003: 211-230. For nineteenth-century scholarship see Philip V. Bohlman, 'The European discovery of music in the Islamic World and the "Non-Western" in 19th-century music history', *The Journal of Musicology* 5/2, 1987: 147-163, and, to venture a little further afield, for Central Asia see e.g. T.C. Levin, 'Music in modern Uzbekistan: the convergence of Marxist aesthetics and Central Asian tradition', *Asian Music* 12/1, 1979: 149-63.
2. Said himself, interestingly, although having much to say in problematizing Lane's Modern Egyptians, passes over in silence its substantial treatment of music.
3. Guillaume André Villoteau, *De l'état actuel de*

- l'art musicale en Égypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays (Paris: Panckoucke, 1826).
4. See e.g. Katherine Brown [Schofield], 'Reading Indian music: the interpretation of seventeenth-century European travel-writing in the (re) construction of Indian music history', *British Journal of Ethnomusicology* 9/2, 2000: 1-34, Martin Clayton and Bennett Zon (eds), *Music and Orientalism in the British Empire, 1790s-1940s: portrayal of the East*, Aldershot: Ashgate, 2009.
 5. See e.g. M.R. Obelkevich, 'Turkish affect in the land of the Sun King', *The Musical Quarterly*, 63/3, 1977: 367-389, C.D. Rouillard, *The Turk in French history, thought, and literature (1520-1660)*, Paris: Boivin, 1938, and Owen Wright, 'Turning a deaf ear', in Anna Contadini and Claire Norton (eds), *The Renaissance and the Ottoman world*, Farnham: Ashgate, 2013, pp. 143-65.
 6. For general comparative background see Sonja Brentjes, 'Early modern Western European travellers in the Middle East and their reports about the sciences', *Sciences, techniques et instruments dans le monde iranien (Xe-XIXe siècle)* (Actes du colloque tenu à l'Université de Téhéran, 7-9 Juin 1998), Tehran, 2004, pp. 379-420.
 7. Cem Behar, 18. yüzyılda türk müziği: Charles Fonton, Istanbul: Pan Yayıncılık, 1987, Eckhard Neubauer, 'Der Essai sur la Musique Orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson', *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften*, 2, 1985, 277-324; 3, 1986, 335-76. On the relationship between Fonton and Enlightenment thought see Sebastian Klotz, 'Tartini the Indian: perspectives on world music in the Enlightenment', in Philip V. Bohlman (ed.), *The Cambridge history of world music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 277-97.
 8. A view by no means confined to musicologists: a representative formulation is that of Louis-Mathieu Langlès (1763-1824) commenting on the music of the *Orientaux: un art qui paroît, à la vérité, condamné, dans toute l'Asie, à une éternelle enfance. Au reste, il me semble que les Arabes et les Persans nous ont conservé la musique des anciens Grecs et Romains ... Toute idée de semiton, d'accompagnement, et conséquemment d'harmonie, étoit inconnue, je crois, aux Anciens, comme elle l'est aux Orientaux modernes* (in a footnote to Jean Chardin, *Voyages du chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'orient ... : enrichi d'un grand nombre de belles figures ...*, vol. IV, pp. 300-1 (Paris: Le Normant, 1811).
 9. Julien Tiersot provides a classic example of turn-of-the-century imperial arrogance, asserting dogmatically *Que ces arts soient inférieurs au nôtre, concédons-le, ou plutôt affirmons-le*, and that European music has acquired *une supériorité à laquelle n'ont pu atteindre les peuples des autres parties du monde* (Notes d'ethnographie musicale, Paris: Librairie Fischbacher, 1905, vol. I, p. 1). Indicative also is that the *New Oxford History of Music* of 1957 yokes together 'ancient and oriental' in its first volume, which begins, further, with a chapter on 'primitive music'.
 10. In particular Pietro della Valle (1586-1652), who comments: *quei flauti, che chiamano nai ... non si può creder quanto dolce suono rendano*. (*Viaggi di Pietro della Valle e il pellegrinaggio descritti da lui medesimo in lettere familiari all'erudito suo amico Mario Schipano divisi in tre parte cioè: la Turchia, la Persia e l'India*, vol. 1, Brighton: Garcia, 1843, pp. 47-50.)
 11. With Postel (1510-81), Schweigger (1551-1622), Praetorius (1571-1621), Caus (1576-1626) and Thévenot (1633-67).
 12. *Teatro della Turchia*, Venice: Steffano Curti, 1684, its tone set by its subtitle: *La potenza degli Ottomani sopra grande, le loro tirannie, gli insulti, e perfidie tanto contra li stranieri, quanto verso i suoi popoli*. The passage in question is in Cap. XIX, Art.III Dell' ignoranza de' Turchi circa l'arti, p. 189.
 13. Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences...*, Paris, 1688, pp. 258-74.
 14. Except, predictably, with regard to harmony (Neubauer, 'Der Essai', pp. 292-3). He also (p. 296) regards the lack of a system of notation as a grave disadvantage.
 15. For a comprehensive list see Jeanne Chaybany, *Les voyages en Perse et la pensée française au XVIIIe siècle*, Tehran: Ministère de l'information, 1971. Further general surveys are Gholamali Homayoun, "Iran in europäischen Bildzeugnissen vom Ausgang des Mittelalters bis ins achtzehnte Jahrhundert", doctoral dissertation, Cologne University, 1967, and S. Schuster-Walser, *Das Safavidische Persien im Spiegel europäischer Reiseberichte (1502-1722)*.
 16. Also known as Sir John Chardin, having settled in London and being knighted by Charles II in 1681.
 17. Chardin's *Voyages* were first published in part in 1686. References here are, though, to the ten-volume 1811 edition (see fn. 8).
 18. *Amoenitatum exoticarum politico-physico-mediciarum Fasciculi V, Quibus continentur Variæ Relationes, Observationes et Descriptiones Rerum persicarum & ulterioris Asiae, multâ attentione, in peregrinationibus per universum Orientum, collectae, ab Auctore Engelberto Kaempfero, D. Lemgoviae [= Lemgo], Typis & Impensis Henrici Wilhelmi Meyeri, Aulæ Lippiacæ Typographi, 1712*. Of its more than 900 pages a little over half are devoted to Persia. They have recently been translated into English: Engelbert Kaempfer, *Exotic attractions in Persia, 1684-1688. Travels and observations*, translated and annotated by Willem Floor & Colette Ouahes, Washington DC: Mage Publishers, 2018. There is

- also a German translation of the first fascicule: Engelbert Kaempfer, *Am Hofe des persischen Großkönigs 1684-1685*, hrsg. Walter Hinz, Tübingen, Basel: Horst Erdmann Verlag, 1977. For general contextualization see Bertold Spuler, 'Fremde Augen: Überlegungen zu Engelbert Kämpfers Reisebeschreibung', *Materialia Turcica* 7/8, 1981-2: 325-35.
19. Vermehrte Neue Beschreibung Der Muscowitischen und Persischen Reyse, Schleswig, 1656, Neudruck Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1971.
 20. *Voyages de Corneille le Brun par la Moscovie, en Perse, et aux Indes Orientales*, Amsterdam: Freres Wetstein, 1718. Like others, he was interested in ancient remains, and called both Chardin and Kaempfer to task for inaccuracies in their descriptions of Persepolis.
 21. *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, 1780.
 22. Kaempfer (Fasc. 1, §IV, p. 130) notes that the ensemble plays in the sovereign's honour at sunset and two hours before dawn, to which Olearius (Beschreibung, p. 555) adds that it sounds daily at sunset throughout the country for provincial governors and *grandees (chanen und grosse Herren)*. Kaempfer states further that the salaries of the forty musicians concerned are paid out of revenues from the *qavvāl*, people associated with brothels, including flute players as well as prostitutes (*Hoc vocabulum significat voluptuarium genus hominum, veluti scorta, choraulas & quoscumque facientes quæstum in lupanariis*).
 23. As clearly expressed by Chardin: *les timbales, les cors et les trompettes font retentir l'air de leurs sons* (*Voyages*, vol. II, 267).
 24. We thus have *horrendo sonitu dissonos boatu & clangores edunt* (Fasc. 1, Relatio II §3, p. 39); *aves humanas satiant clangore intolerabili* (Fasc. 1, Relatio V §2, pp. 76); and *incondito strepitu* (Fasc.1, Relatio IX §4, p. 130). Allied to sheer volume, then, is the lack of perceptible order, expressed explicitly in *Nullam illi sonorum concordiam edere edocti sunt* (Fasc. 1, Relatio V §2, p. 75), while the sound of particular instruments is characterized in negative terms: *his illi edunt boatum vastum, inconditum & tremulum; illis screatum, instar rudentium asinorum* (ibid.).
 25. *Voyages*, vol. I, p. 151: *leurs Karamas ou trompettes, qui ...font une mélodie fort desagréable à mon gré*.
 26. *Voyages*, vol.III, p. 267: *avec des danses, des feux et des comedies*. Exactly what forms of entertainment are intended by *comedies* is not clear.
 27. *Relazione di Persia (1542)*: Ms. Inedito dell'Archivio di Stato di Venezia/pubblicato da Giorgio R. Cardona, Naples: Istituto universitario orientale, 1969, p. 42.
 28. The first fascicule is entitled *Relationes de Aulæ Persicæ statu hodierno*.
 29. Fasc. 1, Relatio VI, p. 87. Kaempfer provides the original Persian terms of these offices, but sometimes a little distorted, in this case چاهجي باشي, transliterated as *tjjahehtfji baffji*.
 30. Ibid. *saltatrices, cantatrices, lusores, recitatores historiarum, actores, Poëtæ, histriones, luctatores*.
 31. *Relazione*, pp. 43-4: *In la sua tavola aveva instrumenti, cioè tambura e psaltir e flauti, tambuchi, e una liretta, e uno zovene molto bello, che cantava con li instrumenti molto bene*.
 32. *Voyages*, vol. II, pp. 202-5.
 33. *Amœnitatum*, Fasc. IV, Relatio IX §2, pp. 738-9. The context is his later stay in Bandar Abbas and the need to escape from the unendurable summer climate and various unpleasant illnesses and to survive the accompanying afflictions of the journey (heat, brackish water, scorpions, spiders, flies). The passage rises rhapsodically to *ô felices & frugales hospites!* Such abstinence was, however, by no means the norm: *Membré*, for example, mentions guests slumped in a stupor, and that he occasioned surprise by not getting drunk himself (*Relazione*, p. 44). Kaempfer appears to be elaborating an Arcadian vision of rural sobriety as against urban indulgence.
 34. A declamation of the romance of Leyli and Majnun in a strongly rhythmic manner (*arguto ritmo*), presumably with emphasis on the scansion of the verse; a story-teller (*qeşsa-ğ'ân*) recounting the deeds of ancient Persian heroes such as Rustam and Bahram; and a *darviş* telling of the marvellous attributes of 'Ali and other Imams or execrating 'Omar's usurpation of the caliphate. In the absence of such narrators, a village elder may eulogize famous men or narrate wars and prominent events in the province. Then a religious scholar will take apophthegms from texts such as Sa'di's *golestân* or Hafez's *divân* as subjects for silent reflection.
 35. The gratuitous-seeming comment is added that they come from inland towns (*mediterraneis egressi urbibus*). Physicality is also stressed by Olearius as part of the entertainment accompanying a banquet (Beschreibung, p. 426): *Unter wärender Mahlzeit wurde musiciret mit Lauten/Geigen/Handpaucken und singender Stimme/ welches eine frembde und wilde Harmonie gab/ darbey etliche seltsam Tântze von den zween Knaben/ auch sonst allerhand Lust und Kurtzweil getrieben wurde*.
 36. *hem, quàm peregrina est! quam gratè dissonans & instrumentorum varietate delectabilis!* (Fasc. IV, Relatio IX §2, p. 740), where *dissonans* could mean no more than 'differently sounding', but in context presumably implies a lack of harmony.
 37. *Primas inter instrumenta tribuimus tibiis gingrinis* سرنائي *Surnai*.
 38. *Quæ gruniente sono præ ceteris aures affatim implent*.

39. Voyages, vol. II, pp.206-7. Again, the suppleness of the dancers is praised: *elles ont une agilité de corps incomparable ...Elles dansent sur une main et sur un genou en cadence, et elles entremêlent leur danse de cent tours d'agilité surprenans*. Musicians and dancers are *les mimes ou les comédiens des Orientaux, ou pour mieux dire, ce sont leur opera* (because they sing only verse texts).
40. *grands festins qu'on appelle megelez (= majles)*.
41. Olearius, Beschreibung, p. 607. Ambrogio Bembo, Viaggio e giornale per parte dell'Asia di quattro anni incirca fatto da me Ambrogio Bembo nobile Veneto, ed. Antonio Invernizzi, Turin: CESMEO, 2005, p. 347.
42. Not that he was alone in this: Olearius (Beschreibung, p. 594) remarks on dance as erotic stimulant: *sie erfordern in ihren Gelagen Tänzter und Tänzterinnen/ welche mit gar leichtfertigen geilen Geberden tanzen/ und ihnen Appetit erwecken müssen*.
43. They earn well but spend too lavishly to remain rich, and so: *il ne leur reste de tout ce gain déshonnéte qu'unrepentir de l'acquisition, lequel est plus grand que le regret de l'avoir dissipé*. Even if unconvincing, this is sufficiently lapidary in formulation to recall La Rochefoucauld, for example the more mordant: *Les viellards aiment à donner de bons préceptes, pour se consoler de n'être plus en état de donner de mauvais exemples*.
44. Voyages, vol. 1, p. 199.
45. Aemonitates, Fasc.1, Relatio XIV §2, p. 204: *Aliæ canere, chordas tangere, tripudiare*.
46. Voyages, vol. 1, pp. 218-9.
47. Kaempfer (Amœnitatum, Fasc.1, Relatio XI §3, p. 159) also refers to these mourning ceremonies, but mentions only dancing.
48. Essai, pp. 168-9. No source is given for this account.
49. Persian *naqqāra*, Turkish *kudüm*, not named but described as two small copper drums, a foot in diameter, with a parchment skin. In the Persian and Turkish art-music traditions the singer no longer takes on the additional rôle as percussionist but, using a frame drum, does maintain this function in the Azeri tradition.
50. *Il en donne le signal en faisant un chant composé tout de suite, sur les sept notes du mode sur lequel il veut que l'on joue. Il faut cependant qu'il appuie principalement sur la premiere, sur la dominante & sur la finale*.
51. To which he adds the comment *Comme on représente le chant dorien*, presumably a reference to the supposed character of this mode.
52. Taking *luth et viole* to be generic rather than referring specifically to 'ud and *kamanja*.
53. Voyages, Vol. 1, p. 200.
54. *Le karama, qui approche de la trompette*.
55. Beschreibung, pp. 424-5. *Da sahe und hörte man frembde Feld-spiel und Music. Ihrer 4. ... bliesen Instrumente/ so von Kupffer als Scalmeyen formiret, bey 4. Elen lang/ deren Außgang im diametro bey einer Elen/ werde Kerrenai genannt. Diese hielten sie im blasen gen Himmel/ und machten mehr ein grausam Gebrülle/ als einen anmuthigen Thon. Neben diesen waren auch Surnatzi oder gemeine Schalmeyer. Item viel Heerpäucker/ so die Paucken als länglichte Töpffe vor sich über die Pferde hangen hatten. Item etlich mit langen Krumhörnern/ Handpauken und dergleichen... Als wir zur Stadtmaur naheten/ stunden auff derselben auch viel Heerpaucker/Schalmayer und Trompeter/ welche neben andern Sengern ein solch Jubelgeschrey macheten/ daß man kaum sein eigen Wort hören kunte.*
56. Voyages, vol. IV, pp. 305-8.
57. An illustration of the Ottoman equivalent of the camel-mounted types appears in Costumes turcs, I, fol. 70, School of Oriental and African Studies MS 60368.
58. Le Brun (Voyages, vol. I, p. 279) has a separate brief paragraph on the *trompette persane*, unhelpfully described as of the same form as the *trompette hebraïque* but about twice the size, and also to be found near the Ganges in the kingdom of Maduré (which, though, is rather far from the Ganges).
59. *Mais il s'en faut beaucoup qu'ils en jouent avec tant d'harmonie qu'on fait chez nous*, probably indicative of an unrealistic expectation of polyphonic interaction.
60. On which he comments: *Les danseuses mettent à la main des os, dont elles se servent, comme les Bohémiennes font des castagnettes, qui rendent un son clair et fort ; je pense que les castagnettes ont été faites sur ces os-là*.
61. Called *fāsāt* (M), they are an element of Marāgi's inventory of instruments (jāmi' al-alhān, ed. Bābak Ḥazrā'i, Tehran: farhangestān-e honar-e jomhuri-ye eslāmi-ye Irān, 1387/2009, p. 226).
62. But defined by Rauf Yekta Bey as an ancient bowed spike-fiddle with two strings tuned a fifth apart ('La musique turque' in Encyclopédie de la musique (Lavignac), vol. I, Paris: C. Delagrave, 1922, p. 3012b). It is not mentioned in Mohammad Reżā Darviši, *dāyerat al-ma'āref-e sāzhā-ye irān*, vol. 1, Tehran: mo'assasa-ye farhangi-honari-ye māhur, 1380/2001, which covers chordophones. The *kamanja* type of spike fiddle, as illustrated below by Kaempfer, was more resilient in the Persian tradition than in the Turkish, where it yielded to various imports, one illustrated by de Blainville (reproduced by Feldman, who discusses the various mutations in Music of the Ottoman court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire (Intercultural Music Studies, 10), Berlin: VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, pp.128-33).
63. Amœnitatum, Fasc. IV, Relatio IX §2, pp. 740-5).
64. The degree of specificity is best judged by

- quoting the whole passage: *levis structurae, cocta ex argillâ, figurâ & capacitate ollarum fictilium, nisi quòd fundus in brevem appendicem producitur, quâ pulsantis axillam gestate replent, oris verò hiatus vesicâ vel membranulâ tensâ obducto. Hôc vel solo genere, quasi ruricolis vernaculo, festivitates suas celebrant palmicolae, sociatis plausibus & volarum collisionibus, quibus concinentes convivae saltantium in scenâ vigorem & metra promovent. Civili symphoniae interdum subsonat cithara tetrachordoides چارنار Tsjaartaar, vel sola, vel aliis organis polychordoidibus conspirans.*
65. See on this Ciro Lo Muzio, 'The Persian 'snap': Iranian dancers in Gandhâra', in Reinhard Strohm (ed.), *The music road. Coherence and diversity in music from the Mediterranean to India* (Proceedings of the British Academy 233), Oxford: Oxford University Press, 2019, pp. 71-86.
 66. Instead of *setâr*, Kaempfer opts for Greek, calling it τριχορδός.
 67. No name is given, but despite the length of the fingerboard as drawn it is likely that this is the short-necked lute, 'ud.
 68. Omitted from the 1811 edition but to be found in the 1711 edition (Amsterdam: Jean Louis de Lorme), vol. II, pl. 26, after p. 114.
 69. This suggests a form of notation analogous to that developed by Qotb al-Din Širâzi (but not adopted by his Systematist successors) in which the number of columns is the number of time units in the rhythmic cycle. For 306, however, the most likely factors are 9x34 and 18x17, neither of which would readily fit with a notational grid of this type. It is difficult to relate the various specifics of this whole passage about diagrammatic representation to any known treatise.
 70. The first statement is uncontroversial, as city and province names (e.g. *esfahân*, 'erâq) are frequent, but the other two are baffling. Chardin refers here to '*notes de musique*', but rather than discrete pitches it seems from the context (*une grande Table en figure de Globe, divisé en quatre cercles, coupez par quarante lignes, ce qui fait cent soixante Notes*) that mode names are intended. As the total of 160 is far in excess of the number found in other treatises, it may be assumed that the four circles are cosmologically grounded (representing the seasons and humours) and that mode names will recur in different positions. In schematic terms, it is reminiscent of the mode circle in the *kitâb fî ma'rîfat al-anğâm wa-šarḥihâ* by al-Šaydâwî (Thérèse B. Antar, 'Traduction et commentaire d'un traité de musique arabe; livre de la connaissance des tons et leur explication de l'auteur Shams al-Dîn Muhammad al-Saydâwî al-Dimashqî', thèse de doctorat, Université de Paris Sorbonne, 1979), a work known to De la Borde.
 71. *Une disposition de sons séparés par intervalles agréables à l'oreille.*
 72. *Soumis aux mouvemens des tymbales ou du tambour*, to which latter term is appended a footnote defining it as a form of tambourine (*tambour de basque*) used to mark the rhythmic cycle (*mesure*).
 73. *Ce sont ces ouvrages qui sont venus jusqu'à nous.*
 74. For example, the inclusion of examples of notation hardly tallies with the skimpy treatment of the modes; and the account of scale, largely absent from Safavid treatises, is derived from earlier Systematist models, while the description of the rhythmic cycles clearly reflects seventeenth- to eighteenth-century norms.
 75. The one text known to have been translated, by Petis de la La Croix le père, is Marâgi's *maqâšid al-alhân*.
 76. The reason for the dissatisfaction, a comma discrepancy, is spelled out in a lengthy and not exactly user-friendly footnote attached to the detailed following account of how the intervals are arrived at. This is done, exactly as in Systematist texts, by octave, fifth, fourth and whole-tone steps. The coverage of intervals is completed by showing the method of subtracting one from another.
 77. One would have expected rather 'mother' (*umm*), this being the term used for primary entities, although usually, in relation to the modes, designating just one or a small subset rather than the whole group of twelve.
 78. Presumably corresponding to *jawānib*. From De la Borde's seemingly contradictory statements one might conclude that the source is a text like the *taqšim al-nağamât wa-bayân al-daraj wa-'l-šu'ab wa-'l-maqāmât*, in which the *maqām* and the two modes derived from it are placed at the head of a modulatory sequence.
 79. See e.g. Angelika Jung, *Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadschiken Mittelasiens* (Beiträge zur Ethnomusikologie 23), Hamburg 1989 and William Sumits, 'The evolution of the *maqām* tradition in Central Asia: from the theory of 12 *maqām* to the practice of *shashmaqām*', London University PhD thesis, 2011.
 80. *kitâb al-adwâr*, ed. Hâšim Muḥammad al-Rajab, Baghdad: *manšūrât wazârat al-ṭaqâfa wa-'l-'i'lâm*, 1980, p. 157.
 81. The characterization of al-Urmawî's first group is similar. It contained, though, *busalik* in place of *râst*, and the change is indicative of the primacy increasingly accorded to *râst*, normally the first mode to be introduced in the sixteenth- and seventeenth-century literature.
 82. With the added comment that they were preferred to all others by Ḥosayn Bâyqarâ.
 83. A title recorded in the late seventeenth-century Persian and Ottoman repertoires (by Gorgi and in Süleymaniye MS Bağdatlı Vehbi Efendi 1002). Their versions are related but, unfortunately,

- neither notes the identity of the mode, so that there is nothing to indicate how likely they are to be later versions of the same composition.
84. The same total, interestingly, is given by Sulzer (Neubauer, 'Der Essai', p. 270), but without mentioning a source.
85. Accepting as an error the substitution of a crochet for the two quavers in the first iteration.
86. A hypothetical reconstruction. For the various forms of *semāi* and the complex relationship between them see Mehmet Uğur Ekinci, 'Not just any *usul*: *semāi* in pre-nineteenth-century performance practice', in Rachel Harris and Martin Stokes (eds), *Theory and practice in the music of the Islamic world*, London and New York: Routledge, 2018, pp. 42-72.
87. The transnotation, with crotchets and minims, corresponds exactly, but the final attempt at a classical (*chez les Grecs*) restatement in prosodic terms looks odd at first sight: 2 iamb + 2 trochee + spondee + 2 iamb + cesura. Nevertheless, it corresponds well enough to three iterations if the final caesura is equated with the final quarter of the cycle, so that we have:
- u - / u - / - u / - u /
 düm tek Ø tek düm Ø tek Ø / düm tek Ø tek
 - - / u - / u - //
 düm Ø tek Ø / düm tek Ø tek düm Ø tek Ø /
88. The classical (*chez les Grecs*) equivalent is in this case rather cursory: 2 anapaest + dactyl + cesura, etc. This yields uu - / uu - / - uu / + ? so that the latter part of the cycle is unclear: the two anapaests correspond to the repeated semiquaver + semiquaver + quaver of the transnotation, but the dactyl is hardly a precise rendition of the following crotchet, and how 'une *césure*, &c.' might relate to the following two quavers and crotchet is a mystery.
89. See, for all these versions, Neubauer, 'Der Essai', p. 270.
90. *kitāb al-adwār*, p. 60: if one hears first c then G it is as if hearing c then g.
91. Omitted from the 1811 edition, it is to be found in the 1711 three-volume edition (Amsterdam: Jean Louis de Lorme, vol. II, p. 114).
92. Assuming that the (presumably phrase initial) rest sign 5 has the value of one time unit. The other symbols in the middle of the second stave are probably repeat signs.
93. As with other aspects of De la Borde's chapter, the source from which they derive remains a mystery: the rare examples included in Timurid Systematist texts (those by Marāgi and Banā'i) are articulated differently, and the extant Safavid literature is devoid of notations.
94. Examples are nos. 65, 66, 70 and 221 in Demetrius Cantemir, *The collection of notations, i: text*. Transcribed and annotated by O. Wright (SOAS Musicology Series, 1), London: School of Oriental and African Studies, 1992, and see the discussion on p. 138.
95. On which see Owen Wright, Demetrius Cantemir, *The collection of notations, ii: commentary*. (SOAS Musicology Series), Aldershot: Ashgate, 2000, pp. 237-56.
96. As this is the only occurrence of *yf* in the whole piece one would wish to regard it as an error, but it is difficult to see it as a misprint for either *yg* (= 4♯) or *ye* (= 4).
97. Nor, almost certainly, did Tiersot a century later. His dismissal of De la Borde's notations as being *dans la catégorie des chose négligeables* (Notes, p. 83), is in consequence unlikely to stem from any serious consideration of these two examples.
98. The beginning can be identified as *توشاه جمجاه* 'you, imperial majesty' and the ending of the first line as *آن مشوق بیوی زلفان* 'he who is enamoured of the scent of [your] curls', but the intervening passage is unclear, despite some words being obvious, and what follows, transcribed as *mezaghi on Sust oü dgane' on pest*, is even more obscure.
99. Transcribed as *ahhanna Schougūt ila Djāvin Lacaytou fiha dgumala Sālmy*, it can be readily identified with: *أحن شوقاً إلى ديار لقيت فيها جمال سلمى* 'I yearn for the places where I encountered Salma's beauty' (which is semantically linked to what precedes through the pair *mušawwaq/šawq*, with the root sense of 'longing'). Settings of this hemistich, but as the first text to be set, also appear in an Ottoman composition and in another in the modern Arab repertoire. One is also, by an odd coincidence, bilingual, switching thereafter to Persian; the other is a *muwaššah*, and by an equally odd coincidence both, in full or in part, are attributed to Marāgi. However, the two are quite different in structure and style; and in neither case can the melody be related to that recorded by De la Borde. Nor is there any trace of a corresponding composition among the Marāgi materials in earlier song-text collections, although the *muwaššah* does, nevertheless, creep into the august pages of *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* as one of the only two compositions by Marāgi recognized there. I am grateful to Saeid Kordmafi for drawing my attention to this piece and supplying me with notations (as well as, and especially, for kindly setting figs 8 and 10) and for his suggestions with regard to the Persian text.
100. In addition to Donado, contributions were made on the Ottoman side by Chabert (who actually supplies an accompanying bass line for a Mevlevi composition), and Toderini. De la Borde includes in his Greek chapter a typically Ottoman *aksak semāi*, and also provides Arab examples, while De Blainville (mis)copies a song in *saba* from Fonton and gives a variant of his *dance grecque*, including a *mehter* march section.
101. The full list (pp. 76-7) gives the Persians superiority in spheres of knowledge, manners, dress and physique: *Turcis autem Persæ*

- fortitudine & arte bellicâ cedunt, superant eos prudentiâ civili, scientiis, morum humanitate, decore vestium & corporis elegantia.*
102. Chardin broadly concurs with Kaempfer, adding other refined qualities: *Les Perses ont de l'esprit, de la vivacité, de la finesse, du jugement et de la prudence ... leurs mœurs son douces et civiles, et leur esprit a de la capacité et de la lumière.* (Voyages, vol. IX, 385). Indeed, he devotes much of a chapter (Voyages, vol. III, ch.11 Du naturel des Persans, de leurs mœurs et de leurs coutumes) to expatiating on their positive and negative attributes.
103. Notably in his characterization of the Mingrelians, which amounts to condemning them as indulging in every vice imaginable and possessing no redeeming features whatsoever (Voyages, vol. I, pp. 170-1). Its tone is doubtless explained in large part by him having been robbed while passing through Mingrelian territory.
104. A point also made by Pietro della Valle of a similar event: *vi fu sempre continua musica, di strumenti e di voci, che, senza impedire il parlar della conversazione, cantavano e sonavano bassamente* (Viaggi, p. 315). The reticent nature of such *Tafelmusik* is also remarked upon by Olearius.
105. Fasc. 1, XVI §4, p. 229.
106. [Charles-Henri] De Blainville, *Histoire générale, critique et philologique de la musique*, Paris: Pissot, 1767, pl. XVI, after p. 64.
107. It does, though, contain a chapter on the music of the Turks. This begins with the off-putting *La Musique des Turcs n'est qu'un reste informe de celle des anciens Grecs*, which give a sufficient indication of his general attitude, maintained despite his awareness of Fonton, to whose manuscript he had access, even borrowing from his music examples (for further details see Behar 1987, pp. 34-5, and Neubauer 1999, pp. viii-ix, 308-9, also for the publication history of the *Essai*). It is a pity that he did not make better use of it.
108. Pétis de la Croix le père, translator of Marāġi, is also credited with having written an essay on Persian music. This, though, appears to be lost, and there is no evidence that De la Borde had access to it.
109. One that had been succinctly expressed some nine hundred years before by Ishāq al-Mawṣilī: *kayf yubṣir al-ġinā' man naṣa' bi-ḥurāsān lā yasma' min al-ġinā' al-'arabī illā mā lā yafhamuh* ('How can someone conceive of [Arab] music who grew up in Khorasan, unable to understand whatever he heard of it?'), *kitāb al-aġānī*, Cairo: dār al-kutub, vol. 10, p. 120.
110. Even if, ironically, under the Arab flag: Raphael Georg Kiesewetter, *Die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1842, repr. in facsimile, Wiesbaden: Dr. Martin Sändig oHG, 1968.
111. 'The Middle East in music history: an ethnomusicological perspective', in Reinhard Strohm (ed.), *The music road. Coherence and diversity in music from the Mediterranean to India* (Proceedings of the British Academy 233), Oxford: Oxford University Press, 2019, pp. 21-38.

İran bakış açıları: Chardin, De la Borde, Kaempfer

Özet

Osmanlı müzik pratiği hakkında Batılı gözlemciler tarafından sağlanan materyallerden daha az araştırılsa da, Safevi Devleti ile ilgili gözlemciler tarafından sağlanan bilgiler, materyaller, hem müziği bir sosyal aktivite olarak ele alması, özellikle İsfahanda kullanılan enstrümanları göstermesi ve hem de gözlemcilerin tavırlarını ortaya çıkarması açısından bilgilendirici mahiyettedir. Bu makalede, 17. Yüzyılda yukarıda bahsedilen hususta en çok katkısı bulunan gözlemcilerden ikisinin çalışmaları, bir 18. yy ansiklopedi yazarının İran müzik teorisi kaynaklarını anlama uğraşısı, aydınlatma dönemi düşünürlerinin yerel teoriyle ilgilenmeye başlaması ve başka toplumların müziklerine duydukları ilginin gelişmesiyle beraber Avrupanın müzikal açıdan üstünlüğe sahip olduğunu varsayarak daha özgüvenli olmaları, hususlarıyla birlikte incelenmektedir.

Anahtar kelimeler

iran müziği, tarihsel müzikoloji, etnomüzikoloji, oryantalizm

Kutluk, F. (2019), *Turning youthful adventure into a lifelong project; interview with Martin Stokes*, *Rast Musicology Journal*, 7(2), s.2084-2090. Doi:<https://doi.org/10.12975/pp2084-2090>

Turning youthful adventure into a lifelong project; interview with Martin Stokes

Firat Kutluk*

Corresponding Author:

*Prof. Dr. Dokuz Eylul University Faculty of Fine Arts Department of Musicology, firat.kutluk@deu.edu.tr

Kutluk: I want to begin with the term ‘musical citizen’. You begin your last article¹ with these sentences:

“Many if not most societies believe that good music produces good citizens. In the Western tradition, we have been familiar with the idea since the time of Plato. The idea is an enduring one, certainly very much alive today.”

You suggest this idea is still strong and alive today and this is a surprise for me. Could you please describe the situation at present in the UK?

Stokes: The classical idea has been revived in many shapes and forms in the modern West, but most influentially and importantly I think in Paris at the time of the Exposition Universelle of 1889. The organizers of this had a clear conception of citizenship - one that needed to be rescued from the turmoil of the revolutionary period and its aftermath - and a clear conception of the arts - indeed, the global arts, in fostering such ideals. In my own country, the idea has a long and connected history. The immediate post-war years, the 1950s, saw a reenergized discourse of culture in the service of citizenship, accompanying the building of key bits of post-war national cultural infrastructure in the UK - the South Bank Centre in London, the BBC and so forth. The idea was under

¹ - Martin Stokes, “The Musical Citizen”, *Etnomüzikoloji Dergisi*, (ed. Firat Kutluk), v. 2, p. 15-30, 2018.

attack in the Thatcher years; ‘culture’ reduced to the entertainment industries and the market, and the state only considered responsible for the education and infrastructure required to produce engineers and entrepreneurs. But I would still describe it as a strong one. One only has to look at the current discussions about music and arts education in schools, about how underfunded they are, about how they are increasingly becoming the preserve of the wealthy, to see how strong the idea still is.

Kutluk: You also underline that:

“...Many societies, over history, and across the world, have also believed that good music needs to be in the hands of the right people, because the dangers of bad music are obvious to them.”

Are some still afraid that good music needs to be in the hands of the right people?

Stokes: The fears in the UK at the moment are twofold; on the one hand that the ‘elites’ have embraced a neoliberal conception of the world and with it an idea that culture is primarily a matter of entertainment and distraction, and the conviction that the state no longer has a responsibility to support cultural life. This has meant the dismantling the architecture of arts education in state schools, the system of subsidies that maintains the arts and music nationally, and the state media

institutions, primarily the BBC. So, on the one hand, amongst progressive liberals, there is a distinct anxiety that ‘culture’, understood as being protected and preserved by the state, is most certainly in the hands of the wrong people. On the other hand there is the growing view that the current cultural institutions have a tendency to corruption or to misuse their authority. We see this, for instance, in the much-publicized scandals that periodically blow up around orchestras, music schools and the like - corruption, sexual abuse of students, and so forth. And we see it in the common view that state-subsidized institutions of culture are run by Marxists and liberals who use them to promote their - anti-national and cosmopolitan - political agendas. This is a view one associates with the political right in the UK - a view that is now at boiling point thanks to Brexit. So, yes, I think many, at least in democratic western societies, are concerned that cultural leadership has a tendency to fall into the wrong hands - an ‘enemy’ whose conception of culture is believed to be narrowly utilitarian or instrumental - financial, political, ideological, what have you. It’s a way we have, I suppose, of maintaining in our mind’s eye the supposed purity of art, and the (equally pure) virtues of championing it. A precarious position, needless to say. But it does say something about the strength of the underlying sentiment that good music makes for good citizens, good democracy.

Kutluk: Dmitry Kabalevsky also suggests that music preference is an important criterion of being a good citizen. He was the Secretary of the USSR Union of Composer and made the opening speech of 1970 conference in Moscow. The title of his speech is Ideological Principles of Music Education in the Soviet Union. He asks: “What role should music play in the general education school?” And he answers:

“After serious discussion, our major teachers, educators, musicians, psychologists, came to

unanimous opinion that Soviet pedagogical principles must develop the views of progressive Russian 19th and 20th century educators on a new basis enriched by Marxist-Leninist materialist philosophy...We know our young people, we believe in them, in their moral strength, their aesthetic, moral and ideological potential, and we know that they never fall prey to this ‘aggression’ of musical entertainment. But neither can we underestimate the danger of this aggression.”

Do you think that we should ask this question: What role should music play in the general education school?

Stokes: If the only role that can be imagined for music in general education is one of teaching students how to be obedient and not to question authority, or simply teaching them to venerate the past, rather than believe in the future, then I would rather it was not taught in schools at all. Unfortunately I encountered much of this in my own music education, and I think it persists. As far as Kabalevsky’s comments are concerned, his concern about where a legitimate high art ends and where ‘musical entertainment’ begins is one we would have to rethink today. The line between ‘proper culture’ and ‘entertainment’ has become quite significantly blurred. I’d want children to understand that important things are going on, socially and politically speaking, in those areas of culture we often label rather dismissively as ‘entertainment’, and I’d want them to take ‘entertainment’ seriously, and learn to approach it critically, rather than assume, along with many of their teachers, that their job is to ignore it, or perceive in it only threat and ‘aggression’. It’s a big question. Obviously I think we learn the key things in life through music; understanding, sympathy, co-ordination, powers of persuasion, organisational skills, and so forth, as well as learning to understand eros, desire, the human need for pleasure and happiness. How better to learn how to be a grown-up, socially capable human being? John Blacking was right on this. Perhaps it’s a statement of

the obvious, but, yes, I would want to see music being taught as a central discipline in any public education system, not an optional extra, as is the case, in practice, in much of the UK's schooling system at the moment. If it can't be taught well, though, and in an enlightened fashion, maybe we should wonder whether we really want it to be taught at all, in schools at least. Perhaps we should let school students learn music in other ways and then come to university, unencumbered by problematic attitudes, to learn to think about it critically and creatively.

Kutluk: You know this is also a very common idea that has been held by ruling elites throughout the Republican era. Whilst some music is certainly 'bad' and 'worthless', everyone who listens to this music is cultured, enlightened and intellectual. Today, this is not valid as before but I may say all of the decisions made about music in this country are political. You are a well known writer by Turkish readers and academicians. Besides your books *The Arabesk Debate: Music*

and Musicians in Modern Turkey and *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*, you had been in Turkey for many times since 80's. So you are witness of musical evolution of Turkey. Could you please describe the headlines of this change?

Stokes: From my perspective, if one is just to focus on the late Ottoman and Republican era in Turkey, I'd want to underline the process of westernization; the, in some ways separate, in some ways conjoined, process of developing a national culture; the hegemony of the market, which we can date to the 1950s; the period of military coups that caused so much chaos and cultural confusion in the 1970s; the emergence of a liberal order in the mid 1980s under Turgut Ozal, and with it the disintegration of the idea of a state whose responsibility it is to arbitrate national culture; and then the present period, and its forging of religious values in the public sphere. Each of these periods could I suppose be said to have produced a music politics; each has produced music that has



Figure 1

in some sense exceeded, or overflowed these particular periods. Arabesk, for instance.

Kutluk: I have no idea about the thoughts and anxieties of the English ruling elites. What do they like and in what ways are they similar to their Turkish counterparts?

Stokes: At the moment, a period of real political crisis caused by Brexit, a key question is 'who are the elites'? Because there are several social groups that might be described in that way. Those who want us out of Europe claim they are 'the people', and anybody that opposes them - business, the intellectuals, the bankers, the media, and parliament - are 'elites', or represent 'elite' viewpoints and interests. There is much of this around the world, as we all know. It is nonsense, a way of manipulating people in elections and referendums, and a way of hiding the interests of those extremely powerful people and corporations who want to fragment the regulatory power of the state. I think an important difference between the UK and Turkey is that the UK has only rarely, and in only in relatively distant historical times, made efforts to define and regulate national culture. Some might say that, with the swing to the right in our country, such efforts are underway again. But the problem is that we have no sustained history of defining and regulating national culture by the state, not least because we are a multi-nationstate, anyway. We have quite separate Scottish, Irish, and Welsh national cultures alongside an 'English' culture, which I and others tend to think of as a meeting place for other national cultures rather than something culturally distinct itself. It's very hard to say what 'English culture' is, and I for one (as somebody who usually identifies as 'English') am quite happy to leave things that way! So the contrast with Turkey, where the state has had an enshrined role to play in producing and regulating 'national culture' is obvious

enough. Perhaps a simplistic answer to the question is that our 'elites', at least as conventionally defined, have only rarely assumed a role in defining and safeguarding 'English', or 'British', or 'United Kingdom' values - all of which, as I've suggested, mean quite different things - and whenever they attempt to do so, they tend to be quickly - and heavily - criticised by the public at large.

Kutluk: Do they feel that censorship in music should exist?

Stokes: Efforts to censor music, or indeed anything else, do not sit comfortably with our essentially liberal political culture. Forms of censorship undoubtedly exists, though. We have no first ammendment, as they do in the USA, guaranteeing freedom of speech. In the UK there is a lot you can't say, or sing, legally speaking, particularly if it incites people to violence, or racial or religious hatred, or defames or libels individuals. And various state entitites will make their own decisions about what can and cannot be broadcast or staged. So there are many ways in which the broadcasting or performance of music can be curtailed in our country - by media, by local government and other agencies. During my lifetime I've seen attempts to control punk rock, for instance (associated with noisy political protest during the Thatcher years), rave (associated, by its critics, with drugs), 'UK drill' (associated, by its critics, again, with gangs in London), grime (associated with Black subcultures), and particular songs (the BBC refusing to air 'Ding Dong The Witch is Dead', an old song that topped the charts when Margaret Thatcher died, for instance). So, yes, we are not short of people who believe they have a responsibility to control music for the sake of social order, public decency and so forth.

Kutluk: When did you decide to get interested in Turkey and Turkish music?

Stokes: I came to Turkey first in 1981. I was a backpacking tourist, just out of high school. It was a strange time to come here, as anybody remembering the period will know. It was my first experience of travel, really, too. I came back to take a language course the next year at the Yabancı Diller Okulu at Istanbul University (I still have my diploma somewhere...), and then for another couple of years worked as a tourist guide in my vacations. By 1984 I had started research, and then there began a few years in which I was mainly living in Istanbul. As to what made me interested in Turkey and Turkish music, I would say primarily, at that stage, the experience of travel outside of Europe, the excitement of discovery, the awakening of interest in other worlds. But no less important was the vitality of the musical worlds I encountered, the pleasures of learning your beautiful language, the warmth and hospitality of everybody I met. It turned youthful adventure into a lifelong project, a lifelong learning.

Kutluk: And kanun?

Stokes: I learned some bağlama first, actually. I had some great teachers and mentors in Turkish folk music worlds, İbrahim Can amongst them; I also went to Yavuz Top's music centre (dernek), then in Aksaray. I picked up the kanun as my route into the classical music tradition, learning from Tuncay Gülensoy. I have been very lucky in my mentors here. I will have disappointed all of them in attaining only very modest levels of capability on these instruments, but the truth is that I have learned primarily in order to be able to listen, and understand, better. As time has gone on, and particularly in the process of making a musical life for myself in London over the last decade or so, I discovered that there were not many kanun players around and that I could make myself quite useful amongst the various communities of makam-based music in this city - Turkish,

but also Greek, Egyptian, and so forth. So that has kept me going. I'm not a good player but I'm good enough to accompany talented singers, and that makes me happy.

Kutluk: Let's talk about *Republic of Love*. Your theoretical concerns are love and intimacy, the global city and neoliberal transformation. Shall we begin with cultural intimacy?

Stokes: Cultural intimacy describes a way of theorizing the social imaginary on the small scale, with reference to love and the couple. Such social imaginaries encode a kind of democratic aspiration - love should make both partners equal, or more equal. But also it is the vehicle for certain kinds of authoritarianism. The nation comes to be understood, in these authoritarian systems, to be modelled on the (imagined, nuclear) family, the national economy modelled on an (imagined) domestic budget. It is a scalar imaginary, which is to say one that takes the norms of social interaction from one level and applies them to others over greater (or lesser) scale. There's a certain politics at play in scaling up and scaling down. But it is an ambivalent technique, as Michael Herzfeld and others have pointed out. In part because much in contemporary cultural worlds ('global cities' for instance) disrupt these intimate social imaginaries with their sheer size and diversity. And in part because there is a kind of social critique incipient in the act of imagining social and political relations in terms of love, a quite radical and destabilising one. Song is where ideologies of love take shape, and are transmitted with a particular force, and thus where key cultural struggles take place. This was the idea at the heart of *The Republic of Love*.

Kutluk: In this book, the word 'elitist' caught my attention. I think I have never seen before such a kind of classification. Secular elitises, Kemalist elites, cultural elites,

dominant republican elites, technological elites and mercantile elites...

Stokes: I agree, it's a vague term, and we've already spoken about the difficulties of defining 'elites' in the UK. It's a matter of perspective, to a certain extent; elites are always 'others' in our present, pseudo-democratic populist times.

Kutluk: I began the preface of my book *In Which Direction is Music Heading? Cultural and Cognitive Studies in Turkey* with these words:

"How should a 30 year-old handle a mid-life crisis? Mine was not difficult to overcome, but it left me with new habits of making and listening to music. My changing musical preferences were actually reflecting my changing identity. I was shocked when I played Richard Marx's "Now and Forever". I told my friends about this experience and realized that they don't have such problems. It was becoming hard to listen to Mozart or the masters of the Romantic era, and I was drifting far away from Queen, but I couldn't explain myself. This was the first time I found myself so close to the problem of cultural elitism. When I met people, including academicians, who classify musical genres by their values, I thought of doing a study using some kind of lie detector that can identify music genres which are liked. Of course, I still haven't succeeded because there is no software that can measure musical tastes!"

Did you feel such a problem in your life, I mean that's not a problem of course, but some see it like that.

Stokes: My midlife crisis started in my mid-teens and shows no signs of passing forty years on! The pain of falling in and out of love with music - like all falling in and out of love - is intense, isn't it? One wants to imagine that one's repertoire of musical pleasures grows and grows as one's wisdom, experience and intelligence grows, but things turn out differently. I guess you just get out of the habit of listening to certain things, and the skills - skills of listening and taking pleasure - fall away through non-use. I used to love jazz, for instance; indeed, I used to play jazz

bass, and knew the classic bebop albums by heart. I stopped playing (because of some trivial problem in my little finger) and then stopped listening, and now feel a vague sense of shame whenever, in conversation, I try to muster the energy and enthusiasm to join in a conversation about John Coltrane or Sonny Rollins or Keith Jarrett or Chick Corea. They used to mean so much to me, and now they don't, and it's not their fault. For me that is saddening rather than shocking, but I agree, one wonders just how one can change so much. What we really want is an algorithm that processes musical dislikes rather than likes. It is what we hate that defines us far more than what we love, surely? I'm sure Spotify or somebody else is working on some kind of negative recommender system. I mean "if you hated this, you'll most certainly hate x, y, or z". We seem to find it easier to talk about the music that fails to endorse our sense of values, for example, Arabesk!, and the problems that we associate with such music, rather than what our musical values actually are - which so often just go without saying, or are assumed to do so.

Kutluk: Over the last years, I have a longing for the past. It's natural I know but mine is different maybe. When I read the book of Furedi, *Where Have All the Intellectuals Gone*, I feel an element of psycho-pleasure in the recognition that we have some of the same problems. When I talked with Philip Tagg, he asked me something about their profile, a question mainly concerned with Syrian migrants. I gave him some information and asked him, how about the UK? His answer shocked me: we are worse than you! And he meant it! Do you ever feel the absence of intellectuals?

Stokes: I compare the UK to France on this matter. France has an extraordinary culture of public intellectuals, and we don't. We envy them for this - the passionate and intense nature of the public debates and arguments - the rock-star status of the

intellectuals themselves- all of which is significantly absent from UK intellectual culture. We compensate, you might say, by being deeply francophile. To be a true intellectual, for us, is to look, and sound, French - no matter how much we might acknowledge the importance of Germany, Italy, the USA and Canada's heavyweight scholars and writers. You can see where I'm going with this, probably. We need desperately need independent and critical voices, we desperately need intellectual icons to focus and mobilise, capable of leading public conversation, of making politics and culture vivid, meaningful and alive. And I have no problem with thinkers being glamorous and wealthy and objects of public interest - why on earth not? But what I think we need, far more than public intellectuals on television and in the newspapers, is, in my view: functioning and durable and democratic educational systems, principled politicians to defend them, competent administrators to run them, educated citizens prepared to pay their taxes and fund them, devoted teachers to staff them. I'd want both public intellectuals and educators, of course, but if I had to chose, for me the latter, every time. And it's the latter that I fear for.

Kutluk: Obviously the road is much longer! Martin thank you very much for accepting my invitation and for sparing your time.



Stokes: I thank you Firat.

Ayas, G. (2019), *Türk Oryantalizminin Arabesk tartışmalarına etkisi: kendini Şarklılaştırma, Garbiyatçı fantezi ve Arabesk müzik*, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7(2), s.2091-2121. Doi:https://doi.org/10.12975/pp2091-2121

Türk Oryantalizminin Arabesk tartışmalarına etkisi: kendini Şarklılaştırma, Garbiyatçı fantezi ve Arabesk müzik

*“Türk müziği çalışmalarına yaptığı unutulmaz katkılar nedeniyle
Martin Stokes’a minnet ve saygıyla”*

Güneş Ayas*

Sorumlu Yazar:

*Doç. Dr. Yıldız Teknik Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü. gunesayas@gmail.com, https://orcid.org/0000-0001-5317-271X

Özet

“Doğu”nun “Batı” tarafından temsil edilmesinin yol açtığı iktidar ilişkisine ilk dikkat çekenlerden biri olan Said, Oryantalist söylemin toplumlar ve kültürler arasındaki eşitsiz ilişkileri nasıl meşrulaştırıp “Şark”ı susturduğunu başarıyla gösterdi. Ancak “Şarklılar” üretimine bizzat katılmazlarsa, bu söylemin nasıl meşruiyet ve hegemonya kazanacağını ve nasıl kendine özgü şekiller alabileceğini açıklamayı ihmal etti. Batı dışı toplumların kendi “Doğu” ve “Batı” imgelerini yaratarak kimliklerini inşa ettikleri bu öznellik alanını ifade etmek için, daha sonra “kendini Şarklılaştırma”, “Garbiyatçılık” veya “Öz-Oryantalizm” gibi kavramlar üretildi. Türk modernleşmesi bu kavramlarla ifade edilmeye uygun bir Türk oryantalizmi söylemi yarattı. Türkiye’nin modernleşme sürecine öncülük edenler bir yandan bazı Oryantalist klişeleri içselleştirdiler, bir yandan da Batılı Oryantalizmin Türkler hakkındaki önyargılarına karşı mücadele ettiler. Bu iki tutumu uzlaştırmak için Türklüğün Batıyla uyumsuz, istenmeyen, “Şarklı” görünen özelliklerinin yansıtılacağı bir “iç öteki” yarattılar. İdeal Türk kimliğini de bunun zıddı olarak tanımladılar. Erken Cumhuriyet döneminde Türk müziği Doğu-Batı-Türklük üçgeninde yeniden tanımlanırken Osmanlı müziği bir Şarklı öteki olarak temsil edildi. Bu müziğe yönelik tutumlar zamanla yumuşasa da, 1970’lerin sonundan itibaren bu kez Arabesk müzik benzer bir söylemin hedefi oldu. Arabesk, ideal Türk kimliğinin antitezi olarak tanımlandı ve olumsuz bir Şark-Arap imgesiyle özdeşleştirildi. Türk oryantalizminin ürettiği ikili karşıtlıklar Arabesk tartışmalarında tüm taraflarca farklı şekillerde yeniden üretildi ve halen de üretilmeye devam ediyor. Bu makale, Erken Cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarıyla Arabesk tartışmalarını birbiriyle ilişkilendirerek, Oryantalist klişelerin Türk müziğinin gerçek macerasını anlamamızı nasıl zorlaştırdığını göstermeyi amaçlamaktadır.

Anahtar kelimeler

öz-oryantalizm, garbiyatçılık, arabesk, kemalist oryantalizm, türk müziği

Giriş

Türkiye’de Arabesk müziği üretenlerin ve dinleyenlerin tanımladığı Arabeskle, entelektüellerin tanımladığı Arabesk arasında çarpıcı bir karşıtlık vardır. Bunu ilk fark eden yorumculardan biri olan Martin Stokes Türkiye’de Arabesk müzikle ilgili iki algı arasında kategorik bir ayırım yapmak gerektiğini ileri sürer. Entelektüel yorumcular Arabeski tarihsel, politik ve sosyolojik açıdan tanımlarlar ve Arabeskin

Arap etkisindeki bir melez kültür oluşuna özel bir önem atfederler. Onlara göre Arabesk devletin “seküler ve Batılı bir gelecek uğruna İslamî ve Arap geçmişi unutmaya çabalarının karaya oturmasını” temsil eder. “Doğulu” bir kimliğin ifadesidir. “Modernleşme ve kentleşme sürecinin feci sonuçlarından biri”dir. Bu müziği sevenler içinse Arabesk aşkı, gurbeti, ayrılığı, büyük şehirdeki bazı ümitsiz hayalleri temsil eder (2000, 217). Onlar için Arabesk her şeyden

önce tutkuyla sevdikleri bir müzik türüdür. Bu müziği sevenlerin, en azından Arabeskin ilk döneminde ona Doğu/Batı, İslamî/laik, muhafazakâr/seküler, Türk/gayri-Türk, yerli/yerli olmayan gibi politik-ideolojik ikili karşıtlıklar içinde bir anlam yükledikleri söylenemez. Bu müziği Şarklılaştırarak ona politik bir anlam yükleyenler ve onu belli ideolojik varsayımlara göre yorumlayanlar entelektüeller ve siyasi yorumculardır. Önce küçümseyerek ve dışlayarak, çok sonraları da yine politik rüzgârın etkisiyle yücelterek. Hâlbuki bu müziği dinleyenlerin tercihleri bu ikili ayrımların hiçbirine indirgenemez. Bu müziğin bizzat yaratıcıları bile, zaman zaman entelektüellerin bu müziğe yükledikleri anlamı kavramakta zorlanmıştır. Bilhassa Ferdi Tayfur gibi kendilerini entelektüel ifade olanaklarından yoksun hisseden sanatçılar, Arabeske yöneltilen eleştiri ve suçlamalara cevap vermek şöyle dursun, bunlarla ne denilmek istediğini bile anlayamamıştır. Örneğin Ferdi Tayfur 1980 yılında *Milliyet Sanat* dergisinin Arabesk dosyası için (yeni dizi, sayı: 9) görüşüne başvurulduğunda, yaptığı müziğin niçin Arap müziği sayıldığına veya Türk müziğini nasıl yozlaştırdığına anlam veremediğini söyler. Çocukluğunda kulakları annesinin ağrılarıyla dolmuştur, bir de Hint filmlerinin müzikleri ilginç gelmiştir ona. Sonra da bağlamasını eline alıp müziğini yapmıştır. Neyi bozduğunu, Araplardan ne aldığını anlayamamaktadır. Yine de “Büyük üstatlarımız öyle diyorsa tartışmaya kültürüm yetmez” diye alttan almayı da ihmal etmez. Nitekim Martin Stokes bu dönemde yürüttüğü saha araştırmasında insanları Arabesk hakkında konuşurmakta çok zorlandığını söyler. Çünkü Arabeskle ilgili olumlu şeyler söyleyecek bir dil yoktur, konuştuğu kişiler arasında Arabeskin tek dile getiriliş biçimi Türk değerlerine bir tehdit oluşturuyor olmasıdır (2012: 185). Bu müziğin dinleyicileriye çoğunlukla bu tip yorumlarla ilgilenmez bile. Murat Belge'nin deyişiyle (2011: 343) kitlelerin “Batılılaşmacı elitlere kızıp benimsediği”

bir müzik değildir Arabesk, gerçekten sevdikleri ve kendilerini ifade ettiğine inandıkları için yöneldikleri bir müziktir. Dolayısıyla “Araplık” veya “Şarklılık”, esasen bu müziği icra edenlerin veya dinleyenlerin benimsediği bir kimlik değildir, onlara dışarıdan atfedilen bir özellik, hatta bir damgalama şeklidir. Arabesk tartışmasında başvurulan tanımlama ve sınıflandırmalar, genellikle ampirik incelemelerden ziyade ideolojik varsayımlara dayanır. Bu müziğin melodik ve yapısal unsurlarıyla ilişkili olması gereken Arap taklidi olma suçlaması bile, müzikolojik incelemelerle dile getirilmemiş, Oryantalist söylemin klişeleşmiş Arap/Şark imgesiyle ilişkilendirilmiştir. Türkiye önemli bir Arap nüfusu barındırmaktadır ve Arap dünyasıyla çok uzun zamandır komşudur. Dolayısıyla bu müzik iddia edildiği gibi Arap müziği olsaydı bile Türkiye'nin popüler müzikleri arasında bir yer edinmesi gayet doğal olurdu. Ancak Arabeskin ulaştığı yaygınlık derecesini düşündüğümüzde, bu müziğin tercih edilmesinde Türkiye'nin Arap nüfusunun veya Arap etkisinin birinci dereceden etkili olduğunu düşünmek mümkün değildir. Uzun yıllar devlet tarafından desteklenmemesine ve kültürel meşruiyetten yoksun bırakılmasına rağmen, bu kadar tutulabilmesi için Arabeskin en azından Türk müzik kültürünün bazı temel unsurlarına dayanıyor olması gerekir. Ancak Arabeske ilişkin ilk dönem tartışmalarında bu ilişkinin ısrarla reddedildiğini, hatta incelenmeye bile değer bulunmadığını görürüz. Öyle ki Arabeskin entelektüel yorumcularının ve müzik otoritelerinin önemli bir kısmı, onu bir müzik olarak görmeyi bile reddetmişlerdir. Örneğin Önder Şenyapılı bir müzik ansiklopedisinin “Arabesk” maddesinde bu türü bir müzik olarak ele almayacağını peşinen belirtir: “Bu ansiklopedide... Arabeske toplum bilimleri açısından bakılmış ve müzikle ilgisi buna göre değerlendirilmiştir.” (1985: 79, akt. Özbek, 2010, 16). Arabesk bir ansiklopedi maddesinde bile sanki bir polemik yazısındaymış gibi “yabancılaşmanın

müziği” olarak tanımlanmaktadır.

Milliyet Sanat dergisinin 1 Ekim 1980 tarihli 9. sayısında, Türkiye’nin müzik kamuoyunu oluşturan geniş bir kesimin görüşlerinin kaydedildiği “Arabesk Olayı” başlıklı dosya müzik otoritelerinin Arabeske bakışını görmek için iyi bir belgedir. Örneğin Cemal Reşit Rey, Türkiye’nin en çok dinlenen müzik türü olan Arabesk hakkındaki görüşlerinin sorulması üzerine “Böyle saçma sapan bir soruya cevap vermeyi” öfkeyle reddeder. Schumann’ın Arabesque tarzındaki besteleri sorulsa belki cevap verebileceğini söyler, ama bizdeki Arabesk denen “saçmalığın” o “gerçek Arabesk”le ne ilgisi olabilir? Aynı dosyada fikrine başvurulmuş Nevzat Atlığ’a göre Arabesk Türk müziğiyle, eski müziğimizle, folklorumuzla hiçbir alakası olmayan uydurulmuş bir müziktir ve bu uydurma müzik yüzünden ciddi müzik tehdit altındadır. İlhan Usmanbaş’a göre Arabesk “çevre kirliliği”nden başka bir şey değildir. Vedat Nedim Tör’e göre ise “zevk soysuzluğudur, insanı insanlıktan çıkaran bir müzik”tir.

Kimse Arabeski bir müzik olarak incelemeye tenezzül etmediği için Stokes’un deyişiyle (2012, 147) “Türkiye’deki Arabesk eleştirisi için ana çerçeveyi sosyoloji sağlar.” Ama bu eleştirilerin çoğu, gerçek sosyolojik analizlere dayanmaz, genellikle belli ideolojik varsayımlara sosyolojik kavramları kullanarak meşruiyet kazandırmayı amaçlar. Az sayıda sosyoloğun dışında, Arabesk üzerine üretilen söylemlerin çoğu, sosyolog olmayan entelektüeller tarafından üretilmiş sosyolojik görünümü ideolojik damgalamalardır. Bilhassa popüler müzik alanında “kötü müzik” olarak damgalanan müzik türlerinin sosyolojik görünümü açıklamalarla dışlanmaya çalışılması, aslında Türkiye’ye özgü değildir. Örneğin daha çok Avrupa ve Amerika’daki örnekler üzerinden hareket eden Simon Frith “kötü müzik” yargısında değerlendirme ölçütünün çoğu zaman müzikolojik değil “sosyolojik” olduğunu söyler. Yani eleştirilen aslında

belli müziksel unsurlardan çok, kötü bir üretim şekli (kapitalizm) veya kötü bir davranıştır (seks, şiddet vs.) ancak bir yer değiştirmeye bu yargı müziğin kendisine yansıtılır (Frith, 2004, 15). Türkiye’de de Arabesk, “Türk ruhunun olumsuz, özünde Doğulu bir yönünün... hızlı ve plansız gelişmeden kaynaklanan sorunların... Doğu edilgenliğinin, kötümserliğinin zamansız bir ifadesi” olarak görülmüştür (Stokes, 2012, 145-147). Nitekim Şenyapılı’nın müzik ansiklopedisinde Arabesk için öngördüğü sıfatların, “Doğu motifli” ve “kuralsız” olması dışında (ki burada da ideolojik bir ima vardır) neredeyse hiçbiri müziğe ilişkin değildir: Arabesk “söz ağırlıklı”, “kentli kültürüne sırt çevirmeye, düşmanlık beslemeye” başlayan nüfusun “bu uyum kuramama olgusunu dile getirmek, haykırmak, boşaltmak... gereksinimini” sağlayan bir “yığın kültürü”, “kişisel düzeyde hastalıklı bir geri çekilme, içe dönme, toplumsal uzaklaşma gibi olumsuz davranışları işleyen”, “kaderci bir ağlama kültürü” olarak tanımlanmıştır (akt. Özbek, 2010, 18).

Bunların bir kısmı Batıdaki popüler kültür eleştirilerini hatırlatır ve ardında belli sınıfsal önyargılar vardır. Ancak burada Batıdaki muhafazakâr elitistlerin eleştirilerinde olduğu gibi salt sınıfsal bir küçümseme söz konusu değildir. Kendini yüksek kültürün muhafızı olarak gören bir Batılı muhafazakâr elitist, popüler kültürü ne kadar eleştirse de, onu kendi toplumuna yabancı, “dışarıdan” gelmiş bir kültür olarak görmez. Nihayetinde, onun gözünde bu “yoz kültür” olsa olsa yüksek kültürü bozan ayaktakımının bayağı kültürüdür. Türkiye’de ise Ayrılmışla özdeşleştirilen Arabesk müzik, dışarıdan gelmiş “yabancı” bir unsur olarak görülmüş ve ideal Türk kültürünün antitezi olarak tanımlanmıştır. Buna göre Arabesk müzik Türk kültürüyle hiçbir ilgisi olmayan, adeta dağdan gelip bağdakini kovan bir düşmandır. Fazıl Say’a birkaç yıl önce “Arabesk dinlemek vatan hainliğidir” dedikten işte bu perspektifti.

Hatırlanacağı üzere, Fazıl Say kendi sosyal medya hesabındaki öfkeli açıklamalarında ve akabinde verdiği çeşitli röportajlarda “Ortadoğu işi”, “üçüncü sınıf”, “felsefi olarak bir yılışıklığı ve tembelliği temsil eden” bir müzik olarak tanımladığı Arabeskin “aydınlığın, çağdaşlığın ve sanatçılığın sırtına külfet” olduğunu, “Türk halkının Arabesk yavaşlığından utandığını”, hatta “Arabesk dinleyenin vatan haini” olduğunu ifade etmişti.¹ Bu sözlerdeki duygusal ton ve aşırılık bir yana bırakıldığında, Hanioglu’nun da tespit ettiği gibi (2012), burada aslında çok eskiye dayanan bir zihniyet kalıbının, Türk oryantalizminin Şark’a ve Türk kimliğine ilişkin temel söyleminin tekrarlandığı görülmektedir. Çünkü bu sadece elitist bir sanatçının, bir yüksek kültür yaratıcısı ve icracısının popüler kültüre karşı önyargısını yansıtıyorsa, Batıdan Türkiye’ye giren sayısız popüler müzik türü de pekâlâ bu öfkenin hedefi olabilirdi. Mesela “hafif Batı müziği” denilen türün en bayağı örneklerinin bile, bu çevre tarafından benzer bir tepkiyle karşılanmadığını biliyoruz. Halbuki Arabeskin “kötü müzik” olarak kodlanmasında onun “Ortadoğu işi” oluşuna öncelikli bir önem verilmiştir.

İlginç olan, bilhassa Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki alaturka-alafranga tartışmasında Arabeskçilerle benzer bir muameleye maruz kalmış olan alaturka camiasının da bir zamanlar kendisine yöneltilen suçlamaların hemen hemen aynısını Arabeske yöneltmiş olmasıdır. Gerçekten de Arabeski ideal Türk kimliğinin antitezi olan bir Şarklı Öteki olarak tanımlayan ve onu Şarkla ilişkilendirilen çeşitli sıfatlarla (uyuşukluk, kadercilik, ağlama ve inleme, yaşam sevgisinden yoksunluk vs.) özdeşleştiren söylemler, aslında Cumhuriyet’in ilk yıllarında klasik Türk müziğine karşı üretilen söylemlerin neredeyse harfiyen yeniden üretilmesine dayanır. Buna karşın, sanat müziği camiası da tıpkı halk müziği camiası gibi Arabeski Türk müzik kültürünün dışında, yabancı

ve düşman bir unsur olarak görmüştür. Kısacası Arabesk, daha önce çatışan tarafların (Batıcılar, klasik Türk müziği ve halk müziği çevresi) sözcülerini kendisine karşı birleştirmeyi başarmıştır. Ne var ki Arabeske karşı kurulan bu geniş entelektüel koalisyonun ideolojik kabulleriyle gerçekler arasında ciddi bir çatışma vardır. Zira Arabesk, bir anda Türkiye’nin en yaygın olarak dinlenen müzik türü haline gelmiştir. Dolayısıyla Arabeske yönelik olarak her kesimden entelektüelin geliştirdiği bu düşmanca söylem, adeta bir topyekün kendini Şarklılaştırma (Öz-Oryantalizm) şekline dönüşmüştür.

İçinde Türk müziğine ve Batı müziğine ait birçok unsur yer almasına karşın “Şarklı” veya “Arap” olarak damgalanan bu müziğin Türkiye’deki yaygınlığı, başlangıçta gelip geçici bir rüzgâr olarak görülmüştü. Bir türlü geçmeyince, bir süre sonra yokmuş gibi davranıldı. Geniş kitlelerin beğenisinin bu şekilde yok sayılması, kültürelci ikilikler üzerinden politika yapmayı benimseyen popülist sağ siyasetin de işine geldi ve bu sefer, tersinden bir özcülükle Arabesk müzik, yerlilikle ve kimi zaman olumlu anlamda “Doğulu” ve “İslami” kimlikle ilişkilendirilip yüceltildi. Böylelikle Arabesk müziğe ideolojik amaçlarla yüklenen anlamlar katılaştırılmış oldu. Bu kültürelci, özcü yüceltme, Arabeskin Türkiye’nin resmî kültürünün merkezine yerleşirken bile, yanıltıcı bir şekilde, merkezdeki hegemonik elite karşı çevredeki “Doğulu” halk güçlerinin temsilcisi olarak resmedilmesine imkân sağladı. Bu ise Arif Dirlik’in işaret ettiği gibi, toplumdaki ekonomik-sosyal eşitsizlikleri yok sayarak, bunları Doğu-Batı, yerli/yerli olmayan ikiliklerinin yedeğine alan, toplumu homojenleştiren ve kendi iktidar tasarımına meydan okuyan her unsuru “yabancı güç” olarak damgalayan bir iktidar stratejisine hizmet etti. Bu açıdan, her ne kadar bugün Arabesk tartışmasının çerçevesi değişmiş olsa da, bugünün yeni kültürelci iktidar stratejilerini mümkün kılan, dünün Türk Oryantalizmiydi.

Kendini Şarklılaştırma, Garbiyatçı Fantezi ve Türk Oryantalizmi

Bilindiği gibi Oryantalizm (Şarkiyatçılık), Edward Said'e kadar Batının Doğu hakkında bilgi edinme çabalarını ve bu çabalar sonucunda ortaya çıkan bilgi yığını ifade eden bir kavramdı. Elbette ki Oryantalistlerin çalışmaları aynı zamanda "Doğu"nun "Batı" tarafından temsil edilmesini de içeriyordu, ancak bu temsilin yol açtığı iktidar ilişkisine bilhassa dikkat çeken Said oldu. Daha da önemlisi Edward Said "temsilin, nesnesini yansıtmaktan ziyade ona mevcudiyet kazandırdığını öne süren bir düşünce geleneğine dayanarak" (Mollaer, 2019, 145) günümüzdeki anlamıyla "Doğu"nun "Batı" tarafından kurgulanmış olduğunu ileri sürdü. Batı, ürettiği bu hayali Doğu imgesinin aynasında kendini tanımladı. Bütün insanlık için ideal özellikleri kendisinin temsil ettiğini varsayarak, Doğu toplumlarını bu "ideal" özelliklerden yoksun oluşlarıyla, olumsuz bir şekilde tarif etti. Bu imgenin inşa edilmesinde de çeşitli ikili karşıtlıklardan faydalandı. Mesela Batıyı akıl, özgürlük, ilerleme, değişim, rasyonel düşünme yeteneği, bilim, dinamizm, çalışkanlık, demokrasi, hoşgörü ve benzeri olumlu ve üstün değerlerle özdeşleştirirken, Doğu toplumlarını irrasyonellikle, duygusallıkla, dinamizmden ve ilerleme kabiliyetinden yoksun bir durağanlık ve tembellikle, zorbalıkla ve zorbalığa itaat kültürüyle, kadercilikle özdeşleştirdi.

Arif Dirlik (2005, 164) Oryantalist epistemolojinin bir kültürelci özcülüğe dayandığını tespit eder. "Hem mekânsal hem de zamansal olarak homojenleştiricidir. Mekansal olarak... Şarklı damgası yiyen Asyalı toplumların arasındaki farklılıkları yok sayar. Zamansal olarak da... zamana bağlı olarak üretilen ve yeniden üretilen yaşamsal bir deneyim olan kültürün yerine zaman dışı bir kültürel öz koyar. Kültürelcilik, diğer bir deyişle, toplumsallık ve tarih dışı... bir kültür kavramına yol açar." Edward Said bu kültürel özcülüğün

tahakküm kurucu özelliğini ifşa etmekte çok başarılı olmakla birlikte, kanıtlamaya çalıştığı temel hipotezlerinden birinde önemli bir aksaklık göze çarpar. Şark temsillerinin Şarklıları nasıl sessizliğe itip, onların kendilerini temsil etme olanaklarını nasıl ellerinden aldığını ispat etmeye çalışan Said, Şarklılar üretimine bizzat katılmazlarsa, bu söylemin nasıl meşruiyet ve hegemonya kazanacağını açıklamakta zorlanır. Dirlik'in deyişiyle (2005, 182) "Şarkiyatçılığın meşruiyet kazanması için Şarklıların katılımına ihtiyaç vardır." Bu yüzden de "Şarkiyatçılığı Avrupa modernliğinin kendi başına yarattığı bir ürün olarak görmek yerine, Avrupalıların Avrupalı olmayanlarla karşılaştığı... temas bölgelerinin bir ürünü olarak görmek daha mantıklıdır." Edward Said bir yandan Şark'ın Oryantalistler tarafından oluşturulmuş bir fantezi olduğunu, bir yandan da yanlış temsil edildiğini söyler. Bu bir açmazdır. Ahıska (2005, 98) "Öteki" özne tarafından kurulan negatif bir önerme (Özne olmayan) Öteki'nin kendi tarihinden ve öznelliğinden söz edilemeyeceğini, bu eşitsiz ilişkide "Doğu"nun bir yokluktan öteye gidemeyeceğini söyler. "Ancak Doğu yalnızca Batılı özne tarafından temsil edilmez." Öteki konumunu doldurup kendisi de konuşmaya başlar. Bu da ona bir alan açar. Nitekim Said'in Oryantalizmi eleştirirken, farkında olmadan "Doğu"yu susturduğunu ileri süren eleştirilere hak veren Stokes (2000, 214-215), Oryantalizmin "Doğulu" ötekilerinin de aslında sömürgeci temsilleri bizzat yeniden ürettiklerini, onları kendi yerel iktidar mücadelelerine hizmet edecek şekilde saptırdıklarını, bu temsillere uyum veya direnç gösterdiklerini, nüanslar yarattıklarını ve bunlara orijinal halleriyle pek ilgisi kalmayan yeni şeyler eklediklerini söyler.

Ahıska Doğululuktan kaçma ve Batılı olma serüvenini yansıtan bu öznellik alanını Garbiyatçılık olarak tanımlar. Garbiyatçı özne, kendi içindeki başka ötekileri susturarak, Batılılığı ve Doğululuğu bu

süreçte yeniden üretir. Kısacası “Doğu” toplumlarında kendi Batı ve Doğu imgelerini oluşturan bir öznellik alanı söz konusudur. Dirlik’e göre (2005, 168-9 ve 1975) ‘Şarklıları’ Avrupalı söylemin nesnelere olarak değil de, bu söylemin ortaya çıkışında faal rol oynayan kişiler olarak resme kattığımızda “Batılılaşmış Çin”den ziyade “Çinleşmiş Batı düşüncesi”nden söz etmeye başlamış oluruz. Batılılaşmış milliyetçi özne “ulusal topraklar boyunca tüm farkları homojenleştirip geçmişteki farklı zamansallıkları siler” ve “bu işlem sırasında, bir takım özellikler ulusun simgesi haline getirilirken, ulusal ben-imesiyle tutarsızlık arz eden diğer özellikler, dışarıdan zorla içeri sokuldukları gerekçesiyle silip süpürülür.” Dolayısıyla Batı dışı dünyada Batı ve Doğu imgelerinin düzenlenmesi, milli kimlik inşasıyla yakından ilişkilidir. Bu karmaşık öznellik alanı Batılılaşmış elitin, zaman zaman Batıyla nasıl sert bir şekilde karşı karşıya gelebildiğini de açıklar. Örneğin Dirlik’in (2005, 185) “kendi kendini Şarklaştırma” olarak tanımladığı Oryantalizmi içselleştirme süreci, “Batı egemenliğine karşı seferberlik amacına da hizmet edebilir, ancak bunu yaparken Oryantalizmin tarihsel varsayımlarını içselleştirerek Batının ideolojik hegemonyasını da pekiştirir. Aynı zamanda ulusun içindeki farklılıkları yok ederek içsel hegemonyanın ekmeğine yağ sürer.”

Dolayısıyla kendini Şarklılaştırma aynı zamanda bir iktidar stratejisidir. Bu iki şekilde olur. Birincisi Avrupamerkezci ve Oryantalist söylemde “Batıyla Batı dışı toplumlar arasında varsayılan zamansal hiyerarşi (Avrupa ileri, diğerleri geri)”, ülke içine yansıtılarak, “Batılılaşmış elite henüz Batılılaşmamış olan toplum” arasında kurulur. “Batı en ileridedir, yerli Batılılaşmış elit onun gerisinde, henüz Batılılaşmamış olan toplum da en geride. Bu zamansal ve zihinsel hiyerarşi” kaçınılmaz olarak bir siyasi hiyerarşi doğurur. “Taşıyıcı elitler, erken Batılılaşmış bir toplumsal-siyasal

grup olarak, kendi toplumlarındaki ‘henüz Batılılaşmamış’ veya Batılılaşmaya direnen unsurları oryantalist söylem çerçevesinde ötekileştirirler. Öteki imgesini inşa ederken aynı zamanda kendi ayrıcalıklı konumlarını da meşrulaştırmış olurlar. Batılı ve Doğulu değerler arasında bir değerler hiyerarşisi tesis eden Öz-Oryantalist özne, Batılı değerleri bir ideoloji olarak kullanarak kendi otoritesini sağlamlaştırır. Bu ideoloji çerçevesinde farklılıkları yok ederek Batılı değerlerle uyumlu, homojenleştirici bir milli kimlik yaratmaya çalışır (Bezci ve Çifci, 2012 ve Ayas, 2018: 181-185). Bunun ikinci versiyonuysa tam tersi bir yönelime sahiptir. Bu sefer kendini Şarklılaştıran yönetici elit, kendisinin en yüksek düzeyde temsil ettiği ve milletle bütünleşmesinin bir ifadesi olarak gördüğü “Şarklı” unsurlara olumlu değerler (mesela yerlilik) atfeder, toplum içindeki ekonomik-sosyal ayrımları yok sayarak bu “Şarklı” değerler üzerinden toplumu homojenleştirir. Kendi ayrıcalıklı konumuna meydan okuyan her tavrı da “bu topraklara yabancı”, milletin birliğini zedeleyen “Batılı” bir unsur olarak damgalar. Örneğin ChenXiamoei (1995) bu noktada Çin örneğinden hareket ederek “içerideki siyasi baskıyı temellendirmek amacıyla Batı temsillerini kullanan resmi Garbiyatçılık” ile “baskıya direnişi meşrulaştırmaya hizmet eden resmi olmayan Garbiyatçılığı” birbirinden ayırır (Dirlik, 2005:179-180).

Ahıska’nın Garbiyatçı fantezi, Dirlik’in kendini Şarklılaştırma olarak tanımladığı bu öznellik alanını, her ikisinin farklı vurgularını birlikte içeren Öz-Oryantalizm (Self-Orientalism) kavramıyla (Bezci ve Çifci, 2012) karşılayabiliriz. Öz-Oryantalizm temas bölgelerindeki Batıcı elitin kendi toplumunun değerlerinden şüphe etmesiyle başlar. Yeni benimsediği değerleri meşrulaştırma ihtiyacı hisseden modernleşmeci elit, içinden çıkmış olduğu toplumun birçok değerini, geri kalmış, işlevini yitirmiş, işe yaramaz, hatta tedavi kabul etmez derecede hastalıklı

olarak damgalar. Ancak bir yandan da bu imgenin kaynağı olan Batılı rakipleriyle bir gerilim ve çatışma içindedir. Türkiye gibi ülkelerde Batılılaşma çoğunlukla Batı emperyalizminin tehdidine karşı devleti güçlendirme amacıyla ortaya çıkmıştır, dolayısıyla bu sürecin Batılılaşmacı elit arasında Batıya karşı bir biz bilinci yaratması kaçınılmazdır. Hem modeli hem de “Öteki”si olan Batının bulanık aynasında kimliğini kaybetmekten korkan Batıcı elit, kendi içinde bir “Şarklı iç öteki” yaratarak, ulusal kimliğin istenmeyen unsurlarını buraya yansıtır ve “Şarklı kir”lerinden arınmış saf bir etnik kimlik inşa etmeye çabalar. Böylelikle Batılı oryantalizmin yerli kültür hakkındaki önyargıları bu “Şarklı iç öteki”ye yansıtılarak, Batı karşısında milli kimliğin şerefi kurtarılmış olur. Batılılaşmaya çoğu zaman neden milliyetçi bir söylemin eşlik ettiğini anlamak istiyorsak buraya bakmamız gerekir.

Cumhuriyet modernleşmesinde milli kimlik kurgusundan ihraç edilmesi planlanan “Şarklı” unsurların gönderildiği yer çoğunlukla Osmanlı geçmiştir, zaman zaman üstü örtülü biçimde İslam’dır ama her zaman Arap dünyasıdır. Çünkü aynı anda Batılı ve Türklü olma formülünü hayata geçirmenin yolu, Türklüğün istenmeyen özelliklerinin yansıtılacağı bir üçüncü ayna bulmaktır. Bu üçüncü ayna hem Batılılığın hem de Türklüğün antitezi olarak tanımlanmalıdır ki, ona bakarak, kendimizi onun tam zıddında, hem Batılı hem Türk olarak hayal edebilelim. Dolayısıyla Cumhuriyet modernleşmesinde Batılılaşmakla Türkleşmek birbirini tamamlayan unsurlardır ve her ikisinin de özünde Şarklıktan kurtulmak vardır. Şarklılık da çoğu zaman Araplıkla özdeşleştirilmiştir. Bunun en özlü ifadesini Nadir Nadi’nin yerinde bir ifadeyle “devletin başyazarı” olarak tanımladığı Falih Rıfkı Atay’ın sözlerinde buluruz. Batılılaşma sürecinde “ilk defa Türklüğümüze kavuştuk” diyen Atay’a göre (1969, 446) “Garplılaşmak aynı zamanda Araplaşmaktan

kurtulmak, Türkleşmek demektir.” Başka bir yerde ise Latin harflerine geçişi “Türk kafasını Arap kafasından kurtarma devrimi” olarak adlandırır (Atay, 2012,189) Zaten Atay Türk derken Batılı Türk’ü kasteder: “Türk Cumhuriyeti, Osmanlı İmparatorluğu kuramlarını ve yasalarını, ‘Türk demek, Batılı Türk demektir’ ilkesine göre temizleyip yeniden düzenlemiştir”(Alp, 2001, 19). Alfabeden müziğe, kıyafetten şapkaya, Batılı kültürel unsurların her biri zamanla Türkleştirilmiş, makbul vatandaşlığın ve Türklüğün ayrılmaz özellikleri olarak görülmüştür. Tıpkı Dirlük’in Çin için söylediği gibi “Batılılaşan Türkiye”den çok, belki de “Türkleştirilen Batı”dan söz etmek daha doğru olur. Zira Batıdan alınan her kültürel unsur Türkleştirilerek milli kültürün bir parçası haline getirilmeye çalışılmıştır.

Kemalistler “Batılı olanı Türk olana dönüştürürken misyoner heyecanlar taşırlar” (Yıldız, 2010, 116). Türkiye’nin müzik reformlarında da önemli bir etkisi olan meşhur Sarayburnu Nutku’nda veya şapka konuşmalarında bunu apaçık bir şekilde görmek mümkündür. Atatürk’ün meşhur Sarayburnu konuşması, hem Harf İnkılabı’nı başlatan konuşmadır, hem de Musiki İnkılabı’nın habercisi olmuştur. Her iki inkılap da, yüzlerce yıldır kullanılmakta olan kültürel unsurların terk edilerek yerine Batılı muadillerinin alınması fikri üzerine kuruludur. Harf İnkılabı bin yıldır kullanılmakta olan Arap alfabesi yerine Latin alfabesinin, Musiki İnkılabı ise yine bin yıldır icra edilmekte ve dinlenmekte olan makama dayalı müzik yerine tonal, senfonik müziğin benimsenmesi olarak özetlenebilir. Buna karşın Atatürk Sarayburnu’nda Latin harflerini “hakiki Türk yazısı” olarak tanımlarken Batı müziğini de “Türk’ün fitratına daha uygun” bir müzik olarak resmeder. Tıpkı şapka konuşmalarında Türklerin kıyafetinin Türk’e yakışmadığını vurgulaması gibi, burada da Şark müziğinin ve yazısının Türklüğün özüne uygun olmadığını ima

eder. Bir caz topluluğunun yanı sıra, Eyüp Musiki Cemiyeti'nin ve Müniretü'l Mehdiye'nin konserleri dinlendikten sonra yapılan konuşmaya bizzat şahit olan Atay'a göre (1969, 442), Sarayburnu'nda "Atatürk millete iki şey söylemiştir: Yazın Arap yazısı değildir. Musikin bu sahnedeki musiki değildir." Peki, Türk yazısı hangisidir öyleyse? Bunu da bir anekdotla anlatır Atay. Atatürk Sarayburnu'nda konuşmasını Latin harfleriyle kaleme alır, kalabalıktan bir genci çağırıp okutmak ister, genç okuyamayınca da şöyle der: "Bu arkadaşımız hakiki Türk yazısını bilmediği için şaşmıştır." Zira Atatürk'e göre hakiki Türk yazısı Latin yazısıdır.

"Türk demek Batılı Türk demek" olduğuna göre, sadece Batıyla uyumlu olan veya uyumlu olduğu farz edilen unsurlar Türk olmaya layık demektir. Olmayanlarsa zaman zaman bir utanç kaynağı olarak görülür. Bu açıdan, Fazıl Say'ın Arabeskten utanması, bir Türk olarak onu kendi toplumuna yakıştıramamasının bir ifadesidir. Milli gururu onarmanın yolu, "Batılı gözler altında" bizi utandırmayacak bir Türkiye yaratmaktır. Buna ne kadar önem verildiğini görmek için, Avrupa kamuoyuna Batılı bir Türkiye resmi sunmak amacıyla 1933-1949 arasında Türkiye Cumhuriyeti Matbuat Umum Müdürlüğü tarafından 49 sayı çıkarılan *La Turquie Kemaliste* adlı propaganda dergisini incelemek yeterlidir. Devrin en ileri yayıncılık ve fotoğraf teknikleri kullanılarak hazırlanan dergide, sadece Türkiye'nin Batılı olduğu varsayılan resimlerine yer verilmiş, bu imaja zarar verebileceği düşünülen her şey Batılı gözlerden saklanmıştır. Yalnız burada paradoksal bir duruma da işaret etmek gerekir. Bu ideal Türk imgesi yaratılırken, önemli olan Batılı gözlerin gerçekten bizi nasıl gördüğü değil, bizim onların bizi nasıl gördüğünü düşündüğümüzdür. Bu durumu açıklamak için Ahıska Zizek'e başvurur. Zizek'e göre 'ben' başkalarının... beni nasıl gördüğünü düşündüğümüzdür. Bu anlamda "Türklük Batının 'biz'i

nasıl gördüğünü düşündüğümüzdür... Bu özdeşleşmede bilmemek işlevseldir; aslında Türk kimliğinin ne olduğunun ve Batının Türk'e nasıl baktığının bir türlü tam olarak bilinmemesi... modernleşme, Batılılaşma üzerine konuşan, yazan bütün seçkinlere ve aydınlara Türk kimliğini yeniden ve yeniden tarifleme, bunun üzerine konuşma/yazma imkanı vermiştir" (Ahıska, 2005, 84). Bu Garbiyatçı fanteziyi üretenler bazen bizzat Batılı gözlemcilerin kendisiyle karşı karşıya da gelebilirler. Mesela Orhan Pamuk'un da tespit ettiği gibi (2003, 228-9), Batılı gezginler İstanbul'da genellikle Batılı olmayan, "egzotik" şeyleri görüp yazmayı severler, hâlbuki onların sevdiği şeyler, şehre hâkim olmak isteyen Batılılaşmacı hareket için uzun yıllar bir utanç kaynağı olmuştur. Aşağılık duygusu, ille de Batılının tahakküm kurucu bakışından kaynaklanmak zorunda değildir. Böyle bir bakışın varsayılması yeterlidir. Bu uğurda aşk ve nefret birbirine girebilir. Öfke nesnelere birden zıddına dönüşerek bir aşağılık duygusu ve utanca, bu da özlenen eşit ilişkiyi kurmak için bu nesnelere benimsenmesine yol açabilir. Falih Rıfkı Atay, *Batış Yılları*'nda (2012, 32) "puttan sonra gâvurluğun başlıca alameti" olmasına karşın Müslümanların Osmanlı'nın son döneminde şapka önünde bir aşağılık duygusuna kapıldığını ve bu eziklikten ancak Şapka inkılabı sonucunda kurtulabildiklerini söyler. Başka bir deyişle kendilerini Batılılarla eşit konumda görebilmek için, onlar tarafından Şarklı gibi görünmediklerinden emin olmak isterler. Bu anlamda, Türkleri emperyalist Batı karşısında utandıran "Şarklı" unsurlardan arındırmayı amaçlayan Batılılaşma hareketi, bir milli gururu onarma stratejisine dönüşmüştür.

"Batı" dışı toplumların yerli oryantalistleri için her zaman, ulusun istenmeyen özelliklerinin yansıtılacağı daha doğuda bir "Öteki" bulmak mümkündür. Nasıl ki, kendileri de Batılı oryantalist tarafından Şarklılaştırılan (Todorova, 2003) Balkanların

yeni ulus-devletleri için, kendi içlerindeki bu “Şarklı öteki” Osmanlı geçmişi veya Türklükse, Türkler için de Araplardır. Bazı Yunanlar nasıl ki rembetiko müziğini Şarkla ve Türklükle ilişkilendirerek yasaklamışlarsa, onların Türkiye’deki ideolojik akrabaları da Osmanlı müziğini ve bilhassa Arabeski Şarkla ve Araplıkla ilişkilendirerek dışlamışlardır. Cumhuriyet döneminde “Arap kimliği, eski kimliğin uzantısı olarak güncelleştirilip, dışsal bir Öteki imgesi işlevini görmüştür” (Bora, 2003, 42).

Dönemin Batıcı aydınları bir yandan yeni Türkiye’nin Arapsızlaşmış olarak doğuşuna şükrederler, bir yandan da Arapları ihanetle suçlarlar. Makbul olan ve özlenen şey şayet Arapsız bir Türkiye ise Arapların neye ihanet etmiş olduğunu anlamak güçtür. Cumhuriyet’in uluslararası hukuk alanında yaşadığı ilk toprak sorunlarında Arap cemaat liderlerinin Batıyla işbirliği eğiliminde olması, dünya savaşındaki “Arap ihaneti” temasının diri tutulmasına yardım etmiştir. Ancak burada da esas tepki Bora’nın tespit ettiği gibi Batılı “efendilere” değil onların Arap “uşaklarına” yönelmektedir (Bora, 2003, 43).

Nitekim Orhan Koloğlu (1999, 255), kabahati Araplarda bulmakla birlikte, Cumhuriyet’in ilk yıllarında “Bir zamanlar en büyük düşman sayılan Yunanlıların yerini Arapların alması”ndan söz eder. Bunun kültürel hayattaki sonucu, Türk kültürünün Batılılaşma projesiyle uyuşmayan unsurlarının Şarklı olarak damgalanması ve doğrudan ya da dolaylı olarak Arap imgesiyle ilişkilendirilmesidir. Bu hususun Arabesk tartışmalarının şekillenmesinde, hatta doğrudan Arabesk’in tanımlanmasında son derece büyük bir etkisi olmuştur. Ancak Arabeske gelmeden önce, son bir kez Cumhuriyetin ilk yıllarına dönmemiz ve Doğu-Batı-Türklük üçgeninde Türk müziğinin nasıl yeniden tanımlanıp sınıflandırıldığını görmemiz gerekiyor.

Doğu-Batı-Türklük Üçgeninde Müzik ve Kimlik

Cumhuriyet’in Gökalp’e dayanan müzik politikalarının en iyi özeti Orhan Tekelioğlu’nun (2006, 102) formülünde karşımıza çıkar: “Düşman doğu mûsikisi, kaynak halk mûsikisi, model Batı mûsikisi ve armonisi, erek ise milli mûsiki”. Bu formül uyarınca, Türk müziğinin kimliği, Doğu-Batı-Türklük üçgeninde yeniden inşa edilmiştir. Gökalp’e göre (1923, 130) “Avrupa musikisi girmeden evvel, memleketimizde iki tür musiki vardı: Bunlardan biri Farabi tarafından Bizans’tan alınan Şark musikisi, diğeri ise Türk musikisinin devamı olan halk melodilerinden ibaretti.” Sarayda ve şehirlerde hâkim olan müzik “Şark musikisi” olsa da, Gökalp’e göre bu müzik bize ait değildi. Kaynağı “üzücü bir yeknesaklığa sahip olduğu için” hayatın akışına uymayan eski Yunan musikisi olan bu müzik, Farabi tarafından “Arapçaya, oradan Acemceye ve Osmanlıcaya nakl olunmuştu.” Gökalp’e göre “çeyrek seslerden oluşan”, dolayısıyla “tabii değil sun’î” olan Şark musikisi, hem bize yabancı hem de “hasta” bir musikiydi. “Halk musikisi harsımızın, Garp musikisi yeni medeniyetimizin musikisi olduğu için her ikisi de bize yabancı değildi.” Öyleyse yapılması gereken belliydi: Şark musikisinden kurtulmak ve müziğimizi bu “hasta musiki”den arındırmak ve Anadolu’dan toplanan ezgileri Batı tekniğiyle işleyerek modern bir milli müzik yaratmak.

Türkiye’de müziğe ilişkin üretilen söylemlerde Edward Said’in (1978: 206) açık, gizli ve içselleştirilmiş oryantalizm olarak tarif ettiği tutumların hepsini görmek mümkündür. Resmî müzik söylemi açık oryantalizme başvurmuştur. Çünkü “Batı” müziği ve “Doğu” müziğini açık bir hiyerarşik karşıtlık içinde resmeder, birincisine olumlu ikincisine olumsuz değerler atfederek, bu çerçevede üretilmiş her müziği bu apriori değerler üzerinden yargılar. Bir müziğin “Şarklı” unsurlara sahip olmasını, olumsuz bir değerlendirme için yeterli sayar. Gizli

oryantalizme başvurmuştur. Çünkü Batı müziğine has özellikleri, üretildikleri toplumsal ve tarihsel bağlamdan kopararak doğal, evrensel, bilimsel ve benimsenmesi kaçınılmaz bir paket program olarak gösterir. Bu gizli oryantalizm Batı müziğinden “beynelmile”, “cihanşumul”, “evrensel”, “yeni musiki”, “terakki etmiş musiki”, “fennî musiki”, “hakiki musiki” (Öztürk, 2016: 61) gibi isimlerle bahseder. Bu, aynı zamanda içselleştirilmiş oryantalizmi de içerir. Çünkü bu oryantalist söylemi üretenler, kendi müziklerine Batılı oryantalizmin gözlüğüyle bakarlar. Türk müzik kültürü içinde, Batılı oryantalizmin önyargılarını yansıtabilecekleri bir “Şarklı iç öteki” yaratırlar. Müziğe kalıplaşmış ve tarihsizleşmiş bir Doğu-Batı ayırımına dayanan hiyerarşik ikili karşıtlıklar üzerinden bakarlar.

Bu konuda dergi ve gazete sayfalarında üretilen muazzam külliyatta belli başlı birkaç tema ön plana çıkar. Mesela Batı müziğinin bilimsel esaslara dayanan çağdaş ve evrensel bir müzik olduğu, “Şark musikisi” olarak tanımlanan Türk müziğininse hem bilimsel esaslardan yoksun, hem değişime kapalı, hem de yerel nitelikte bir müzik olduğu fikri sıklıkla işlenir. Örneğin 1926’da Darülelhan’ın Türk müziği bölümünün kapatılması ve Türk müziği eğitiminin yasaklanmasının ardından Riyaset-i Cümhur Orkestrası Şefi ve Musiki Muallim Mektebi Müdürü Zeki Üngör (1926), şöyle bir açıklama yapar: “Odasının birinde medeniyet müziği, diğerinde en basit kavaidi bile olmayan bir musiki ‘geçilen’ bir eğitim kurumu olmaz.” Zeki Bey’e göre konservatuarlar “ilme, fenne ve metoda istinat eden” kurumlardır, hâlbuki Şark musikisi “fennen izah edilemeyen” bir sanattır. Dolayısıyla konservatuarda Şark müziğine yer olamaz, sadece Batı müziği eğitimi verilmelidir. Türk İnkılabı’na bakışlarda Peyami Safa (2010: 136, 162) da tam bunu söyler: “Polifoni müsbet ilim ve hendese kafasına işaret eder.” Avrupa’nın açtığı bilim kafasından

giremediğimiz için bizim sanatımız “primitif”tir. Avrupalılaşmak riyazileşmek demektir, bunun da kaçınılmaz sonucu Batının polifonik müziğini benimsemektir. Bu doğrultuda Mahmut Ragıp Gazimihal (1931) gibi yerli müzikologlar ansiklopedik metinlerde müziğimizi “fikir hayatı ve tarzları geri kalmış memleketlerin iptidai müzikleri” arasında sınıflandırmıştır. Benzer şekilde Halil Bedii Yönetken (1926) bu müziği Batının ve insanlığın çoktan geride bıraktığı bir tarih dilimine ait bir müzik sayar. Yönetken’e göre Avrupa’nın modern çağlar öncesindeki “monodi” evresine tekabül eden bir müziktir bu. Yeri ancak tarih kitaplarıdır. Batı müziğini benimsemek bilimin ve çağın gereği olarak düşünüldüğü için Türk müziğini korumaya ve devam ettirmeye yönelik her tür çaba da bir “irtica girişimi” olarak damgalanmıştır. Rauf Yekta Bey gibi dünya müzik literatürüne girmiş eserleri olan biri bile, Türk müziğini savunduğu için, mürteci olmakla suçlanabilmiştir. Resmî görüşün gazetelerdeki temsilcileri, yeni Türkiye’nin müzik kültüründe Osmanlı’dan devraldığımız müziğe yer verme adına ileri sürülen her fikri “musiki irticacı” olarak görmüş, “alaturkanın ıslah edilmesini” savunmayı “medresenin ıslahını, şeriye mahkemesinin ıslahını, mecellenin ıslahını düşünmekle bir” tutmuşlardır. 1970’li yıllarda bile Cumhurbaşkanlığı konser salonunda İtri konseri verilmesini “irticanın hortlaması” olarak gören Suna Kan veya 1980’lerde devlet okullarına Türk müziği dersleri konması fikrini “irticanın sarıksız olarak geri dönmesi” olarak adlandıran Ahmet Adnan Saygun, bu sabit fikrin etkisinin ne derece uzun sürdüğünü göstermektedir.

Türk müziğinin Şarklılaştırılarak dışlanması ileri/geri, bilimsel/bilime dayanmayan, rasyonel/irrasyonel ve benzeri ayrımlar yanında, Oryantalizmin Şark imgesinin klişeleşmiş kalıplarına da bolca yer verilmiştir. Örneğin *Üç Medeniyet*’te Ahmet Ağaoğlu (2012, 84-5)

bu müziği “Bütün Doğu’da olduğu gibi... yiyip içmek veya bir köşeye çekilip ibadet etmek”ten ibaret bir hayatın müziği olarak görür. Doğu istibdat (despotizm) demektir, bu yüzden “ta öteden beri müthiş bir istibdatın baskısına uğrayan” Doğulular olarak, “ruhumuzdan taşıyıp gelen sesler... mahzun, üzüntülü, inilti halini almış”tır. “Neyin bütün ahenkleri, sazın bütün şikayetleri, udun bütün ahları, Doğunun o yüzyıllarca ezilmiş ruhunun birer iniltisidir.” Bu inilti müzik “bize ferahlık yerine üzüntü, heyecan yerine sıkıntı ve keder” verir. Dönemin gazetelerinde müzikle ilgili olarak yayınlanan karikatürlerin önemli bir kısmında, Türk müziği uyutucu, insanı kedere boğan, ağlama ve inlemelerden ibaret bir müzik olarak resmedilirken bütün bu özellikler bir çırpıda Şarklılıkla özdeşleştirilir. Mesela Türk Ocakları Başkanlığı da yapmış olan milletvekili Hamdullah Suphi Tanrıöver, alaturkayı “diz çökmüş Doğu milletlerinin müziği” olarak tanımlar. Asya’nın her yerinde mabutların oturduklarını, Eski Yunan’da ve Roma’da ise ayakta olduklarını söyledikten sonra tercihini şöyle belirtir: “Ben, oturmuş, bağdaş kurmuş Allahlar tarafından asırlardır diz çökmüş milletleri uyuşturan içi karasevda dolu musikiden Türk milleti kurtulsun istiyorum.” İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nun (1934: 152) dilindeyse aynı klişe şu şekli alır: Bir tarafta Doğunun “oturduğu yerden kımıldatmayan... ataleti, esareti, miskin kanaati aczi telkin eden... sakat musikisi” ile diğer tarafta Batının “canlı, hareketli, ahlaki, medeni musikisi”. Bu kesin hüküm ders kitaplarına kadar girmiştir. Ekrem Zeki Ün’ün kaleme aldığı 1963 tarihli lise müzik ders kitabında Türk müziği “kişinin iç âleminde daima ucuz hazlar, kadere boyun eğme eğilimi yaratan... basit ve inilti bir müzik” olarak tanımlanır. 1980’lerin başında Arabeske ilişkin tanımlamalarda kullanılan sözcüklerle, 1930’larda Türk müziğine ilişkin tanımlamalarda kullanılan sözcükler arasında çarpıcı bir benzerlik vardır.²

Türk müziği hakkındaki olumsuz kanaat, genellikle Batılı oryantlizmin Batı dışı müzik gelenekleri hakkındaki bu klişelerini yansıtır. Bununla birlikte Garbiyatçı fanzteziyle Batılı gözün yargılarının uyuşmadığı pek çok durum da vardır. Mesela Türk müziği reformlarına danışmanlık etmesi için çağrılan ilk yabancı uzman olan Joseph Marx, klasik Türk müziğinin özgünlüğünü ve gücünü teslim etmiş ve bu müziğe mutlaka sahip çıkılmasını gerektiğini söylemişti. Ancak, Marx’ın görüşü bile, anlaşıldığı kadarıyla yeterince “Batılı” görülmediği için olacak, yöneticiler ve aydınlar tarafından beğenilmemiş, Marx ülkesine geri gönderilmiştir. Öyle ki Marx’ın Türk müziği lehindeki görüşlerinin yarattığı ılıman havanın bir ürünü olan Peyami Safa’nın yönettiği 1932 yılındaki meşhur “Musikimiz Hangi Yola Girmeli?” başlıklı geniş katılımlı anketinde, konuşmacılar eğitimde Türk müziğine de yer verilmesi gerektiğini ifade edince Falih Rıfkı Atay hemen tartışmaya müdahale etme gereği duyar. Atay’a göre (25 Aralık 1932, Cumhuriyet) “karar verilmiştir, Türk çocuklarına Garp musikisi öğretilecektir”. Peyami Safa’nın anketinde Joseph Marx’ın görüşlerinden ilhamla savunulan fikirler Atay’a göre “musiki irticai namına bir tezahürat”tır. Cinuçen Tanrıkorur (2004: 89) buna benzer bir tavra Avrupa başkentlerindeki büyükelçiliklerimizde de rastlandığına dair örnekler verir. Avrupalı müzik dinleyicisi ve müzik otoriteleri klasik Türk müziği sanatçıları büyük bir hürmet göstererek konser vermeye davet ettiklerinde bile, bazı Türk elçilikleri, bunu Türkiye’nin Batılı imajına zarar veren bir şey olarak görmüş ve bu etkinliklere sahip çıkmamıştır. Öz-Oryantalizmin paradoksal tabiatının en çarpıcı bir şekilde ortaya çıktığı durumlardan biridir bu. Batılılar veya Batıda yaşayanlar Türk kültürünün “Şarklı” unsurlarına olumlu baktığında, bu bakış Oryantalizmin Şarklılaştırıcı “turist” bakışı olarak eleştirilir. Tanıl Bora’nın deyişiyle (2017: 92-3), bu yaklaşımda, Batıdan daha hakiki Batılı, Batı değerlerine

daha sadık Batılı olma iddiasını yansıtan bir ekstra-Batılılaşma söz konusudur. Örneğin Gürer Aykal 1983'teki Arabeskle ilgili bir röportajında³, yurtdışında yaşayanların BBC Türkçe servisinden Arabesk müzik şarkıları istediğini söyleyen BBC spikerlerine (Tayfun Ertan ve Serpil Erdemgil), bunun normal olduğunu çünkü yurtdışında yaşayanların Türkiye'ye turist gibi baktıklarını söyler. Aykal'a göre insanlar bazı şeylerin özlemine çektikleri için bu müziği dinlemektedir. Aykal "kendi ülkesinde olsa hiç isteyeceğini zannetmiyorum" dese de durumun hiç de böyle olmadığını biliyoruz. Türkiye'de yaşayanların Londra'da yaşayanlardan bile daha "Batılılaşmış" bir müzik kulağına sahip olabileceğine inanmak, ancak böyle ekstra-Batılılaşmacı bir ideolojiyle mümkün olabilir.

Batılı gözün Öz-Oryantalist imgelerle çatışan yorumları da çoğu zaman bu ideolojik önyargıları değiştirmez. Martin Stokes'un Arabeske ilişkin çalışmasında aktardığı saha gözlemleri bu yargıyı doğrulamaktadır. Stokes'un Arabeski çalışırken Türkiye'de yardımına başvurduğu müzik otoritelerinin, hocaların veya müzisyenlerin, adeta ona, bir Batılı bilim adamı olarak Arabeskle ilgili bir çalışmayı "yakıştıramamış" oldukları sezilir. Kanun çalmayı öğrenmek istemesi bile hocaları arasında sert eleştirilere konu olur (2012: 40). Birkaç yıl önce Türkiye'deki bir konferansında da bir İranlı dinleyicinin, onu bizim gibi ülkelerin Batılılaşma ihtiyacını anlayamayan, "makbul olmayan"(!) bir Batılı olarak eleştirdiğine şahit olmuştum. Bu çevrelerde Batılı gözün makbul sayılabılmesinin şartı, ideal yerli müzik kimliğinin Batılı bir çerçevede tahayyül edilmesi çabalarını desteklemesidir. Batılıların Türk müziğini nasıl gördüğünden çok, bizim onların Türk müziğini nasıl görüyor olabileceğine dair tahayyülümüz önemlidir. Çünkü resmî Türk müzik kimliği bu muhayyel bakışı hayal ederek inşa edilmiştir, bazen Batılıların fiili bakışıyla karşı karşıya gelse bile.

Resmî söylemin Batılı oryantalizmle karşı karşıya geldiği önemli bir nokta daha vardır. Resmi söylemi şekillendirenler "Şark musikisi" hakkındaki Batı kaynaklı bazı önyargılı hükümleri ve kalıplaşmış imgeleri yeniden üretmekle birlikte, Türk müziğini bu imgeden ayırmak konusunda titizdirler. Bu konuda mesela Nurullah Ataç'ın radikal Batıcı tutumuyla, Kemalistlerin oryantalist milliyetçiliği arasında önemli bir fark vardır. Nurullah Ataç (1955) Türk müziğinden sırf Şark musikisi olduğu için nefret ediyor, ama bu müziğin Türk müziği olduğuna da kabul ediyordu. Ataç'a göre madem ki Batılılaşmak istiyorduk, demek ki Batılı değildik, öyleyse Batılı olmak için kendi müziğimizden vazgeçmemiz de gayet doğaldı. Batılılaşmak için Batıyı olduğu gibi kabul etmeli, kendi kültürümüzü olduğu gibi reddetmeliydik. Halbuki Kemalistlerin Oryantalist milliyetçiliği Türk müziği "zannettiğimiz" bu "Şark musikisi" dışında ve onunla uyuşmayan hakiki bir Türk müziği olduğunu iddia eder.⁴ Dolayısıyla Türk müziğindeki Şarklı unsurlar, yabancı kültürlerin etkisine, dış mihraklara, "hakiki" Türk müziğini ihmal eden kötü niyetli kişilerin yanlışlarına, kötü ve Şarklı bir müzik zevkini istismar ederek para kazanmak isteyen plak şirketi ve gazino sahiplerinin çıkarıcı davranışlarına bağlanır. Hakiki Türk müziğininse "Şark musikisi" ile uyumsuz olduğu, aksine Batı müziğiyle pek çok ortak noktası bulunduğu ileri sürülmüştür. Örneğin Türk Tarih Tezi ve Pentatonizm tartışmaları⁵, Türk halk müziğine klasik Türk müziği dışında bir köken bulmak ve halk müziğiyle Batı müziği arasında ortak bir köken icat etmek için kullanılmıştır. Buna göre Türk müziği Orta Asya kökenli bir Pentatonik müziktir. Arap-İran müziğiyle bir ilgisi yoktur, aksine Pentatonizm tonalitenin henüz eksik ve gelişmemiş bir halini temsil ettiği için, Batının çoksesli tonal müziğine de kaynaklık etmiş olabilir. Bu uğurda sırf ideolojik varsayımları doğrulamak adına, Türk halk müziğindeki makamsal unsurlar yok sayılmış, zorlama çabalarla

Pentatonik unsurlar aranmaya çalışılmıştır. Pentatonizm Arabesk tartışmalarında bile gündeme gelmiştir. Örneğin Onat Kutlar (1980) Türk müziğiyle Arap müziği arasındaki akrabalığı Pentatonizm tezine referansla sorgular, yine buradan hareketle Batı müziğiyle Türk müziği arasında tarihsel bir akrabalık olduğunu ima eder.

Pentatonizm tezi, yeterli veriyle desteklenemediği için terk edilse de, Türk müziğinin farklı kollarına farklı kökenler bulma yönündeki ideolojik varsayımlar, devlet kurumlarında klasik Türk müziği ve halk müziğinin yapay bir şekilde ve katı sınırlarla birbirinden ayrılmasına yetmiştir. Örneğin iki müzik farklı nota anlayışlarıyla yazılmış, halk müziğindeki makamsal unsurların görülmesini zorlaştıracak bir notalama ve eğitim metodu benimsenmiş, klasik Türk müziğiyle özdeşleşmiş tanbur, ney, ud, kanun, klasik kemençe, keman gibi sazlar, halk müziği icrasından dışlanmıştır. Halkevlerinde “Şark musikisi” ile özdeşleşmiş bu sazların kullanımı yasaklanmıştır. Stokes’un TRT halk müziği bölümündeki hocalarının kanun çalmayı öğrenmek istediğinde şiddetle karşı çıkmalarının sebebini burada aramak gerekir. Bu katı ayrımlar, Türk sanat müziği olarak adlandırılan türü de sınırlı bir repertuar ve orkestraya hapsetmiştir. Mesela halk müziği sazları Türk sanat müziği topluluklarından dışlanmıştır. Türk müziğinin şehrli ve kırsal kollarını temsil eden en temel sazların bir arada kullanılmasını zorlaştıran bir süreçtir bu. Arabesk sanatçılarınin bağlamayla, kemanı, neyi, udu bir arada kullanmasının bir anda nasıl hem aşinalık hem yenilik hissi yaratabildiğini anlamak için bu arka planı mutlaka bilmek gerekir.

Klasik Türk müziğinin önde gelen sözcüleri de, kimliklerini bu ideolojik çerçeve içinde inşa etmişlerdir. Bir yandan resmî söylemin suçlamalarına cevap verip kendilerini savunmaya çalışan bu insanlar, bir yandan da “Şarklıktan” arındırılmış, hatta kendi

“Şarklı ötekilerini” yaratan ve etnik bir Türklük tanımına dayanan bir Türk müziği kimliği inşa etmeye çalışmışlardır. Örneğin başlangıçta kompleksiz bir şekilde kullanmakta oldukları “Şark musikisi” terimini zamanla terk ettiklerini, hatta bunu bir hakaret olarak algılamaya başladıklarını görürüz.⁶ Hâlbuki daha birkaç yıl önce aralarında en “Batıcı” sayılan Ali Rıfat Çağatay bile Şark Musikisi Cemiyeti’ne başkanlık edebiliyor, Rauf Yekta Bey, Türk müziğinden rahatlıkla “Şark musikisi” olarak bahsedebiliyordu. Sadettin Arel (1990), zekice bir hamleyle, Türk müziğini “Şark musikisi” veya “Bizans musikisi” olarak damgalayan resmî söyleme karşı, aslında bütün bu müziklerin Orta Asya’dan getirdiğimiz klasik Türk musikisinin yayılması sonucunda oluştuğunu ileri sürmüştür. Ancak bunu yaparken İran ve Arap müzik geleneklerini küçümsemiş, bu müzik geleneklerinin Türk müziğinin bozulmuş ve yozlaşmış bir versiyonu olduğunu iddia etmiştir. Arel’e göre “musiki nedir bilmeyen... mûsiki adına layık bir sanatları bulunmayan Araplar” müziklerini tamamen Türklere almışlardır. Ancak “asırlarca evvel” Mısır’da yerleşen “mûsikimiz “Arapların elinde ve dilinde bozula bozula, darala darala, küçüle küçüle adeta soysuzlaşmıştır.” Nitekim öğrencisi ve sadık takipçisi Yılmaz Öztuna, Türk müziğindeki bozulmayı da bu bozulmuş Arap müziğinin Türkiye’deki etkisine bağlar. Zaten Arel’e göre Türk müziği yüzünü artık Batıya dönmelidir. Doğuda bu “bozulmuş” ve “soysuz” musikiden başka bir şey bulmak imkânsızdır. Dahası, Arel ve takipçileri aynı yargıları bizzat Türk müziğinin bugünkü hali için de ileri sürmekten çekinmezler. “Mûsikimizin şimdiki halini müdafaa etmek hatırımdan bile geçmez” diyen Arel ruhunun ihtiyaçlarını Batı müziğiyle karşıladığını ifade eder. Öztuna’ya göre de mesela Sadettin Kaynak, Arap müziğinin de etkisiyle Türk müziğini bozan dejenere müziğin temsilcisidir. Türk müziğine ilişkin üretilen bütün bu ideolojik söylemlerin ortak noktası, Türk müziğinin güncelliğini

ve gündelik hayattaki ifade biçimlerini yok saymaları, küçümsemeleridir.

Mollaer'in (2018: 19) harika biçimde tespit ettiği gibi “modern Türkiye tarihindeki Batıcı medeniyet anlayışı ve ona karşı tepkiyle biçimlenen sağ medeniyet tasavvuru gündelik hayattan uzaklıkta birbiriyle yarışır. Yarıştıkça somut bir medeniyet yaklaşımından uzağa düşerler.” Gerçi Batıcı medeniyet tasavvuru daha geleceğe dönük olmasıyla güncelliği yakalamaya daha müsaitmiş gibi görünür. Mesela Türk Beşleri yeni bir başlangıcı, kültürün güncelliğini temsil eder. Ama her zaman Batılı muadilleriyle kıyaslandığı için Garbiyatçı fantezinin beklentilerini karşılayamaz. Bu da “ideal” Türk müziğinin sürekli geleceğe ertelenmesine yol açar.

Muhafazakâr anlayış ise aynı şeyi Türk müziğindeki yenilik çabalarını ve güncel arayışları reddederek, “hakiki” Türk müziğini geçmişe postalamak suretiyle tekrar eder. Batıcılar Türkiye'deki hafif Batı müziğine, Türk halkının kulaklarını çoksesli müziğe alıştırmaya görevini üstlenecek bir köprü olarak küçümseyici bir onayla yaklaşırlarken, muhafazakâr elitistler güncel Türk müziği çalışmalarını yozlaşma ve bozulma olarak görmüş ve geçmişin ideolojik bekçisi misyonunu üstlenerek THM ve TSM'yi katı kalıplar içine hapsedmişlerdir. Nitekim Orhan Gencebay'ın Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği'ndeki tıkanma olarak adlandırdığı şey, tam da buradan kaynaklanır.

Kısacası Arabeski dışlamak için geliştirilen söylemlerde kullanılan ideolojik unsurların hepsi daha 1930'larda, hem de tartışmanın neredeyse bütün taraflarının açık veya örtülü kabulleri haline gelmiş durumdadır. Dolayısıyla 1970'lerin sonu ilâ 1980'lerin başında, bu Öz-Oryantalist söylem unsurlarının, daha da geniş bir koalisyon tarafından Arabeske karşı seferber edilmesi aslında pek de şaşırtıcı değildir.

Öz-Oryantalist Söylemin Bir Nesnesi Olarak Arabesk Müzik

Arabeskin ne olup ne olmadığına, ne zaman ortaya çıktığına, hangi toplumsal dinamiklerin bir ürünü olduğuna vb. ilişkin şimdiye kadar pek çok şey yazılıp çizildi. Bu yazıda bu tartışmalara girmek yerine, sadece Arabeskin kendini Şarklılaştırma (Öz-Oryantalizm) ve Garbiyatçı fantezinin bir nesnesi olarak nasıl tanımlandığına odaklanacağım. Her şeyden önce Arabesk, başlangıçta olumsuz anlamda Arap dünyasıyla ve Doğuyla ilişkilendirilerek tanımlandı. Doğuyla Arabesk arasında kurulan özdeşlik genellikle bir damgalama biçimindeydi ve aynı anda hem Batıcı hem Türkçü kabullere dayanıyordu. Öncelikle Arabesk müzik, içindeki “Doğulu” ezgilere indirgendi, bu ezgiler de, Oryantalist bakışın tanımladığı şekliyle, “Doğu” toplumlarının klişeleşmiş özellikleriyle özdeşleştirildi. “Doğulu” ezgilerle, kadercilik, boyun eğme, acı, bıkkınlık, uyuşukluk, tembellek ve benzer özellikler arasında apriori özdeşlikler kuruldu. “Kuralları belirlenmemiş”, yani akıl-mantık-bilim dışı bir müzikti bu, “tek tutarlı özelliği içinde Doğulu ezgilerin yakınma, inleme, acı çekme gibi geliştirilmemiş tepki ve duyguları dile getirecek şekilde kullanılması” idi (Kutlar, 1980). Arabeskin bu şekilde tek bir hâkim duyguya indirgenerek küçümsemesi, iki açıdan Oryantalizmin homojenleştirici ve stereotipleştirici bakışını yansıtıyor ve bu yönüyle gerçeği çarpıtıyordu. Birincisi Arabesk üslubu kullanan bütün müzikleri keder ve acıyla özdeşleştirmek, bu üslubu biraz olsun tanıyan herkesin sayısız örnekle çürütebileceği ölçüde yanlış bir genellemeydi. İkincisi, Arabeskin hüznünlü yanı ağır basan bir müzik olduğunu kabul etsek bile, benzer bir hüznün en koyu tonlarını yansıtan Batılı müzikler, mesela Romantik repertuarın önemli bir kısmı, aşk acısını işleyen operalar veya Blues ve Caz aynı ölçütlerle değerlendirilmeyordu. Dolayısıyla toptancı ve homojenleştirici bir bakışla, ayrıntılı bir analize ve

diğer müziklerle kıyaslanmasına gerek görülmezsizin, Arabesk üslup içinde sınıflandırılan bütün müzikler Oryantalist klişelerin içine yerleştirildi.

Bir yandan da Arabeske damgasını vurduğu düşünülen “Doğulu” ezgilerin Türklüğün hakiki müzik kültürüne yabancı olduğu vurgulandı. Türklükle Batılılık, Doğululukla Araplık ve kimi zaman Kürtlük⁷ arasında bir özdeşlik kurularak tablo tamamlandı. Arap ezgilerine dayanma iddiası veya suçlaması dışında bütün iddialar aslında ideolojik varsayımlara dayanıyordu. Ancak garip olan şeydi ki bütün bu varsayımlar doğru kabul edilse bile, Arabeskle ilgili varılan sonuçların doğru olması için Arabeskin Arap müziği olduğunun kanıtlanması gerekiyordu. Bu ise ancak müzikolojik bir incelemeyle mümkündü. Hâlbuki sosyolog Meral Özbek’in de dikkat çektiği gibi (2010, 24), bu müziğin Arap müziği olduğu, müzikal yapısı gereği insanlara kaderciliği aştığı gibi en temel iddialar hakkında yapılmış hiçbir müzikolojik çalışma yoktu. Mesela Özbek bu açığı kitabında Gencebay’la uzun bir söyleşi yaparak ve bazı seçme şarkıları hem Gencebay’a hem de Yeni Türkü grubundan Selim Atakan’a müzikal açıdan yorumlatarak kapamaya çalışır. Martin Stokes, bu müziği etnomüzikolojik açıdan inceleyen, ilişkide olduğu diğer türlerle kıyaslayan, bu müzikte kullanılan çalgıların ve diğer elemanların müzikolojik analizini yapan ilk kişi oldu. Nazife Güngör (1990) ve Ertan Eğribel’in (1984) Arabeskle ilgili çalışmalarında müzikolojik bir analize rastlanmaz. Arabesk, bu tip çalışmalarda bir müzik olarak değil, Türkiye’nin yaşadığı bazı temel sosyal problemlerin bir ifadesi olarak ele alınmıştır. Arabesk müziğin belli başlı eserlerini, kökenlerini 1930’lara kadar dayandırmak suretiyle, notalar üzerinden bir analize tabi tutan ilk eser için Uğur Küçükkaplan’ın 2013 yılında yayınlanan kitabını beklemek gerekecektir. Küçükkaplan (2016) “Türkiye’nin Pop Müziği” başlıklı çalışmasında ise, gerek pop müzik parçalarına ilişkin nota analizleriyle

gerekse pop müzik dünyasının önemli isimleriyle yaptığı kapsamlı mülakatlarla, genellikle “Arabesk” olarak adlandırılan üslup ve motiflerin pop müzik üzerindeki etkisini müzikolojik açıdan izlemeye imkân sağlayacak geniş bir malzeme sunmaktadır. Yine de, doğuşundan bunca yıl sonra bile, Arabesk üslubu, ilişkide olduğu diğer türlerle kıyaslamalı olarak inceleyen ciddi ve detaylı bir müzikolojik analizin yapıldığı söylenemez.

Küçükkaplan’ın (2013: 190-1 ve 238-40) gerek Gencebay üslubuna ilişkin analizleri (mesela Gencebay’ın Batı tekniğinde çalınan yaylılara ve bazı armonik düzenlemelere başvurması, vurmali çalgıları ritmi daha belirgin ortaya çıkaracak şekilde kullanması -ki Devlet Klasik Türk Müziği Korosu Türk müziğinin iki temel unsurundan biri olan usul vurulmasından vazgeçmişti- bağlamada yöresel üslupların yanı sıra kendine özgü denemeler yapması, bağlamada gitar gibi akorlar basması vs.) gerekse Arabesk müzikte kullanılan çalgılara ve kullanım biçimlerine ilişkin olarak tablo haline getirdiği bulgular ve Arabesk şarkılarda makam kullanımına ilişkin yaptığı analizler bu müziğin Doğu-Batı veya Türk-Arap karşıtlığına indirgenemeyecek kadar renkli ve çoğul bir üslubu temsil ettiğini ve Türk müzik kültürünün güncelliği içinde kavranması gerektiğini ortaya koymaktadır. Küçükkaplan’ın Türk müziğindeki dönüşümü 1930’lardan itibaren tarihsel, sosyal ve müzikolojik boyutlarıyla analiz eden çalışması, Arabesk denen üslubun ortaya çıkmasının adeta kaçınılmaz olduğunu göstermektedir. 1970’lerin sonu ve bilhassa 1980’lerde Türkiye’nin en popüler ve yaygın müzik türü olan Arabesk, bazılarının zannettiği gibi, yabancı mihrakların kötü niyetli faaliyetleriyle Türkiye’ye sokulmuş bir yabancı ürün değil, Türkiye’nin kültürel yapısını yansıtan bir müzik üslubudur. Türkiye ne kadar “Doğulu” ise o kadar “Doğulu”, ne kadar “Batılı” ise o kadar “Batılı”dır. Nitekim Arabesk sanatçılarının meseleye ideolojik bir Doğu-Batı ayrımı

çerçevesinden bakmadıkları, “Batılı” veya “Doğulu” müzikal unsurlarından rahat bir şekilde faydalanabildikleri görülmektedir. Öyle ki bu unsurlar arasındaki kontrastı bariz bir şekilde gözler önüne seriyormuş gibi görünen eserlerde bile, bu ayrımın altını çizmekten başka niyetlerin söz konusu olduğu görülür. Mesela Stokes Gencebay’ın *Dünya Dönüyor* şarkısını analiz ederken (2000, 229) her ne kadar Doğu-Batı arasındaki ikili karşıtlık şarkının yapısına damgasını vurmuş görünse de, bestecinin şarkının anlamını bu basit ikili karşıtlığa indirgemeyi reddettiğini vurgular. Aksine Doğu ve Batıyı temsil eden unsurlar şarkıda birbirlerinin yapısökümünü üstlenmektedir. Stokes müzisyenlerin entelektüel yorumcuların zannettiklerinden çok daha karmaşık bir dünyada yaşadıklarını vurgular. Arabesk Doğu-Batı karşıtlığına indirgenemez. Öyle ki “Dünya dönüyor”da Gencebay ironik yaklaşımıyla bu kategorileri geçersizleştirmekte ve hayatın bu sınırlı temsil sistemleri içine sıkıştırılmayacak kadar zengin ve karmaşık olduğunu göstermektedir.

Türk Müziği, Arap Müziği ve Arabesk

Arabeskin Arap müziği etkisini de içinde taşıdığı açıktır, ama Arabeski Arap müziğine indirgemek mümkün değildir. Türkiye’de Arabeski hâlâ Türkçe söz yazılmış Arap müziği sananlar vardır. Bu izlenimin yerleşmesinde, Arabesk üslubun ilk örnekleri arasında sayılan Suat Sayın’ın Arap müziğine ilgi duyması ve Ahmet Sezgin’in söz ve müziği Sayın’a ait *Sevmek Günah mı* isimli parçasının daha sonra Mısırlı Abdülvehhab’dan alınan bir ezgiye dayandığının ortaya çıkması etkili olmuştur. Yine Gencebay’ın *Deryada Bir Salım Yok* adlı parçası da çalgıları kullanım biçiminden, bilhassa geniş bir yaylı orkestrasının ve geleneksel sazları yoğun olarak kullanımından dolayı Arap müziğinden alınma damgası yemiş ve Türk müziğindeki bu tip yeni arayışlar Arabesk olarak damgalanmaya başlamıştır. *Hey dergisinde* yayınlanan ilk röportajında

Gencebay “şahsen Arap müziğini” sevdiğini ve etkilendiğini belirtmekle birlikte, “taklitçilik” suçlamasını şiddetle reddeder ve “yaptığım eserlerin değil aynı, bir benzerini getirsinler, şerefim üzerine söz veriyorum bu mesleği bırakırım.” diye meydan okur (Tunca, 2013: 67). Arabesk üsluptaki şarkılar arasında Arap müziğinden alınmış parçalar olduğu doğrudur. Özyıldırım (2013: 217-219) kitabında bunların bir kısmını listeler. Ancak binlerce özgün beste yanında nispeten küçük bir yekûn tutan bu uyarlamaların Arabeski Arap müziği olarak damgalamaya yetmediğini söyler. Üstelik Arabesk üslubun etkilendiği yabancı kaynaklar Arap müziğiyle sınırlı değildir. Stokes (2000, 218) Mustafa Keser’in Sinatra ve NatKing-Cole’un “pamuk gibi yumuşak” şarkı söyleme tarzını taklit etmeye çalıştığını, Arabesk orkestralarında bağlama çalanların elektro gitar ve sitar icralarından etkilendiklerini, darbuka icralarının ise sadece Mısır ve Hint ritmlerinin değil Latin ritmlerinin de etkisini taşıdığını önemle vurgular. Küçükkaplan(2013: 238) Arabesk şarkıların altyapısında “kök akorlardan oluşan basit yapıdaki armonilerin çalınmasında” piyano ve klavyeden, “armoniye oluşturan fonksiyonların, parçanın ritmik yapısını vurgulayacak şekilde çalınmasında” bas gitardan, “yaylı grubu içerisinde özellikle armoni eşliğinin orta partilerini oluşturan uzayan seslerin çalınmasında” viyolonselden, “pizzicatoların bolca yer aldığı parçalarda güçlü bir tını elde etmek için” kontrbasta faydalandığını, Arap müziği etkisine örnek olarak gösterilen yaylı orkestralarında da “parçanın yapısına göre bazen Batı tekniğinin, bazen de Arap tarzı yay tekniğinin” kullanıldığını söyler. Ancak Arap müziği dışındaki bu etkiler genellikle görmezden gelinmiştir. Keza Türk sanat müziği ve Türk halk müziği unsurları da bu müzikte yoğun bir şekilde kendisini gösterir.

Arabeski Arap etkisine indirgemek Türk modernleşmesine özgü bir Öz-

Oryantalizmin birinci ifadesiyse, bu Arap etkisini diğer etkilerden (mesela Batı müziği etkisinden) farklı olarak otomatik bir şekilde “zararlı”, “Türk müziğini bozucu” bir etki olarak kodlamak da ikinci ifadesidir. Nitekim gerek Arabesk sanatçıları gerekse Arabeske daha yumuşak bir tavır alan yorumcular bu damgalamadaki çifte standarda tepki göstermişlerdir. Mesela bizzat Gencebay’ın kendisi Hey Dergisi’nde yayınlanan ilk röportajında (1971) şöyle sitem eder: “Bizde Batının etkisinde kalınarak yapılmış eserler tenkit edilmez de Doğudan etkilenen eserler tenkit edilir. Bu sadece bizde böyledir... Beatles Hindistan’a gidip Hint müziğini inceledi ve Sitar’ı kendine saz olarak aldı. Bu hiçbir zaman orada tepki ile karşılanmadı.” (Tunca, 2013, 67). Arabeskle ilgili ilk olumlu değerlendirmelerden birini kaleme almış olan Ergönültaş da, Küçükömer’in analizlerinden ilhamla, Arabesk müziğe kitlesel yönelişi “emperyalizmin dayattığı Batılılaşmaya karşı Doğucu-İslamcı tepki” olarak yorumlar ve aynı soruyu tersinden sorar (1980, 16): “Arap taklidi kötü de Batı taklidi niye kötü değil?”. Gerçekten de o zamana kadar Avrupa’da meşhur olmuş şarkılara Türkçe söz yazılması üzerine kurulu olan aranjman müzik bile Arabesk kadar tepki görmemiştir. Batıdan gelen etkiler, mesela doğrudan Batıdan alınmış müzik türleri (mesela Rock) bir eleştiri konusu değilken, Arap etkisi Türk müziğini bozan başlıca etken sayılmıştır. Arap etkisi sadece Avrupa müziği karşısında değil diğer müzikal etkiler karşısında da olumsuz bir kefedeki görülmüştür. Örneğin Gültekin Oransay on dokuzuncu yüzyıldan itibaren Avrupa müziğinden, Ulah/Rumen longalarına, Rum/Elen sirtolarından, Rum taverna musikisine, Azeri ve Hint müziğine kadar birçok etkiden söz eder, ama bunların hiçbiri Arap etkisi kadar tepki görmemiştir (Özbek, 2010, 153). Bir karşılaştırma yapmak için, daha yakın tarihli bir örnek olarak, Arabeske benzer bir şekilde Akdeniz müzik geleneklerindeki makamsal unsurlardan ve bu coğrafyaya

özgü çalgılardan geniş bir şekilde faydalanan *Yeni Türkü* grubunun algılanışına bakabiliriz. Arap etkisinden ziyade Yunan etkisinin daha ön planda olduğu bu müzik, Arap etkisini bir olumsuzluk olarak gören entelektüel yorumculardan benzer bir tepki görmemiştir. Doğu-Batı ayrımının ilişkisel, keyfi ve değişken niteliğine işaret eden bir durumdur bu. Avrupa’nın doğusu olan Balkanlar ve oradan gelen kültürel etkiler, Türkiye’nin Batısı olarak “Batılı” bir göstergeye dönüşebilir. Avrupa’da “Doğulu” tınlayan Yunan müziği Türkiye’de “Batılı” tınlayabilir.⁸

Bu durum, başka bir açıdan da, Erken Cumhuriyet döneminin milli kimlik inşası sürecinde Arap imgesinin temel “öteki” olarak Yunan veya Batılı “öteki”nin yerini almasıyla ilişkilidir. Nitekim Arap müziği etkisi Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren bir fobidir. Bunun en çarpıcı ifadelerinden birini radyolardaki Türk müziği yasağı sırasında, bu yasağın beklenmedik sonuçlarına dikkat çeken milletvekili Ahmet Talat Onay’ın (1936) sözlerinde bulmak mümkündür. Onay, 1936 yılında Çankırı’da yayınlanan Duygu gazetesinde Radyo müdürü Vedat Nedim Tör’e hitaben bir açık mektup kaleme alır. Mektup radyolardaki Türk müziği yasağının haftada bir geceliğine Osman Pehlivan’ın türküleriyle delinmeye başladığı günlerde yazılmıştır. Onay, bu karardan ümitlenen halkın, Türk müziği programlarının sadece bağlamayla ve haftada bir geceyle sınırlanması karşısında son derece üzülüp “zehirden şifa beklercesine Mısır, Hayfa ve Bari merkezlerini Arapça; Kırım, Erivan merkezlerini -sözüm ona- Türkçe havalara için” aramaya başladıklarını söyler. “Kur’an dinlemek, bahusus bir Arap ağzından dinlemek arzusu o kadar artmıştır ki en mutaassıbından en laike kadar herkes Mısır’ın Kur’anını, olmazsa mavallarını dinlemek” için Mısır radyosunu açmaktadır. “Çalınan parçalar içinde bütün bütün klasik Türk musikisinden alınmış parçalar da vardır”. Haftada bir kez bile İstanbul

ve Ankara radyoları aranmamaktadır, kazara Batı müziği çıkarsa “kes şunu” diye kapatılmaktadır. Hatta Batı müziğine kulağı alışık olanlar bile misafirlerine ayıp olmasın diye evlerinde Batı müziği dinletmemektedir. Talat’a göre acil önlem alınmazsa Arap zevki Türkiye’de iyice kökleşecek, Musiki İnkılabı’yla ulaşılmak istenenin tam zıddı gerçekleşecektir. Mesut Cemil Bey de bir yazısında benzer bir kıyaslama yapar. Meşrutiyette fese karşı kinlerini ortaya koymak için fesin püskülünü koparttıklarını hatırlatır ve radyolardaki alaturka yasağını bu tepkiye benzetir. Ne var ki bu yasak yüzünden “bir sürü komşu Şark ülkelerinin radyolarından alaturkanın emmizadesi” dinlenmeye başlamıştır ki Mesut Cemil’e göre bu, “başımıza bu sefer püskülsüz fes yerine kirlili bir takke” geçmesi demektir (Kıyak, 2018: 249).⁹ Peyami Safa ise “Mısır radyosu” (1936) başlıklı bir yazısında Türk halkının “Mısır radyosundan gelen Arap sesini kendi sesi zannetmeye devam etmesinden” şikâyet eder ve “Mısır radyosunun Türk samiasına her gece yaptığı bu Arap aşısının tesirlerinden halkı uzaklaştırmak” gereğinden söz eder. Çünkü Safa’ya göre “henüz doğmayan Avrupalı ve muasır Türk musikisi yerine halkın Arap musikisi ile gıdalanması ve zevkini terbiye etmesi eski alaturka musikimizden bin kat daha zararlıdır.”

Ne var ki bazı yetkililerin böyle bir korkuyu biraz abartılı buldukları ve aslında biraz daha ısrar edildiği takdirde halkın Batı müziğine alışacağını umdukları anlaşılmaktadır. Mesela 1940’ta Türk radyolarında Türk müziğine ayrılan yerin azlığından şikâyet edenlere Hasan Ali Yücel çok rahat bir şekilde şöyle cevap verebilmektedir: “Radyosunu çevirdiği zaman opera dinlemek isteyen onu dinler, isteyen Mısır’ı açıp çalınmakta olan herhangi bir peşrevi ve saz semaisini dinler. Hiç kimseye mutlaka bunu dinleyin demiyoruz.” (Yeni Adam, 30 Mayıs 1940). Kültür politikalarının en etkili ağızlarından biri, üstelik kendisi de bir Türk müziği

bestekârı ve bu kültürü yakinen bilip seven bir Mevlevi muhibbi olmasına karşın, Türk müziği dinlemek isteyenleri Mısır radyosuna yönlendirmektedir. Peki gerçekten Mısır radyosu yaygın bir şekilde dinlenmekte miydi? Bununla ilgili kesin verilere sahip değiliz. Ancak bazı tanıklıklar Türkiye’de Mısır radyosuna, toplumun her kesiminden belli bir ilginin olduğunu göstermektedir. Mesela Vedat Yıldırım’ın çocukluğunda İzmir’de Arap radyolarından Ümmü Gülsüm dinlediklerini anlatır (Özbek, 2010, 143). Özyıldırım 1946’da gazetede tefrika edilen bir hikâyede sıradan bir halk adamı olan kahramanın akşam eve gidip Ümmü Gülsüm dinlediğini nakleder, hatta Mersin’in Türkmen köylerinde tek kelime Arapça bilmeyen Yörük köylülerin bile Ümmü Gülsüm dinlediklerine dair birinci ağızdan tanıklıklar aktarır (2013, 75 ve 210).

Türk müziğindeki Arap etkisi ve bunun bir sonucu olarak Arabeskin doğuşu konusunda ilk işaret edilen kaynak Mısır radyosuysa ikincisi de bilindiği gibi Mısır filmleridir. Mısır filmleri 1936’da gösterilmeye başlanmış, Öztuna’nın verdiği rakama göre 1948’e kadar 130 Mısır filmi gösterilmiştir. Halkın yoğun ilgisinden dolayı önce Arapça gösterim yasağı getirilir, ardından eşi benzeri görülmemiş bir karar alınarak, filmlerdeki Arapça şarkıların da Türkçe söylenmesi şart koşulur. 1948’deyse Mısır’dan film ithali tamamen yasaklanır (Özyıldırım, 2013, 148). Bu yasağın öncesinde filmler geniş bir kitle tarafından izlenmekteyken, gazetelerde bunu bir tehdit olarak algılayan pek çok yazıya rastlarız. Mesela Yusuf Ziya Ortaç “tefli dümbelekli ve zilli göbekli Arap filmleri”nin Türkçeleştirilmesinin yeterli olmayacağını söylemiş, “her sinemada bir Arap filmi var... bu yeni düşmandan korkmalıyız” diyerek daha kesin tedbirler alınmasını istemiştir (Özyıldırım, 2013, 175). Öztuna Türk musikisinin Arap musikisi etkisine girmesi ve yozlaşmasını Sadettin Kaynak’ın bu Mısır filmleri için yaptığı bestelere bağlar (Özyıldırım, 2013, 188), halbuki filmlerde

çoğunlukla Mısırlı Abdülvehhab'a ait olan şarkılar yerine yapılan yeni bestelerin hepsi özgündür, sadece teknik zorunluluktan dolayı süreleri aynıdır. Bardakçı (2010) doğrudan Abdülvehhab'tan naklen eserlerin özgün olduğunu doğrular, Abdülvehhab'ın ifadesiyle imam, yani Sadettin Kaynak bestelemiş, Münir (Nurettin) okumuştur. Yani Arapça gösterimin yasaklanmasından sonra bu filmlerde icra edilen müzik, Türk bestecileri tarafından bestelenip Türk icracılar tarafından okunan Türk müziğidir. Ancak Türk müziğinin bir şekilde Şarkla, hele ki Araplıkla ilişkilendirilmesi çoğu kişiyi irkiltmeye yetmektedir.

Mesela Türk halkının Arap filmlerine gösterdiği ilgi de bazı zorunluluklarla açıklanmaya çalışılmıştır. Buna göre İkinci Dünya Savaşı sırasında Amerika ve Avrupa'dan film ithali kesilince, vatandaş mecburen Mısır filmlerine mahkûm olmuş, bu da Arap etkisini artırmıştır. Hâlbuki veriler bu iddianın pek de doğru olmadığını ortaya koyar. Berktaş'a göre (2010: 127) 1938-1944 arasında İstanbul sinemalarında gösterime giren Arap filmlerinin oranı yalnızca yüzde 3'tür (akt. Özyıldırım, 2013, 176). Ama oran düşük olmasına karşın ilginin yüksek olduğu anlaşılmaktadır. Aslında bunda şaşacak bir şey yoktur. Neredeyse bin yıldır çok yakın bir coğrafyada yan yana yaşamış iki kavmin, Amerikan veya Avrupa kültürüne kıyasla birbirlerinin kültürüne daha çok yakınlık hissetmesi kadar doğal ne olabilir? Gencebay'ın da röportajlarında sürekli vurguladığı gibi Araplar ve Türkler yüzlerce yıl aynı imparatorlukta birlikte yaşamışlardır ve birbirlerinden etkilenmeleri gayet doğaldır. Bu tarihsel birliktelik Türk müziğinin terminolojisine, makam ve usul isimlerine kadar apaçık bir şekilde takip edilebilir. Elbette ki İstanbul'un musikisiyle Arap coğrafyasındaki musiki birbirinden farklılaşmış, kendine özgü makam anlayışları, formlar ve üslup özellikleri kazanmıştır. Dolayısıyla her iki müzik geleneğinin bağımsızlıklarını,

özgünlüklerini korumaya çalışmaları gayet doğal ve faydalıdır. Mesela Kuran-ı Kerim okuyuşunda İstanbul kıraati ile Mısır kıraati arasında ciddi farklar vardır ve Mısır kıraatinin hızlı yayılışı karşısında İstanbul kıraatinin kaybolacağı yönündeki endişeler haklıdır. Ancak bu, iki müzik geleneği arasındaki ortak tarihsel tecrübeyi ve benzerlikleri görmekten bizi alıkoymamalıdır. Örneğin, klasik Türk müziğinin özgünlüğünü ve "safiyetini" koruma konusundaki titizliğinden kimsenin şüphe etmeyeceği Rauf Yekta Bey'e göre (1986: 19, 22) "Arap musikisiyle Türk musikisi arasındaki... farklılaşmanın... yegane sebebi... lisan ayrılıklarının neticesi olan üslup ve eda farkı"dır ve "bu milletlerin nağmelerinin teşekkülüne dahil olan sesler... aynı kalmaktadır." Yine Rauf Yekta Bey'in Esatiz-i Elhan'da Zekai Dede'nin hayatını anlatırken aktardığı bir anekdot eskilerin de bunu pekala böyle gördüğüne işaret eder. Rauf Yekta Bey'in aktardığına göre (2000, 23) İsmail Dede Efendi, öğrencisi Zekai Dede'ye daha ilk derslerinde şöyle demiştir: "Arap musikisinin haiz olduğu sanayi ve dakaik-i fenniyyeye vakıf olmayan zevata musikice tekemmül etmiş nazarıyla bakılamaz." Nitekim Zekai Dede 1851-1858 yıllarını Mısır'da geçirir ve burada hem Arap müzisyenleri etkiler, hem de onlardan etkilenir. Zekai Dede'den başka Enderunî Ali Bey, Veli Efendi ve Melekset Efendi gibi üstatlar Mısır'a gitmiş ve on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Mısır ve İstanbul musikileri arasında kayda değer bir etkileşim yaşanmıştır. Bu etkileşim yirminci yüzyılda da devam etmiştir ve Arabesk tartışmalarında iddia edildiğinin aksine iki yönlüdür. 1920'li yıllarda henüz Ümmü Gülsüm parlamadan önce Kahire'nin en ünlü müzisyenleri olan Fethiye Ahmed ve Tevhide Arapça klasik şarkıları Türk usulünden etkilenerek seslendirdiklerini bizzat ifade etmişlerdir. Ümmü Gülsüm'ün farklı bir üslupla ortaya çıkışından sonra da Fethiye Ahmed, Türk müzik kültürüne çok daha yakın bir ses dünyasına sahip olan Suriye ve Filistin'de uzun yıllar popülerliğini

korumuştur. Şerif Muhittin Targan Bağdat Güzel Sanatlar Akademisi'nin musiki bölümünü kuran kişidir ve pek çok Arap müzisyen yetiştirmiştir. Burada Mesud Cemil, Cevdet Çağla, Hilmi Rit gibi pek çok önemli isim ders vermiş, pek çok sanatçı müziğini icra etmiştir. (Özyıldırım, 2013, 77-78 ve 85, 86). Garip olan şudur ki, tıpkı Türkiye'deki milliyetçilerin Arap müziği etkisinden şikâyet etmesi gibi, Arap milliyetçileri de Türk müziği etkisinden şikâyet etmişlerdir. Niyazi Berkes, Türkiye'de Batıcı-milliyetçi aydınların Arap müziği diye dışladıkları müziğin bazı Arap ülkelerinde de Türk müziğine çok benziyor dile eleştirildiğinden bahseder. Berkes'in şu gözlemleri Öz-Oryantalizmin Türkiye ve Mısır'da çok benzer söylemler ürettiğini çarpıcı bir şekilde ortaya koyar: "Aydın ve ilerici kişiler Batı müziğini sokmağa çalışıyor. Bunların başında, sonradan tanıştığım ve ileride adı geçecek olan Dr. Hüseyin Fevzi var. Batı müziğinin taraftarlarının tezleri bizdekilerin aynı. Yalnız bir noktada ilginç bir fark var. Bizdekiler, eski müzik Türk müziği değil, Araplardan gelme diyorlardı. Mısır aydınları bunun tersini söylüyorlar. Bu müzik bizim ulusal müziğimiz değil, başımıza Türklerin sardığı bir bela, diyorlar." Berkes tıpkı Türkiye'deki gibi Mısır'da da Batı müziğini yerleştirmeye yönelik devlet destekli pek çok çaba olsa da, halkın çok büyük bir çoğunluğunun, hatta pek çok profesörün bile Batı müziği dinlemediğini söyler. Her yerde Abdülvehhab ve Ümmü Gülsüm dinlenmekte, üniversiteli genç kızlar "Batı müziği istemeyiz. O bizim müziğimiz değil. Biz şarkılarımızı istiyoruz" demektedirler. Berkes "Abdülvehhab ile şiddetli bir tartışmaya giren müzikolog Mahmud Şerif" in, "Bu bizim ulusal müziğimiz değil, Türk müziği" diye yırtındığını, ama kimsenin sözünü dinlemediğini söyler (1969, 59-60). Daha da ilginç, yazının başlarında andığımız Sarayburnu konuşmasında Arap müziğine örnek olarak gösterilen Müniretül Mehdiye'nin de Mısır'da "Türk usulü" söyleyen

muganniyeler arasında sayılmasıdır. Velhasıl iki ülkedeki modernleşme sürecine öncülük edenlerin Öz-Oryantalist yaklaşımları, milli kültürlerine derinden yerleşmiş olan bu ortak müzik geleneğini "yabancı müzik" olarak damgalamalarına yol açmıştır.

Arap müziği uzmanı Racy (2007, 14-16) iki müzik arasındaki ortak özellikleri şöyle listeler: İki müzikte de bazı temel çalgılar ortaktır, benzer isim dizgeleri kullanılır, ikisinin de odağında makamsallık vardır, çok sayıda usul veya ika kullanılır, iki müzik geleneği de taksim veya gazel türü doğaçlamalara açık yapılara sahiptir, heterofonik yapıdadır, şarkı sözlerine terennüm ifadeleri eklenir, belirli beste türleri ve müzikal formlar ortaktır, son olarak her ikisinde de şarkı sözlerinde ortak tema aşktır. Racy bizzat kişisel tanıklıklarına dayanarak, ailesinin eski fonografından Arap devirleri ve kasideleri yanında Türk peşrevleri, taksimleri ve gazelleri dinlediğini anlatır. Eski Arap müzisyenlerinin Cemil Bey, Tatyos Efendi, Nikolaki, İsmail Hakkı Bey ve diğer Osmanlı bestecilerinin eserlerini icra ettiklerinden, Türkçe yayın yapan kanallardan saz eşliğinde Türk aşk türküleri dinlediğinden bahseder ve Türk ve Arap müzik dünyası arasındaki üslup benzerliklerine dikkat çekerek "iki müziğin faydalandığı duygusal bileşenlerin coğrafi ve dilsel sınırları aştığı" sonucuna varır. Bu da gayet doğaldır. Çünkü Melih Duygulu'nun (2018: 13-17) "Türkiye'nin halk müziği makamları" nı ele aldığı son kitabında da vurguladığı gibi, sadece Türkler ve Araplar değil, Yunan, Roma, Mısır, Bizans, Pers, Hint, Ermeni, Süryani vb. devlet ve toplumlar da İç Asya, Ortadoğu ve Akdeniz Havzası'nın tümüne yayılan makam müziğinin çeşitli varyantlarıyla kendilerini ifade etmişlerdir. Bu geniş coğrafyada "sesin işleme biçimi" ve "ortak ses kullanım tarzları" açısından bir "makam müziği koridoru" ve etnik ve dinsel kimliklerin üzerinde bir "müziksel üst kimlik" oluşmuştur. Elbette ki bu üst kimliğin altında kendine özgü üsluplarıyla

birbirinden farklılaşan “makam/ses bölgeleri” vardır, ancak ne kadar farklılaşsa da hepsi aynı “ses havuzu”ndan beslenirler.

İdeal Türk Kimliğinin Antitezi Olarak Arabesk

Ancak bu tarihsel etkileşim, Batılı çerçevede bir yeni ulusal kimlik inşa etmek isteyenlerin veya bunun hali hazırda inşa edilmiş olduğuna inananların unutmak istediği geçmiş temsil eder. Arabesk müzik, içindeki “Doğulu” unsurlara indirgendiği ve Türk ulusal kimliği de Batılı bir kimlik olarak tanımlandığı için, tıpkı Dirlük’in tespit ettiği gibi (2005, 175), “ulusal ben-imesiyle tutarsızlık arz ettiği” düşünülen her özellik gibi, Arabesk de “dışarıdan zorla içeri sokulduğu gerekçesiyle silip süpürülmeye” çalışılmıştır. Çünkü Türk toplumunun “Doğulu” özellikleri “çoktan beri yok olması gerekirken, bir takım kötü niyetli kişilerin çabalarıyla yapay olarak yaşatılan ‘anakronik’ öğeler” (Belge, 2011: 252) olarak görülmüştür. Örneğin Ünsal Oskay (2004: 24) Arabesk müziği “Ortaçağ karanlığının ve Doğu despotizminin yol açtığı çaresizlik ve aczin ifadesi” olarak yorumlar. Ortaçağ’ın ifadesi olan bu müziğin Ortaçağ’dan yüzyıllarca sonra dinlenmeye devam etmesi de Oskay’a göre Türkiye’de Ortaçağ kalıntılarının halen yok edilememesinden kaynaklanmaktadır. Elbette ki Oskay bu Ortaçağ kalıntısı müziğin Türklüğe yabancı olduğunu iddia ediyor değildi. Onun ki daha evrensel bir şablonun izlerini taşıyordu. Türk oryantalizminin Arabesk söylemiyse Arabeski kötü niyetli dış ve iç mihrakların bir ürünü olan yabancı bir müzik olarak görür ve Türklüğe yakıştıramaz. Bunu 1980’li yılların bütün tartışmalarında gözlemlemek mümkündür. Örneğin Arabeskle ilgili bir mini oturumda (Nokta, Sayı 26, 1982) Nur Yoldaş Arabeskin “bize yabancı bir müzik” olduğunu söyler. Çünkü Arabesk “Arap gibi” demektir, yozlaşmanın başlangıcıdır... Bizim müziğimizle hiçbir alakası yoktur. Tamamıyla bir kültürsüzleşme”dir. Benzer şekilde Haluk Levent (1998: 14, 45, 46)

Kemalist bir söylemin egemen olduğu anılarında müziğindeki yurtseverlik bilincini sürekli olarak vurgularken Arabeskin Türkiye’ye “yabancı bir kültür olarak girdiğini” söyler. Hatta kendisi bile baştan bu müziği “bize ait bir şeymiş gibi, sanki kendi kültürümüzümüz gibi algılamıştır”. Çocukluğundan beri Pink Floyd, The Doors, Queen, Led Zeppelin, The Police, John Baez, Paul Mc. Cartney dinleyerek büyüdüğünü söylerken bir “yabancılık” vurgusu yapmayan Levent, Arabeske ayırdığı bölümde ısrarla bu müziğin Türk kültürüne yabancı oluşunun altını çizer. Ne var ki bu kültürümüze yabancı müzik bazı pazarlamacıların mahareti sayesinde hızla Türkiye’de pazarlanmıştır. Aynı temaya Güner Aykal’ın yukarıda sözünü ettiğimiz BBC röportajında da (1983) rastlarız. Aykal’a göre Arabesk “bir işi en yoz biçime getirerek insanların cebindeki parayı sızdıran kurnaz beyinlerin çıkarttıkları bir türdür... Türk insanına yakışmayan bir şeydir, Türk zevkine de yakışmaz... Yalnızca zevk sömürüsü yapar. Zevk sömürüsü de belirli kapitali beraberinde getirir. Bugün Arabesk budur... Nasıl gıda maddeleri bozursa... toplattırılıyorsa, bu da toplattırılmalıdır. Çünkü insan sağlığına zararlıdır. ” 1989’da Türk sağının en itibarlı fikir dergilerinden biri olan *Türkiye Günlüğü* dergisinin “Geçiş Döneminin ‘Lümpen Sacayağında’ Bir Günah Keçisi: Arabesk” başlıklı (sayı 5, Ağustos 1989) özel sayısı için verdiği röportajda Yılmaz Öztuna bu fikri en uç noktasına kadar götürür. Öztuna’ya göre Arabesk bir ticaret ve sanayi haline gelmiş, milyarderler yaratmıştır. Arabeskin ardında “anti-Türk unsurlar”, “Asala, bölücü güçler ve bunların destekleyicisi yabancı mihraklar vardır. ”Öztuna (2006:195) başka bir yerde ise “Arabesk adıyla başlayan Kürt musikisi salgını”ndan ve bu salgının yol açtığı kültür tahribatından bahseder.

Güner Aykal, kendisine çözüm önerisinin ne olduğu sorulduğunda eğitim sisteminde Beethoven, Mozart gibi bestecilerin ve biraz da Türk bestecilerinin (yani Saygun,

Rey gibi besteciler kastediliyor) çocuklara tanıtılmasını önerir. Hafif (pop) müziğe gelince, çoksesliliğe geçiş için faydalı olduğunu savunur. Çünkü “bizim müziğimiz tonal sistem değilse de, onlar tonal sistemi Türk kulağına yerleştirme çabası içinde”dirler, dolayısıyla Türk kulağını Batı müziğine alıştırmaya misyonunu yerine getirebilirler.¹⁰ Aslında bu görüş Arabesk veya klasik Türk müziği hakkındaki Öz-Oryantalist söylemin bütün paradokslarını da içinde barındırmaktadır. Bir yandan Arabeski Türk milletinin zevkine uygun olmayan bir müzik olarak tanımlar, bir yandan da kötü niyetli kişilerin halkın zevkini sömürerek milyonlarca kaset sattığından şikâyet eder. Demek ki bu müzik bir yönüyle halkın zevkine hitap etmektedir ki birileri ondan para kazanmayı düşünebilmektedir. Aykal, bir yandan Batı müziğinin Türk zevkine uygun olduğunu varsayar, bir yandan da Türk müziğinin Batı müziğinin tonal sistemine uygun olmadığını kabul ederek Türk kulağını Batı müziğine alıştıracak tedbirler önerir. Bu tutarsızlık Arabesk müzik içindeki Türk müziğine ait unsurların görülmesini de engellemiştir.

Örneğin bir Arap müziği olarak damgalanan Arabesk müziğin en önde gelen bestecileri ve icracılarının birinci çalgısı Arap dünyasında çalınmayan bağlamadır. Gencebay bizzat bağlama virtüozudur. Müslüm Gürses müziğe Adana’da bağlama çalıp halk müziği icra ederek başlamıştır. Ferdi Tayfur bestelerini bağlamayla yapar. İbrahim Tatlıses türkü icra ederek kendini duyurmuştur. Neredeyse hepsinin kökeninde bir Türk halk müziği geçmişi vardır. Arabesk orkestralarında çalanlar büyük bir çoğunlukla Türk halk müziği veya Türk sanat müziği sanatçılarıdır. Örneğin Stokes (2012: 172, 181) Müslüm Gürses’le birlikte diğer Arabesk starlarına da beste veren Ali Osman Erbaşı’nın TRT sanatçılarının halk müziği kasetlerinde bağlama çalıp prodüktörlük yaptığına işaret eder ve Arabesk müziğin besteci, yapımcı ve icracılarının önemli bir kısmının

eğitilmiş ve şehrli müzisyenler olduğunu belirtir. Öyle ki varoşlarda dinlenen bir gecekondu müziği olduğu iddia edilen Arabesk müziği, varoştan ziyade şehir merkezlerinde, hatta TRT halk müziği bölümünde daha çok duyduğunu söyler. Gencebay’ın müziği incelendiğinde farklı bölgelere ait Türk halk müziği tavrılarının ve ritmik kalıplarının yaygın bir şekilde kullanıldığı görülür. Şarkı sözlerinde de Türk halk şiirinin söyleyiş tarzı ve kalıplarına çokça rastlanır. Benzer bir durum Arabeskin Türk sanat müziğiyle ilişkisi açısından da geçerlidir. Stokes (2012: 242-3, 259), Arabesk parçalarının şehrli bir müzik olarak halk müziğinden farkını ifade etmek için türkü değil şarkı diye adlandırıldığına dikkat çeker. Bilindiği gibi şarkı Türk sanat müziği kategorisine ait bir formdur. Daha da önemlisi bu şarkıların makamsal yapısında Türk sanat müziğinin özellikle piyasaya hitap eden eserlerinin etkisi bariz bir şekilde gözlenir. Stokes’a göre, Türk sanat müziği hocaları ne kadar aksini iddia etse de, birçok Arabesk müzik bestecisi makamları iyi bilmekte ve ne yaptıklarını bilerek beste yapmaktadırlar. Küçükkaplan da Arabesk parçalarda makam kullanımıyla ilgili analizlerinde benzer bir sonuca ulaşmıştır. Ayrıca Arabesk orkestralarında Çingene (Roman) müzisyenlerin ağırlığına da bilhassa dikkat çeker (2013: 164, 179-180). Çünkü Çingene müzisyenleri neredeyse istisnasız bir şekilde şehir müziği yaparlar ve ud, kanun, klarnet gibi Türk sanat müziği enstrümanlarını icra ederler. Elbette ki Türk sanat müziği kategorisi içinde klasik musikiyle piyasaya dönük Türk sanat müziği arasında ciddi farklar vardır, ama her ikisi de ortak bir geleneğin ve ses dünyasının parçasıdır. Dolayısıyla şehirde eğlenceye dönük Türk sanat müziğinin başlıca icracıları olan Çingene müzisyenler, Arabesk orkestralarında çalarak Türk sanat müziğiyle Arabesk arasında da bir köprü kurulmasını sağlamışlardır.

Arabesk müzik, başka müzikal etkilerin (mesela Batı müziği ve Arap müziği)

yanında Türk halk müziği ve Türk sanat müziğiyle de yakından ilişkili olmasına karşın bunların hiçbirine indirgenemez. Onu Türk sanat müziği veya Türk halk müziği kategorileri içine sokmak mümkün değildir. Bu yüzden de Arabeskçiler, sınırları katı bir şekilde çizilmiş ve resmî kurumların meşruiyet kalkmasıyla korunmakta olan bu türleri yozlaştırmakla, bozmakla suçlanmıştır. Suçlamanın ilk muhatabı olan Gencebay Özbek'le yaptığı uzun röportajda (2010: 233-4) buna anlam veremediğini söyler. Çünkü onun yaptığı müzik zaten ne Türk halk müziğidir, ne de Türk sanat müziği. “Yozlaştırmak bir yerde bozmak anlamına” geldiğine ve Gencebay “herhangi bir halk müziği veya sanat müziği parçasına... dokunmadığına”, sadece kendi bestelerini yaptığına göre bu türleri nasıl bozmuş olabilir? Mesele “Türk kulağını yozlaştırmak”, başka bir deyişle Türk zevkini bozmak ise Gencebay'a göre “asıl alaturkayla alafranga arasında muazzam bir fark vardır, bozacaksa” Batı müziğinin “bozması gerekirdi.” Hâlbuki kendisi böyle bir fikre katılamayacağını, Batı müziğini dışlayan bu tip bir tutuculuğun doğru olmadığını söyler. Peki, Arabeskçiler neden Türk halk müziği ve Türk sanat müziği türlerini sürdürmek yerine yeni bir arayışa girme ihtiyacını duymuşlardır? Gencebay'a göre “kendi doğal gelişme yolları tıkanan geleneksel müziklerimizden çağdaş ihtiyaçlara cevap veren bir müzik çıkamamıştır.” Çünkü bunlar katı kalıplara sıkıştırılmış, yapılacak her tür yeniliğin önüne set çekilmiştir. Arabesk bir “çıkış sağlamak için” yapılan “bir deneme”dir ve amacı “modern kentli Türk müziği”ni yaratmaktır. Anadolu'nun çeşitli kasabalarından ve köylerinden gelip İstanbul'a yerleşmiş insanlardan ya İstanbul'un geleneksel müziği olan alaturkayı, ya “yeni medeniyetimizin” müziği olan Batı müziğini benimsemeleri, ikisi de olmuyorsa kendi yerel müziklerini sürdürmelerini beklemek ne kadar insafılı olur? Mesela Onat Kutlar (1980: 18) Arabeskle ilgili erken dönem yazılarından

birinde, bu müziğin “hiçbir yöreye ya da kesime ait olmadığını”, İstanbul'da yaşayan göçmenleri birleştiren bir müzik olduğunu tespit eder. Bunun neden olumsuz bir şey olduğunu anlamak güçtür. Müslüm Gürses'in veya İbrahim Tatlıses'in ancak yöresel türkülerini söyledikleri zaman meşru kabul edilmesi, bu kalıplar dışına çıktıklarındaysa müziğimizi yozlaştırmakla suçlanmaları Türkiye'deki sosyolojik dönüşümün anlaşılmadığını gösterir. Zira bu insanlar artık köylü-taşralı değil, şehirlidir, İstanbulludur ve İstanbullulara hitap eden bir müzik yapmayı istemektedirler. Bu müzik ister istemez hem geldikleri çevre kültürlerden hem de merkezin kültüründen kaynağını alan yeni bir müzik olacaktır. Aslında İstanbul'un şehir müziği her zaman merkez ve çevre kültürlerinin etkileşimine açık bir müzik olmuştur. Ancak merkezi kültüre duyulan inancın güçlü ve kurumlaşmış olduğu dönemlerde daha ziyade çevre merkezi taklit ediyordu. Hâlbuki yaşanan demografik dönüşüm çevrenin merkeze o kadar hızlı ve yoğun dalgalar halinde gelmesine yol açtı ki, merkezi kültür çevrenin kültürünü kendi içinde eritemedi. Resmî Batılılaşma politikalarıyla geçmişten devralınan merkezi şehir müziği geleneğine inancın ve kurumsal desteğin zayıflamasıyla da artık merkezî kültürü temsil ettikleri iddiasındakiler, tıpkı Sorokin ve Toynbee'nin daha önceki benzer medeniyetler için de söyledikleri gibi, standartları belirleme güçlerini kaybettiler. Örneğin Zeki Müren kariyerinin başında yükselmek için kendini klasik musiki üstatlarına beğendirmeye çalışırken, 60'larda ve 70'lerde çevrenin taleplerini karşılamaya dönük bir üslup ve repertuara yöneldi (Ayas, 2018: 315).

Bunda merkezî kültürü temsil eden elitlerin yeni olan her şeye şüpheyle bakan ve yaşayan kültüre sırt çeviren muhafazakârlığının da payı vardır. Türk müziği çevrelerinde yeni olana karşı bu önyargıyı da, Öz-Oryantalist paradigmadan ayrı düşünmek mümkün değildir. Öz-Oryantalist paradigmanın

dayandığı kültürelci düşünme şekli, Arif Dirlik'in deyişiyle (2005: 164) "toplumsallık ve tarih dışı... bir kültür kavramına yol açar. Bu kültür kavramı, kültürün süregiden tarihsel bir faaliyet... olarak üretilmesinde rol oynayan toplumların arasındaki ve içindeki ilişkileri gizler." "Şarklı toplumlar... aynı anda ...hem uygarlıktaki başarıları nedeniyle hayranlık duyulacak nesnelere hem de geçmişe ait fosilleşmiş kalıntılar olarak" ortaya çıkarlar. "Şarkiyatçılıkta tarihin yerine kültür konulduğu için, bu toplumlar fosilleşmiş kalıntılara dönüşür; zira onların artık 'gerçek' bir tarihsellikleri yoktur... bugünlerinin geçmişlerinin yeniden üretilmesinden başkaca bir şey olmaması sebebiyle gerçek bir çağdaşlıkları da." Türk müziği deyince aklımıza geçmişe ait kalıplaşmış bir repertuarın tekrarlanması gelmesi, halk müziğinin de belli bir tarihte derlenip tasnif edilmiş bir anonim türkü repertuarıyla özdeşleşmiş olması, Türk müziğinin güncel imkânları üzerinde düşünmemizi engelleyen bu paradigmanın izlerini taşır. İdeal Türk kültürünü geçmişte donduran veya geleceğe ait bir ütopya haline getiren Öz-Oryantalist paradigma ve Garbiyatçı fantezi, yaşayan Türk kültürünü anlamamızı engellemiştir.

Sonuç

Bu makale daha çok Arabesk müziğin Doğu-Batı-Türklük üçgeninde tanımlanması, damgalanması ve dışlanmasında Türk oryantalizminin etkisine odaklanmaktadır. Ancak bugün farklı bir konjonktürle karşı karşıya olduğumuzu da önemle vurgulamak gerekir. Bugün Arabesk, her ne kadar akademik kurumlar tarafından hâlâ kültürel meşruiyete sahip bir sanatsal üslup olarak kabul edilmese de, resmî kültürün bir parçası haline gelmiştir. Bağımsız bir tür olarak gücünü yitirmesine, hatta büsbütün buharlaşmasına karşın, belirsizleşerek bütün türlerin içine nüfuz etmiş, böylelikle hegemonik bir güç kazanmıştır. Bir zamanlar Arabeske kapılarını kapatan TRT bugün Arabesk üslubun başlıca hâmisidir. Bilhassa TRT Müzik, neredeyse

bütün farklı tür ve üslupları Arabesk üslup içinde eriten bir homojenleştirme aygıtına dönüşmek üzeredir. Yeni yönetici elit Arabeski dışlamak bir yana, Arabesk beğenisiyle gurur duymaktadır. Arabeskten hoşlanmamak, siyaseten, "halkına yabancı bir Batıcı elit" damgası yemenin yeter şartı haline gelmiştir. Arif Dirlik'in Çin hâkim sınıflarının iktidar stratejilerini tarif etmek için kullandığı olumsuzlukları kendine Şarklılaştırma tutumunu daha çok andıran bir Arabesk temsili gündemdedir. Bunda bir parçası olmak istedikleri Batıdan bilhassa Soğuk Savaş sonrasında çeşitli sebeplerle dışlanan yönetici elitin yaşadığı hayal kırıklığının da bir rolü vardır. Nitekim İren Özgür Arabesk müziğin devlet katında kazandığı itibarla, Batı tarafından dışlandığını hisseden yönetici elitin Türkiye'nin "Doğulu" köklerini yeniden keşfetmeye dönük bir ideolojik söylem arayışı arasında bir ilişki kurar (Özgür, 2006: 175-6, 186). Arabesk, bir sembolik değer olarak, yükselen yeni orta ve üst sınıfların eski elite karşı geliştirdiği kültürel hegemonya mücadelelerinde de kullanılmıştır. Bu sayede o kadar hegemonik bir niteliğe bürünmüştür ki sosyolog Ali Akay (2002), Türkiye'nin yeni hâkim sınıfını bile "Arabesk burjuvazi" olarak adlandırır. Başka bir deyişle Türkiye'yi Şarklı değerlerle, Şarkı dışlanmış ve yoksul çevre kültürleriyle, onları da Arabesk beğeniyle özdeşleştirme söylemi gerçeklikten uzak olduğu gibi yeni tahakküm ilişkilerini kültürelci ikiliklerin perdesi altında gizlemeye hizmet etmektedir. Nitekim Arabeskin ilk döneminde bile Martin Stokes, sahadaki gözlemlerine dayanarak, bu müziğin gecekonduyla, şehrin dışlanmış kalabalıklarıyla veya Türkiye'nin "Doğulu" unsurlarıyla özdeşleştirilmesinin yanlış olduğunu tespit eder. 1990'lardan itibaren ise Arabesk yönetici elitin siyaseten meşru gördüğü bir müzik olmakla kalmayıp, kapitalist dünya ekonomisiyle entegrasyonu savunan hâkim sağ siyasetle özdeşleşmiştir. Yine bu dönemde Arabesk biraz daha "Batılı" müzikal altyapılar

kullanarak daha melez bir tınıya kavuşmuş ve pop müzikle bütünleşmiştir. 90'ların pop müzik patlaması, Arabeski de içine alan bir melez müziğe işaret eder. Öyle ki Arabeskin mi poplaştığı yoksa popun mu Arabeskleştiğini söylemek zordur. Kozanoğlu'nun deyişiyle (1995: 147-9) "yeni muhafazakâr değerlerle çatışmayacak kadar yerel, Doğulu", ama bir yandan da "Biz de Avrupalıyız, Amerikalılardan da farkımız yok" dedirtebilecek kadar yabancı bir ses" vermesi istenen bir müziktir bu. "Batı'nın büyük zincirlerinin artık Türkiye'de de faaliyet gösterdiği... Batı'daki süpermarketlerde bulunan çeşitlerin Türkiye'de de bulunabildiği... bununla da ideolojik olarak çok övünüldüğü" bir dönemde "bakın bizde de var" dedirtebilecek kadar "Batılı", yabancı pop müziğin egemenliğine karşı "işte biz de Türkçe müzik dinliyoruz ve utanmıyoruz" dedirtecek kadar da yerli bir müzik. Kozanoğlu'nun tespiti, dışlayıcı kategoriler olarak Doğu/Batı ayrımının artık eski önemini kaybettiğini ama daha önce Doğu ve Batıyla özdeşleştirilmiş olan müziksel unsurların bu kez daha farklı ideolojik amaçlara hizmet eden göstergeler olarak kullanılmaya devam ettiğini göstermektedir.

Arabesk Türk müzik kültürünün çeşitli etkileşimler sonucu aldığı biçimlerden yalnızca biridir. Tıpkı 90'ların pop müziği gibi, entelektüel açıdan düşük beğeni kamularına hitap eden bir müziktir ve yüksek beğeni kamuları tarafından tercih edilmemesi, beğenilmemesi gayet doğaldır. Ancak bu durum yoz veya Türk kültürüne yabancı bir müzik olduğu anlamına gelmediği gibi, "yerli"/"milli"/"Doğulu" değerlerin "hakiki" ifadesi veya Türkiye'nin tek yerli popüler müziği olduğu anlamına da gelmez. Arabesk müziğin bizzat kendi serüveni ve doksanlarda yaşadığı dönüşüm, Türkiye'deki müzik tartışmalarının taraflarını özcü kimlikler içine hapsedmenin ne kadar yanlış olduğunu göstermektedir. Günümüzde

Bauman'ın tanımladığı şekliyle akışkan modernite ve küreselleşme, birbirinden izole edilmiş özcü kültürel kimliklerin sürdürülmesini daha da zorlaştırmaktadır. Ancak müziğe ilişkin söylemler hayatın akışını halen geriden takip etmektedir. Fazıl Say örneğinde gördüğümüz gibi, pek çok kişi Arabesk hakkındaki yargılarını Oryantalist klişeler dışında ifade edecek bir dil bulmakta zorlanmaktadır. Arabeski yargılamak için nasıl 1930'ların Kemalist oryantalizmi yeniden gündeme geliyorsa, yüceltmek için de onun tersine çevrilmiş bir versiyonu olan kendini Şarklılaştırma söylemi devreye girmektedir. İkincisine çanak tutan birincisidir ve ne kadar zıt görünürse görünsün, iki söylem de birbirini beslemektedir. Arabeskin bir yönüyle resmî kültürün bir parçası haline geldiği günümüzde, onu Öz-Oryantalizmin nesnesi olarak tartışmanın artık güncelliğini yitirdiği düşünülebilir. Hâlbuki Arabesk tartışması halen Türk oryantalizminin çizdiği çerçeveden büsbütün uzaklaşmış sayılmaz. Türkiye'nin milyonlarca Suriyeli Arap mülteciyi misafir etmekte oluşu, kültürelci karşıtlıkları keskinleştiren bir Oryantalist söylemin güç kazanması için elverişli şartlar yaratmaktadır. Türk oryantalizminin etkisindeki Arabesk tartışmalarını, bu konjonktür içinde yeniden düşünmek günümüzün sorunları için de bize yeni ufuklar açabilir.

Kaynaklar

- Ağaoğlu, A. (2012). Üç Medeniyet. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Ahıska, M. (2005). Radyonun Sihirli Kapısı Garbiyatçılık ve Politik Öznellik. İstanbul: Metis Yayınları.
- Akay, A. (2002). Kapitalizm ve Pop Kültür. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Alp, T. (2001) Türkleştirme(Günümüz yazı ve diline aktaran: Özer Ozankaya). Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı.
- Arel, S. (1990). Türk Musikisi Kimindir. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Arslan, F. (2015). Vahitname Musikişinas-Halkbilimci Vahit Lütfi Salcı. İstanbul: Mavi

Yayıncılık.

Ataç, N. (1955). "Prospero ile Caliban I-III". Varlık. Sayı: 422, 423, 424.

Atay, F. R. (1969). Çankaya. İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık.

Atay, F. R. (2012). Batış Yılları. İstanbul: Pozitif Yayınları.

Ayas, G. (2014). "Kemalist Oryantalizm ve Osmanlı-Türk Müziği". Muhafazakar Düşünce. Sayı: 40.

Ayas, G. (2014). Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişme. İstanbul: Doğu Kitabevi.

Ayas, G. (2015). Barbar Batı: Bir Aimé Césaire Kitabı. İstanbul: Doğu Kitabevi.

Ayas, G. (2015). Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar. İstanbul: Doğu Kitabevi.

Ayas, G. (2018). Müziği Boğan Gürültü: İdeolojinin Kıskaçındaki "Musiki". İstanbul: İthaki Yayınları.

Baltacıoğlu, İ. H. (1934). Sanat. İstanbul: Semih Lütüf Kitabevi.

Bardakçı, M. (2010). "Arabesk ve Abdülvahab". Habertürk. 27 Temmuz.

Belge, M. (2011). Tarihten Güncelliğe. İstanbul: İletişim Yayınları.

Berktaş, E. (2010). 1940'lı Yılların Türk Sineması. İstanbul: Agora Yayınları.

Bezci, B ve Çifci, B. (2012). "Self-Oryantalizm: İçimizdeki Modernite ve/veya İçselleştirdiğimiz Modernleşme". Akademik İncelemeler Dergisi. Cilt: 7. Sayı: 1.

Bora, T. (2003). Türk Sağının Üç Hali. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bora, T. ve Şen, B. (2009). "Saklı Bir Ayrışma Eksenini: Rumelililer-Anadolulular/'Suyun Öte Tarafı'ndan Gelen...". Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler. Cilt 9 (ed. Laçiner, Ö.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bora, T. (2017). Cereyanlar: Türkiye'de Siyasal İdeolojiler. İstanbul: İletişim Yayınları.

Chen, Ixamoi (1995). Occidentalism: A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China. Oxford: Oxford University Press.

Dirlık, A. (2005). Postkolonyal Aura:

Küresel Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Eleştirisi (Çev. Galip Doğduaslan). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Duygulu, M. (2018). Türkiye'nin Halk Müziği Makamları. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Eğribel, E. (1984). Niçin Arabesk Değil. İstanbul: Süreç Yayınları.

Ergönültaş, E. (1980). "Arabesk Müziğin Kitlelerce Benimsenmesinde İçerdiği Motiflerin Toplumun Yapısıyla Denk Düşmesi Önemli Rol Oynamıştır". Milliyet Sanat Yeni Dizi. Sayı 9. Dosya: Arabesk Olayı, 1 Ekim 1980.

Frith, S. (2004). "What is Bad Music? ". Bad Music: The Music We Love to Hate (Ed. Christopher Washburne ve Maiken Derno). New York: Routledge.

Gazimihal, M. R. (1931). "Umumi Musiki Bilgileri". Milli Mecmua. Sayı:124-5, 1 Mart 1931.

Gökalp, Z. (1923). Türkcülüğün Esasları. Ankara: Matbuat ve İstihbarat Matbaası.

Güngör, N. (1990). Sosyo-Kültürel Açından Arabesk Müzik. Ankara: Bilgi Yayınları.

Hanioğlu, Ş. (2012). "Arabesk, Vatan Hainliği, Türk Oryantalizmi". Sabah. 25 Kasım 2012.

Kahraman, H. B. (2002). "İçselleştirilmiş, Açık ve Gizli Oryantalizm ve Kemalizm". DoğuBatı. Sayı: 20.

Kıyak, H. (2017). Yüzyıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Kıyak, H. (2018). Mızrabı, Yayı ve Kalemikle Mesud Cemil. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Koloğlu, O. (1999). Bir Çağdaşlaşma Örneği Olarak Cumhuriyetin İlk On Beş Yılı 1923-1938. İstanbul: Boyut Kitapları.

Kozanoğlu, C. (1995). Pop Çağı Ateşi. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kutlar, O. (1980). "Arabeskin Yozlaştırıcı Etkilerini Silebilmek İçin Kitleleri Ortak Bir Duyarlılıkla Kavrayan Yeni Bir Müzik Oluşturmak Gerekıyor". Milliyet Sanat Yeni Dizi. Sayı: 9. Dosya: Arabesk Olayı. 1 Ekim 1980.

Küçükkaplan, U. (2013). Arabesk. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Küçükkaplan, U. (2016). Türkiye'nin Pop

- Müziği. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Levent, H. (1998). Kedi Köprüsü. İstanbul: Gendaş Yayınları.
- Mollaer, F. (2019). Kimlik, Tanınma Mücadelesi ve Şarkiyatçılık: Edward Said'in İzinde. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mollaer, F. (2018). Yerlililiğin Retoriği. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Onay, A. T. (1936). "Açık Mektup". Çankırı'da Duygu. 25 Nisan ve 2 Mayıs.
- Oskay, Ü. (2004). Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Özbek, M. (2010). Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski. İstanbul: İletişim Yayınları
- Özgür, İ. (2006). "Arabesk Music in Turkey in the 1990's and Changes in National Demography, Politics and Identity". Turkish Studies. VII/2. s. 175-190.
- Öztuna, Y. (2006). Türk Musikisi: Akademik Klasik Türk Sanat Musikisi'nin Ansiklopedik Sözlüğü. Ankara: Orient Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2016). "Milli Müzik Ütopyası: 'Halk Ruhunu Garp Fenniyle Terkib Etmek'". İllüzyon: Cumhuriyet'in Klasik Müzik Serüveni. Ed. Fırat Kutluk, İstanbul: H2O Yayınları.
- Özyıldırım, M. (2013). Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Pamuk, O. (2003). İstanbul Hatıralar ve Şehir. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Racy, A. J. (2007). Arap Dünyasında Müzik Tarab Kültürü ve Sanatı(çev. Serdar Argün). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rauf Yekta (1986). Türk Musikisi (çev. Orhan Nasuhioğlu). İstanbul: Pan Yayınları.
- Rauf Yekta (2000). Esâtiz-i Elhan. İstanbul: Pan Yayınları.
- Safa, P. (1936). "Mısır Radyosu". Cumhuriyet. 6 Ağustos.
- Safa, P. (2010). Türk İnkılabına Bakışlar. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.
- Said, E. (1978). Orientalism. New York: Vintage Books.
- Stokes, M. (1998). "Imagining the 'South': Hybridity and Heterotopias on the Turkish-Syrian Border". Border Identities(eds. H. Donnan and T. Wilson). Cambridge: Cambridge University Press. pp. 263-287.
- Stokes, M. (2000). "East, West, and Arabesk". Western Music and Others: Difference, Appropriation and Representation in Music(eds. G. Bornand D. Hesmondhaugh). Berkeley: University of California Press, pp. 213-233.
- Stokes, M. (2012). Türkiye'de Arabesk Olayı(çev. Hale Eryılmaz). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şenyapılı, Ö. (1980). "Yığın Toplumu, Yığın Kültürü ve Arabesk Müzik". Türkiye Yazıları. Sayı: 42. Eylül. s. 4-11.
- Şenyapılı, Ö. (1985). "Arabesk". Müzik Ansiklopedisi. Cilt I. Ankara: Uzay Ofset Ltd.
- Şenyapılı, T. (1980). "Gecekondu Yaşamı ve Arabesk". Türkiye Yazıları. Sayı: 42. Eylül. s. 14-17.
- Tanrıkorur, C. (2004). Türk Müzik Kimliği. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Todorova, M. (2003). Balkanlar'ı Tahayyül Etmek. çev. Dilek Şendil. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tunca, H. (2013). Hulusi Tunca ile Yetmişler. İstanbul: Esen Kitap.
- Ulunay, Refi Cevat (1920). "Tanburi Cemil Konseri: Büyük Bir Eser-i Himmet". Alemdar. 21 Teşrinisani.
- Üngör, Z. (1926). "Viyolonist Zeki Bey'in Musiki Anketimize Verdiği Cevap". Yeni Ses. Sayı: 225. 14 Teşrin-i Evvel 1926.
- Yaran, Azer (1981). "Aktarma Şarkılardan Arabesk Müziğe". Türkiye Yazıları. Sayı: 51. Haziran.
- Yıldız, A. (2010). Ne Mutlu Türküm Diyebilene. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yoldaş, N. ve Karaböcek, N. (1982). Mini Açık Oturum. Nokta. Sayı: 26.
- Yönetken, H. B. (1926). "Musikide Teknik ve Orijinalite". Hayat. Cilt: 1, Sayı: 5, 30 Aralık.

Dipnotlar

1. Fazıl Say'ın "Arabesk yavaşlığından utanıyorum" ve "Arabesk vatan hainliğidir" sözlerinin yer aldığı iki

- haber için bkz. <https://www.ntv.com.tr/turkiye/arabesk-yavsakligindan-utaniyorum,WLfHQ4LJw0ePkf9WOWRaRg> ve <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/arabesk-sevmek-vatan-hainligidir-21918428>.
2. Bu yazının kapsamı bu eleştirileri cevaplandırmaya müsait değil. Ancak buradaki temel hatanın Batı dışı müzik geleneklerini tarihsizleştirme ve homojenleştirme eğilimi olduğunu söyleyebiliriz. Batı dışı müzik gelenekleri de tıpkı Batı müziği diyerek aynı çuvala doldurduğumuz müzikler gibi, gerek farklı milletler arasında, gerek her bir milletin müzik geleneğinin kendi içinde, gerekse bu müzik geleneklerinin farklı dönemleri arasında büyük bir çeşitlilik barındırır. Kederli ve ağır müzikler gibi, hareketli, coşkulu müzikler de, dans müzikleri de, eğlence müzikleri de, isyan müzikleri de, “Şark musikisi” olarak homojenleştirilen bu dünyanın bir parçasıdır. Bunca üslubu, dönemi, formu, türü hüzne, kedere ve kaderciliğe indirgemek ancak Oryantalist klişelere gözü kapalı inanmanın bir sonucu olabilir.
 3. <https://www.youtube.com/watch?v=jJ5lrOjigsA&t=263s>
 4. Hakiki Türk müziğinin şehirlerde veya şehir merkezlerine yakın köylerde değil ancak Gizli Bektaşî topluluklarının müziklerinde duyulabileceğini iddia eden Vahit Lütfi Salcı’ya göre “Arapça ve Acemce sözlü musiki parçalarının üzerine Türk musikisi yazmak büyük hata”dır. Bu işi üstlenen Rauf Yekta Bey bu müzik yasak edilince “başından sarığı atılan softalara” dönmüştür. 1933 yılında Mısır’da Şark Musikisi Kongresi’ne davet edildiğimizde, hükümetin bu daveti reddettiğini hatırlatan Salcı, Rauf Yekta Bey’in kendi cebinden buraya gittiğini söyleyerek onun bir Türk musikisi ustası değil, sanatı da şahsiyeti de toprağa gömülmüş olan bir Şark musikisi ustası olduğunu söyler (Arslan, 2015: 186).
 5. Türk müziğinin kökeni tartışmalarına ilişkin literatürün değerlendirilmesi ve bu tartışmaların ideolojik arka planı hakkında daha geniş bir analiz için bkz. Ayas, 2018 (213-280).
 6. Şarklılık ve Garplılığa ilişkin kimlik tanımlamalarının ne kadar oynak, keyfî ve girift olduklarının bir kanıtına Ali Rıfat Çağatay’ın Nihavend takımıyla ilgili bir eleştiri yazısında rastlarız. Hüseyin Kıyak’ın Yüzyıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey (2017: 85-91) kitabında yer verdiği bu yazıda Refi Cevad Ulunay (1920: 3) Cemil Bey için düzenlenen konserde icra edilen Ali Rıfat Çağatay’ın yeni Nihavend takımını “Arap musikisi” izlenimi uyandırdığı için eleştirir. Hâlbuki bu fasıl genellikle Çağatay’ın Batı etkisinde bestelenmiş eserlerine örnek gösterilir. Ne var ki Ulunay “O fasılda ben Şark’ımı, o güzel Şark’ımı bulamadım” diyerek fasılın Şarklılığını doyumadığını söyler. Başka bir deyişle Mısır’dan, yani Şark’tan gelen Garp etkisine karşı çıkar. Mısır’da Batılılaşma bizden önce başladığına göre aslında buna şaşmamak gerekir. Ancak aynı etki 1930’larda veya 70’lerde olumsuz anlamda “Şark etkisi” olarak görülecektir.
 7. Örneğin Öztuna (2006: 195) Türkiye’de “Arabesk adıyla bir Kürt musikisi salgını”ndan söz eder.
 8. Stokes (1998: 270-1), Arabesk müzisyenlerin coğrafi olarak da Türkiye’nin doğusundan, bilhassa güneyinden geldiklerini vurgular. Stokes’a göre Arabeskin güney ile özdeşleştirilmesi Türklükle özdeşleştirilen Anadolu kırsalının aksine, Araplık ve Kürtlüğün baskın olduğu melez bir Şarklı öteki imgesine işaret eder ve göçle yakından ilişkilidir. Tanıl Bora ve Bayram Şen ise (2009: 1149-1162) doğrudan Arabeskten bahsetmeseler de, Batılı Türk ile özdeşleşmiş Rumelililer ile Anadolu lular arasındaki saklı bir ayrışma eksenine

dikkat çekerler. Arabeskin yaygınlık kazandığı dönemde Anadolu'nun çeşitli yerlerinden, bilhassa Güneydoğu'dan İstanbul'a göçenlerin görünürlüğünün artması, bu saklı ayrışma eksenini de gün yüzüne çıkarmış, mesela basında sık sık "her yeri kaplayan kebab kokusu" ile Arabesk tınısı arasında ilişki kurulmuştur. Balkanlardan gelen müzikal etkinin Arabeske Arap taklidi olduğu gerekçesiyle olumsuz yaklaşanlar arasında benzer bir tepkiye konu olmamasının veya tamtersine Arabeski sahiplenenler tarafından yeterince "yerli" görülmemesinin altında bu Rumeli-Anadolu ayrımının da etkisi olabilir. Siyasete konu olan karşılıklı damgalamalar bu ayrıma bağlı imgelerin katılaşmasına hizmet etmiştir. Mesela Bora ve Şen (2009) sağ muhafazakâr siyasetin "suyun öte tarafından gelen elit" söylemiyle bu kültürelci ayrımı nasıl körüklediğini çarpıcı örneklerle anlatır.

9. Aynı Mesud Cemil 1932'de Rauf Yekta Bey ile birlikte Mısır'da bir Kopt Kilisesi'nde duydukları bir ayin musikisinin, Latince ve Arapça güftesi dışında Osman Dede'nin bir ayininden farkı olmadığını söyler. Hatta "o kilisede veya falan yerdeki sinagogda belki de yarın bizim radyoda neşredeceğimiz klasik koro melodilerinden birisi söylenmektedir" diyerek iki müzik geleneği arasındaki yakınlığı açık bir şekilde ortaya koyar. (Kıyak, 2018: 371)
10. Pop müziğe yüklenen bu ideolojik misyon, 90'larda popun Arabeskleşmesi veya Arabeskin poplaşmasıyla birlikte farklı bir tartışmanın doğmasına yol açtı. Arabeskin popülaritesine kapılan pop müziği sanatçıları, mesela Sezen Aksu ve Kayahan, eserlerinde Arabesk motiflere daha çok yer verdikçe ihanetle suçlandılar. Kayahan'ın bu suçlamalara karşı, Arabeskin kökünü kazımakla ve herkese pop dinlettirmeyi başarmakla övünmesi (Meriç, 2006:

96.), pop müziğe yüklenen misyon hakkında bir fikir verir.

The impact of Turkish Orientalism on Arabesk debate: self-Orientalism, Occidentalism fantasy and Arabesk music

Extended Abstract

Edward Said was one of the first writers who drew attention to the power relationships hidden in the Orientalist representations of the East. In his famous book he brilliantly demonstrated in what ways the Orientalist discourse served to justify the unequal relationships between European and non-European people and how it silenced the “Orientals” by paralyzing their ability to represent themselves. However, as some critics rightly noted, “Orient” is not only represented but also speaks for itself. Non-Western people create their own images of West and East and define their identity by using these mirrors. After all, as Arif Dirlik notes, Orientalism requires the participation and complicity of “Orientals” for its legitimation and hegemony. So it cannot be properly understood unless being analyzed at the same time as a discourse created by non-Western people. For this reason, Orientalism should be seen as the product of the contact zones in which Western and Eastern elite encounters rather than a discourse created solely by the West. These contact zones are the media through which non-Western elites build their national identity by creating their own images of East and West. This nation-building process may even lead to sharp conflicts with Western imperialism, which turns the entire process to something like Westernization against West.

Terms such as Self-Orientalism or Occidentalism have been coined to conceptualize this area of subjectivity in which non-Western elites built their self image with reference to East/West dichotomy. Turkey’s complicated modernization experience gave rise to a mentality that we can best understand in these terms. We can call it Turkish Orientalism. To legitimize their Westernization project, the pioneers of Turkish modernization internalized the Eurocentric conceptualization of the world and embraced the depictions of the “East” as the low-other of the West. However, as ardent nationalists, they also opposed the negative judgments of Western Orientalism about Turks who were seen as an Oriental Other by the West. To reconcile these two attitudes, they created an interior

Other into which they would store up all the undesired, “Oriental” elements of Turkishness which were thought to be incompatible with the Western models. Therefore they defined the ideal Turkish identity as something opposed to these “Oriental” elements of Turkishness. This “Oriental” Other was mostly identified with Ottoman past, sometimes with Islam and always with Arabic world. On the other hand, so-called “genuine” Turkishness was redefined as something compatible with West and an antithesis of everything “Oriental” including Arabs. For example Falih Rıfkı Atay, rightly defined by Nadir Nadi as “the leader writer of the Turkish State”, depicted Westernization as Turkification, more precisely being freed of Arabization.

This formula was put into practice in the field of music as well. In early republican period, while Turkish music being redefined in the mirror image of the West-East-Turkishness triangle, the Ottoman musical tradition was dismissed as the Oriental Other. According to official policy, the model was Western music; the enemy was Eastern music which was to a large extent synonymous with the traditional urban music of Turkey, the source of national music was Anatolian folk songs which, unlike Ottoman art music, was considered to be compatible with Western models. And the goal was to create a modern Turkish music which was expected to be both Western and national in character. In other words, pioneers of the music reform divided the musical culture of Turkey into two conflicting parts by a self-Orientalizing strategy, sweeping aside the “Oriental” musical elements inconsistent with the national self-image as foreign intrusions. So Ottoman musical legacy was seen as a non-Turkish cultural element related to Byzantine and Arabic elements in the past and expelled from national music culture. Labels used to define this music during the alaturka-alafranga debate reflect all the degrading Orientalist clichés such as being irrational, unscientific, drowsy, fatalist, obsolete, submissive to despotism etc. Accordingly, this living urban

music tradition was relegated to the past as a fossilized relic while sometimes appeared as an object of admiration for its past civilizational achievements. For this reason Turkish music was frozen down in its old forms and symbolically put into museum in official institutions.

The discourses and labels used to degrade Arabesk music were almost the same as the ones that once used to degrade and dismiss Alaturka or classical Turkish music. But this time intellectual spokesmen of the three officially recognized genres (Turkish art music, Turkish folk music and Western type polyphonic music) united against Arabesk to define it as an antithesis of the ideal Turkish identity. The cultural dichotomies of Turkish orientalism were and are still being reproduced by all parts of the discussion in different ways. Unlike its producers and listeners, intellectual commentators identified Arabesk with its so-

called Arabic/Oriental elements, reducing the emotions invoked by this music to an unhealthy melancholy and its message to fatalism. Arabesk artists were also condemned to spoil Turkish music by distorting its traditional forms and patterns. In this article, it is argued that this reductionist and homogenizing approach has its source in Turkish orientalism which substitutes cultural essences for culture as lived experience, therefore freezing the ideal culture in the past or addressing it to a utopian future. This mentality has restrained us to see Arabesk music as a lived cultural experience having arisen from the complex historical relationships between Turkish (art and folk), Arabic, Western and other musical elements rather than a degeneration of the genuine Turkish culture. In this respect, this article traces the impact of self-Orientalism and Occidentalism in Arabesk debates from past to present in a historical perspective.

Keywords

self-orientalism, occidentalism, arabesk, kemalist orientalism, turkish music

Özdemir, U. (2019), *Notanın otoritesi, otoritenin notası: Türkiye’de nota-merkezli resmî halk müziğinin yapısökümü*, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7(2), s.2122-2148. Doi:<https://doi.org/10.12975/pp2122-2148>

Notanın otoritesi, otoritenin notası: Türkiye’de nota-merkezli resmî halk müziğinin yapısökümü

Ulaş Özdemir*

Sorumlu Yazar:

*Dr. Öğr. Üy., İstanbul Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü.

ulasozdemir@istanbul.edu.tr, <http://orcid.org/0000-0003-4528-517X>

Özet

Bir ulus devleti olarak doğan Türkiye’de resmî halk müziği çalışmaları nota-merkezli olarak başlamıştır. 19. yüzyılda Osmanlı’da gelişen ve 20. yüzyılda Türkiye’ye devredilen bu yaklaşımla, halk müziği bir nesne olarak algılanarak nota yoluyla sabitlenmiştir. Özellikle resmî kurumlarda halk müziği faaliyetlerini sürdüren otoriteler, notalar aracılığıyla kendi meşru zeminlerini inşa etmişlerdir. Böylece notanın otoritesi, otoritenin notasına dönüşmüştür. Bu makalede, Türkiye’de resmî halk müziğinin nota-merkezli icat ve inşası, Derrida’nın yapısöküm düşüncesiyle eleştirel olarak ele alınmıştır. Bu sayede, resmî ve nota-merkezli yaklaşımın çelişkileri, otoritelerin nota yoluyla gizlediği veya dışarıda bıraktığı unsurlar ile halk müziğinde standardizasyon sorunları ortaya konmuştur.

Anahtar kelimeler

türk halk müziği, halk müziği, etnomüzikoloji, otorite, notasyon, yapısöküm

Otorite konusu, felsefe ve sosyoloji başta olmak üzere sosyal bilimlerin çeşitli disiplinlerinin önemli tartışma konularından birisidir. Otorite kavramı, her ne kadar günlük hayatta kabul edilmiş güçle ya da güce sahip olmakla eşitlenirse de, bu tanımlama toplumsalı açıklama bağlamında yetersiz görünmektedir (Esgin, 2014, s. 20). İktidar ve otorite ilişkisi açısından, otorite, iktidarın en belirgin kaynaklarından birisi olsa da iktidarın kendisi değildir (Esgin, 2014, s. 22). Max Weber, otoriteyi gönüllü kabule dayalı bir “egemenlik” olarak, “güç” kullanmaktan ve “etki”de bulunmaktan ayırır (Weber, 2005, s. 35); otorite meşruiyet temelinde işler ve “yasal”, “geleneysel”, “karizmatik” olarak üç saf biçimi bulunur (Weber, 2005, s. 40). Weber’e göre, “meşru egemenlik durumunda uyulması gereken şey, yasalarla

konulmuş ve şahsi nitelikte olmayan bir düzendir” (Weber, 2005, s. 41).

Weber’in dediği gibi otorite güç kullanmaz, ancak somut, güvenceli ve istikrarlı bir gücü olsun ister; bu yüzden “otoritenin iktidar koşullarını yorumlama, bir güç imgesi tanımlamak suretiyle denetim venüfuz koşullarına bir anlam verme çabası olduğu söylenebilir” (Sennett, 1992, s. 29). Hannah Arendt de zorlamanın geçerli olduğu yerde otoritenin iflas edeceğini, bu yüzden otoritenin bir tanımı yapılacaksa, bunun hem argümana dayanan iknaya hem de güce dayanan zorlamayla karşıtlık içinde olması gerektiğini belirtir (Arendt, 1996, s. 129). Yani otoritenin olduğu yerde, bir çeşit kendiliğinden “razılık” durumu da vardır. Otoritenin akla uygunluğu, onu meşru ve geçerli kabul eden, onunla uyum

sağlayan bir uzlaşma şeklinde gerçekleşir ve bu uzlaşma, akılcı temelde inşa edilmiş kabullenıştır (Esgin, 2014, s. 32). Bu durum, Michel Foucault'nun kullandığı “tabiyet” kavramında da karşımıza çıkar (Çeğin ve Özpolat, 2016, s. 686): “Tabiyet bir iktidar formu olup öznenin dışsal bir otorite tarafından tahakküm altına alındığı süreci betimler. (...) tabiyet aynı zamanda bir özne-oluş biçimidir (...). Zira iktidarın boyun eğdireceği, tabi kılacağı uysal bir beden varlığına ihtiyaç duyduğu gibi, özne de itaat edeceği sesi arar.”

İnsanların, sanat, bilim, din, ekonomi ve siyaset gibi farklı hayat alanları, kendilerine ait kurallar, düzenlilikler ve otorite biçimlerine sahip farklı yaşam alanları oluşturma eğilimlerini değerlendiren Pierre Bourdieu'nun yaklaşımına göre, “bir alanda mücadeleye katılanlar, mevcut alanda etkili olan özgül sermaye biçimi üzerinde tekel kurma ve iktidar alanında farklı otorite tarzları arasındaki kur değerlerine ve alt-üst ilişkisini belirleme gücünü elde etme gayesiyle birbirleriyle mücadele ederler” (Palabıyık, 2011, s. 135-136). Dolayısıyla iktidarın “yeri”, bu mücadele alanlarından herhangi bir yer olabilir. Bourdieu'nun otorite bağlamında bir başka önemli kavramı olan “sembolik şiddet”, toplumsal düzenin kamuoyunca doğal karşılanıp tartışılmayan tezahürlerinin, bedenlerin toplumsal yapımına bağlı olan sembolik bir iktidar tarafından üretilmesidir. Gérard Mendel'e göre bu yaklaşım, otoriteyle ilişkili şu kavramları ve düşünürleri birleştirmektedir: İdeoloji ve yanlış bilinç (Marx), bilinçdışı (Freud), temsillerin toplumsal inşası (Durkheim), meşrulaştırma (Weber), beden teknikleri (Mauss), toplumsal olarak dayatılmış otokontrolün içselleştirilmesi (Elias), eril tahakküm (Françoise Héritier) (Mendel, 2005, ss. 28). Görüldüğü üzere, otorite kavramı günümüze kadar çokanlamlı bir havuz içinde yorumlanmıştır. Bunların içinden genel bir tanım yapmak zor olsa da, otorite “tâbi olanların itaatini sağlayan

iktidar çeşitliliği” olarak nitelenebilir (Mendel, 2005, ss. 30).

Arendt'e göre modern dünyada otorite diye bir şey artık yoktur (Arendt, 1996, s. 127). Oysa otoritenin kaynaklarının günümüz koşullarında yok olmak için hiçbir gerekçelerinin olmadığını savunan Mendel (Mendel, 2005, ss. 33), Arendt'in güç konusundaki yorumlarına imtinayla yaklaşarak, otoritenin güç bağlamında uzak durduğu şeyin günümüz koşullarında yeni kapsamı olduğunu belirtir (Mendel, 2005, ss. 32). İster güç kullansın, ister kullanmasın, günümüzde otorite, tanımlanmayı oldukça zorlaştıracak şekilde bir yandan müphemleşerek diğer yandan çeşitlenmiş ve toplumsal yaşamın hemen her alanına meşrulaşarak yayılmıştır (Esgin, 2014, s. 52). Bu açıdan otoritenin her türden meşru araçlarını yeniden ele almaya ihtiyaç vardır. Bunun için, öncelikle otoritenin kendi içinde yapısökümü gerekmektedir.

Otoritenin Yapısökümü

Postmodern terimi, 1940'lı ve 1950'li yıllarda yer yer yeni mimari ya da şiir biçimlerini betimlemek üzere kullanılmasına karşılık, 1960'lı ve 1970'li yıllardan itibaren farklı kültür ve toplum teorisyenleri, modernizm kültüründen radikal kopuşları ve yeni postmodern sanat biçimlerinin ortaya çıkışını tartışmaya başladı (Best ve Kellner, 2011, s. 24). Ancak postmodernizme ilişkin söylemler tüm dünyada 1980'li yıllarda dolaşma girdi (Best ve Kellner, 2011, s. 32). Yapısöküm (deconstructivism), postmodernizmin en önemli ayaklarından birisi olan postyapısalcı düşüncenin sınırlarını zorlayan bir öneri olarak Jacques Derrida tarafından 60'lı yılların sonlarından itibaren geliştirilmiş bir düşünme biçimidir. Temel olarak felsefedeki otoriter yapıların, özellikle sözmerkezciliğin (logocentrism) eleştirisi olarak görülebilecek yapısöküm (Newman, 2006, s. 196), her ne kadar başlangıçta felsefi ve edebi metinlerin yapısal sorgulanmasını içerse de, zamanla

postyapısalcı ve postmodern teoriyi takip eden pek çok disiplin tarafından kullanılan bir kavram haline gelmiştir. Modernlik eleştirisini içerisinde barındıran postyapısalcılığı Newman şu şekilde özetler (Newman, 2006, s. 45): “Postyapısalcılık, modernliğin birliklerine ve bütünlüklerine -özcü kategorilerine, akılcı hakikatine ve ahlaka mutlak inancına ve bunların bağlandığı tahakküm pratiklerine- karşı bir ya da bir dizi direnme stratejisidir. (...) modernliğin sınırlarını açığa çıkarmak, sorunlarının ve paradokslarının maskesini düşürmek için modernliğin söylemi içinde işler. Bize bir çözümden çok sorunu gösterir.”

Derrida, yapısökümün en önemli kavramlarından birisi olan “hakikat”in, çoğul, çeşit çeşit, hatta çelişik olduğunu vurgulayarak, “Aslında kendinde hakikat gibi bir şey yoktur, yalnızca onun aşırılığı vardır. Benim için, benim hakkımda olsa bile, hakikat çoğuldur” der (Derrida, 2008, s. 168). Benzer bir şekilde Max Stirner de tek bir hakikat olmadığını ve bireysel bakış açılarının çokluğu kadar birçok hakikatin var olduğunu belirtir; bu açıdan hakikat, otorite, hegemonya ve tahakküm ilişkilerinin içinde olduğu iktidar oyununda tüm tarafların kullandığı bir silahtır (aktaran Newman, 2006, s. 148). Kendi aralarında çeşitli görüş farklılıkları olsa da, postyapısalcı düşünürlerin ortak vurguladığı şey, “gerçekliğin parçabölük, farklılaşmış ve çoğul karakteri”dir (Altuntek, 2009, s. 144).

Tüm düşünce sistemlerinin belli bir temel üzerinde inşa edilen anlamlar hiyerarşisine dayandığını ve bu sistemlerin tutarlı görünmesine rağmen aslında kendi içinde çelişkileri olduğunu düşünen Derrida, bu karşıtıtlıkların sonucunda hiyerarşik yapıların ortaya çıktığını ve ikili karşıtıtlıkların aslında birbirini dışında değil, birbirinin içinde var olduğunu gösterir (Altuntek, 2009, s. 147; Almond, 2012, s. 45). Derrida’nın yapısökümü, Batı felsefesi ve kültürünü

yöneten iki kutuplu karşıtıtlıkların (özne/ nesne, görünüş/gerçeklik, söz/yazı vb.) ürettiği hiyerarşileri ortaya çıkarıp onları söküme uğratarak, bir metni parçalarına ayırır (Best ve Kellner, 2011, s. 38). Çünkü postmodernist açıdan “metin” sadece yazılı bir eser değildir; yaşanılan her şey (bir savaş, bir devrim, bir politik hareket, kişisel bir ilişki, bir tatil vb.) bir metindir ve postmodernizmin amacı metni parçalayarak, çelişkilerini ve önkabullerini ortaya çıkarmaktır (Altuntek, 2009, s. 146). Postyapısalcı teori çoğunlukla felsefe, kültür teorisi ya da psikanalize odaklanır ve postmodernliğe ilişkin bir açıklama sunmaz, postmodern tartışmalara müdahale etmez (Best ve Kellner, 2011, s. 50). Newman’ın da yukarıda belirttiği üzere, yapısökümcülerin bir çözümden çok soruna odaklanmaları, çoğunlukla onlara yöneltilen eleştirinin temel dayanağı olmuştur. Yapısökümcüler, söküme uğrattıkları anlam sistemini yeniden inşa edip hiyerarşik ve hegemonik bir başka yapıyı kurmamak için sorunu açığa çıkarmakla uğraşırlar (Altuntek, 2009, s. 147). Dolayısıyla yapısöküm her tür “metin”i okumak için geliştirici bir yöntemdir (Rutli, 2016, s. 64): “Yapısöküm herhangi bir metne ya da yapıya dışarıdan müdahale ederek onu ortadan kaldıran ya da ona zarar veren bir yöntem değil, metnin kendi kendisini ortadan kaldıran dinamiklerin ortaya çıkışına eşlik eden ve metnin içinden işleyen alternatif bir okuma olarak değerlendirilmelidir.”

Postmodernizm, çeşitli alanlara uzanan teorik çıkmazlara cevaplar bulmak için, düşüncede ihtiyaç duyulan bir paradigma değişikliğinin ön plana çıktığı 1980’lerde, müziği ve müzikolojiyi etkilemeye başladı (Scott, 2006, s. 157). Özellikle postyapısalcılığın etkisiyle, (etno)müzikoloji disiplininin “yapı” merkezli model arayışları ve tartışmaları, günümüzde postkolonyal çalışmalardan toplumsal cinsiyet tartışmalarına, feminist müzik teorisinden postmodern müzik araştırmalarına kadar geniş bir

alanı kapsayan çalışmalara evrilmiştir.¹ Eleştirel ve yeni müzikologlar, müziğin toplumsal değerini araştırmak arzusuyla pek çok metodolojik ve analitik amacı devreye sokarak, Derrida'nın yapı sökümü, Foucault'nun söylem çözümlemesi ve Kristeva'nın psikanalitik kavrayışı gibi postyapısalcı ve postmodern pek çok yaklaşımdan yararlandılar (Scott, 2006, s. 169).

Ayrıca etnografik çalışmalarda, özellikle postmodern yaklaşımların temel yöntemlerinden birisi olarak karşımıza çıkan öz-düşünümsellik (self-reflexivity), düşünümsellikteki (reflexivity) diyalektik bağı kırarak, araştırmacının kendi kişisel deneyimlerini de betimlemeye dahil ettiği içebakış ve öznellik vurgusuyla nitelik kazanmıştır (Altuntek, 2009, s. 149). Bu yaklaşım, günümüz (etno)müzikoloji çalışmalarında da karşımıza çıkar: Yeni müzikolojiden uygulamalı etnomüzikolojiye, tarihsel etnomüzikolojiden ekomüzikolojiye kadar günümüzde sürdürülen etnografik müzik araştırmalarında öz-düşünümsellik giderek daha da ön plana çıkmaktadır.² Dolayısıyla (etno)müzikoloji disiplini de kültürel çalışmaların yayılımına paralel olarak kavramsal dünyasını genişletmekte ve postyapısalcı otorite tartışmasını kendi alanına taşıyarak, özne/nesne konumlanmasını, "hakikat" arayışını yeniden ele almaktadır.³

Müzik ve Otorite İlişkisi Bağlamında Halk Müziği

"Halk", 18. yüzyılın sonlarında -J. G. Herder başta olmak üzere- bir grup Alman'ın keşfedip icat ettiği; 19. yüzyılda modernizm tartışmaları ile ulus devletlerin yayılmasına paralel olarak, farklı ideolojiler ve yaklaşımlara göre homojenleştirici bir şekilde kullanılan bir kavramdır (Burke, 1996, s. 23): "Halk doğaldı, basitti, cahildi, içgüdüsel, akılcı değildi, kökleri geleneklerdeydi, buldukları bölgenin toprağına bağlılardı

ve bireysellik duygusundan yoksunlardı (birey toplumda kaybolmuştu)". Yani halk kavramı, seçkinlerin bir keşfi olarak ortaya çıkmıştır. Bu açıdan halka dair söz söyleme, tanımlama ve tasarruf hakkı, seçkinler ile onların öncülük ettiği ulus-devlet aygıtında olmuştur.⁴

Halkbilimci Alan Dundes, "halk"ın en az bir ortak faktörü paylaşan herhangi bir insan topluluğu olduğunu, ancak bağlayıcı faktörün ne olduğunun önemli olmadığını; dil veya din gibi ortak herhangi bir şeye sahip veya herhangi bir nedenle bir araya gelmiş insan topluluklarının kendilerinin olarak adlandırdıkları bazı geleneklerinin olmasının önemli olduğunu belirtir (Dundes, 2005, s. 128). Max Stirner ise toplumun kurmaca bir birlik olarak hiçbir özü olmadığını, halkın ise iktidar tarafından yaratılmış bir bütünlük olarak hiçbir benliği olmadığını vurgular (aktaran Newman, 2006, s. 123). Bu yaklaşım, ulus devlet inşa süreçlerinde ortaya çıkan halk kavramıyla da örtüşür. Antonis Liakos, Etienne Balibar'ın ulus devlet yaklaşımında "halk"ın nasıl ortaya çıktığını şöyle özetler (Liakos, 2008, s. 61): "Ulusal devlet, ulusu, ya zaten var olan, fakat işleyişini ve anlamını devralıp değiştirdiği kurumlar yoluyla ya da kendisinin yarattığı kurumlar yoluyla inşa eder. (...) bireyler, ulusal bireyler olarak oluşturulur. Ulus devlet, adına hareket ettiği ve ulusu meşrulaştıran halkı 'üretir'."

"Halk"ın ortaya çıkışı, onun belli bir kültürünün olup olmadığı tartışmasıyla da ilgilidir. Halk kültürü konusu, özellikle "popüler kültür" tartışmalarına paralel olarak kavramsallaştırılır. Stuart Hall, popüler kültürün hiçbir sabit içeriği olmadığı gibi, bununla ilişkili hiçbir belirli öznenin, halkın da sabit olmadığını ve halkın her zaman durduğu yerde, kültürüne dokunulmamış olarak geride durmadığını belirterek, "sanki biz onları keşfedebilir ve tekrar sahneye çıkarabilirsek, hep doğru yerde, belirlenen yerde durup

içerilebileceklermiş gibi orada bir yerde durmuyorlar” der (Hall, 1997, s. 22). Halk ve popüler olan, bütün toplumsal kategorilerin sınırlarını aşan, durmadan değişen bir dayanışmalar dizisidir (Erol, 2005, s. 67).

“Halk”la birlikte gelişen “halk müziği” kavramı da, eğitim görmemiş köylülerin müziği olarak betimlenir: Ortaçağ dünyasının sona erişinin işareti olarak ortaya çıkan ulusların kültür yaşamının önemli ve esinlendirici parçası olarak kabul edilen halk müziği, okul görmemiş sıradan insanların müziği olarak kabul edilir (Finkelstein, 1995, s. 30). Hatta Béla Bartók’a göre, hiç eğitim görmemiş bir insan topluluğu tarafından içtepisel olarak yaratılan köylü müziği, bilinçsiz olarak iş gören doğal güçler tarafından vücuda getirilmiştir (aktaran Finkelstein, 1995, s. 31). Bu yaklaşımla, halk müziğinin köy yaşamıyla ilişkilendirilmesi ve eğitimsiz/bilinçsiz köylüler tarafından ortaya çıkarılan ürünler olarak kabul görmesi, 19 yüzyıldan 20 yüzyıla devredilir ve bu söylem, 20. yüzyıl boyunca hem araştırmalarda hem de icralarda sürdürülür.⁵

Jeff Todd Titon, halk müziğindeki sözlü iletimin, çoğunlukla halk müziğinin, resmî eğitim ve yazılı nota yerine, taklit ve örnek yoluyla bizzat kişinin kendisi tarafından öğrenildiği anlamına geldiğini belirtir (Titon, 1997, s. 95). Halk müziğinin günlük bir müzikal yaratım olarak sürekli icat edildiğini vurgulayan Mark Slobin ise halk müziğinin bir dizi şarkı veya melodi olmadığını; onu, insanların mevcut müzik “kaynakları”nı alarak ve onlardan en iyi şekilde yararlanmak için “stratejiler” geliştirdikleri daha çok bir “çalışma” pratiği olarak gördüğünü belirtir (Slobin, 2011, ss. 2-3). Bu açıdan halk müziği sürekli yenilenen bir biçime sahiptir. Philip Bohlman, halk müziğinin yenilenen ve farklı kültürel uzamlara açılan yapısını şöyle açıklar (Bohlman, 2015, s. 110): “Halk müziğinin anlatısal ve coğrafi nitelikleri

(...) bir topluluğun halk müziği tarafından yaratılan, açılan ve ardından temsil edilen kültürel uzamlara performans yoluyla metaforik olarak adım atmasına olanak sağlar.”

Ulus devlet tahayyülünde önemli bir işlevi olan halk müziği, aynı zamanda devletin kuruluş düşüncesine uygun olarak icat edilir ve bu süreçte devlet ideolojisi için çok önemli bir işlev görür (Stokes, 1998b, s. 161): “Politikada darbenin yaptığı şeyi politik çıkar gözetmeyen manevi bir varlıkmiş gibi sunabilecek bir şey aracılığıyla yapmak, yani ortak bir kültürel deneyim ve tarih duygusu yaratmak ve bunu telkin etmek”. Ancak halk müziği üzerinden ulusal tarzın tanımlanması ve inşası zorlu bir süreçtir: Tanımlama işini kimin yapacağı ve müzik aletlerinin yapılarının değiştirilmesi, müzisyenlerin eğitilmesi, arşiv ve repertuarların oluşturulması gibi zahmetli işleri para karşılığında kimin yapabileceği veya kime güvenebileceği soruları cevaplanmak zorundadır (Stokes, 1998c, ss. 132-133). Dolayısıyla ulusal inşa sürecinde, halk müziğinin kurumsallaşması ve standardizasyonu meselesi önemli bir konudur. Bunun için modern ulus devletin kültürel kurumları devreye girerek, “köy dünyasını” anlama, tanımlama ve ona hayat verme işini üstlenir (Bohlman, 2015, s. 105). Bu işi üstlenen kurumlar ve kişiler, resmî olarak kabul edilen halk müziğinin otoritesi kabul edilir.

Örneğin, 1955 yılından 1979 yılında vefatına kadar Türkiye’de sayısız bölgede alan çalışması yapıp bunları yayınlayan Kurt Reinhard, Béla Bartók’un 1936 yılında Türkiye’de yaptığı derleme çalışmaları üzerine yazdığı kitabın sonsözünde, Béla Bartók, Ahmet Adnan Saygun (ve onlarla geziye katılan Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin) gibi “musiki otoritelerinin titiz soruları ile gözlemleri; türkü söyleyenlerin, saz çalanların kendi doğal çevrelerinde dinlenmesi; mevcut musiki folklorunun oldukça kısıtlı bir alanda elden geldiğince

eksiksiz bir tablosunu elde etme amacı” ile sahada olduklarını aktarır (Bartók, 1991, s.220). Yani Reinhard, kendisi gibi alana çıkan ve “merkez”i temsil eden araştırmacıları “musiki otoritesi” olarak görmektedir.⁶

Müzik ve otorite ilişkisi bağlamında halk müziğiyle ilgili ele alınması gereken bir başka konu, “otantisite” (authenticity) ya da sahicilik meselesidir. Müzikal seslerin herhangi bir birleşiminde olmadığı varsayımından yola çıkılan otantisite, kültürel ve dolayısıyla tarihi bir konumdan yapılan ve uğruna mücadele edilen bir yorumlama çabasıdır. Bu yüzden bir performansta otantikliğin var olup olmadığı sorusu, bizim “kim” olduğumuza bağlı bir konumlanmadır (Moore, 2002, s. 210). Özellikle folklor ve etnografi alanında yapılan çalışmalarda temel bir tartışma konusu olan otantisite, müziğin “içinde” özgül ve otantik olduğu iddia edilen, kimliğe dair işaretleri tanımlamaya yönelik soruların cevabı olarak kullanılan bir terimdir. Bu açıdan, “biz” ve “onlar” arasındaki farkları korumak için müziğin nasıl kullanıldığı ve bu sınırların neden gerektiğinin ispatı olarak karşımıza çıkar (Stokes, 1998c, s. 128).

Otantizmin ön plana çıktığı bir başka durum, müzik uyanışı (music revival) söylem ve süreçlerinde karşımıza çıkar: Meşruiyetini sahicî olma söylemi ile “eski”, “orijinal” ya da “öz” kültüre tarihsel bağlılık referansı ile temellendirilen otantisite, belli bir müzik kültürünün uyanış sürecinde öncülük yapanların uyanışçı ideolojileri ve kişisel tercihleriyle uyumlu bir biçimde, yeni bir estetik kodla biçimlenmiş müzikal üslubun “yeni bir otantisite” olarak sunulmasıdır (Erol, 2009, ss. 142-143). Müzik uyanışı süreçlerinde otantisite tartışmaları, yeni otorite tartışmalarını da beraberinde getirir: Folklorcuların müziğin geleneksel ya da yeniden icat olarak ayrı biçimlerde gördükleri, müzikologların tarihsel olarak icranın doğruluğunu tartıştığı, icracıların

müziklerinin devlet politikaları ile ilişkilendiği vb. durumlarda, müzik uyanışı öncülleri otantizm söylemiyle geçmişte çağırarak muhafazakârlık ve koruma söylemiyle değişim ve yeniliği gizlemeye çalışırlar (Hill ve Bithell, 2014, s. 19).⁷ Ancak otantizm söylemiyle, “müziği belirli tanımlanabilir özellikleri olan değişmez bir ‘öz’ olarak değil de, az sayıda belirgin ya da toplumsal olarak anlamlı kesişme noktası olan, geniş bir pratik ve anlamlar alanı olarak” görmek gerekir (Stokes, 1998c, s. 129).

Otantizm konusu özellikle müzikolojik açıdan, Foucault’un kullandığı anlamıyla güç ve bilgiyi birleştiren en üst düzey bir disiplin eylemi olarak karşımıza çıkar: Müzikolojinin ideolojik bir yaklaşımla Batı notasyonu merkezli bir müzik evreni yaratarak daha sonra onu kontrol etmeyi başararak, notasyon zaman ve mekanın çöktüğü elverişli bir yol haline gelir; böylece Batılı olmayanları evrensel düzlemde siler (Bohlman, 1993, s. 424). Dolayısıyla hem müzik yazını hem de müzikolojinin kendisi ideolojik işlevler görerek, güç ve otorite ilişkilerini kurarak onu kalıcı kılabirler. İdeolojik bir işlevi olan müzik, Athusser’e göre ideolojik bir aygıt, Pierre Bourdieu’ya göre kültürel sermayeyi tanımlayan bir alan, Adorno başta olmak üzere Frankfurt Okulu teorisyenleri için ise kültür endüstrisinin güçlü araçlarından birisidir (Aktaran Esgin, 2014, ss. 60-61). Otoritenin müzik adına en temel meşru dayanağı notadır.

Müzik Otoritesinin Yazılı Bir Dayanağı Olarak Notasyon

Müziğin yazı ile ifade edilmesi, dünyanın dört bir yanında yüzyıllardır kullanılan çeşitli nota yazım biçimlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu yazımlar genel olarak “fonetik” ve “grafiksel” olarak iki ana grupta toplanmıştır: Fonetik işaretler, seslerin bütün özellikleriyle gösterildiği işaretlerle, harf, hece, kelime işaretleri ve numaralandırmaya dayalı sistemleri kapsar. Grafiksel işaretler ise

çizgi, nokta, eğri vb. geometri şekilleri ile ifade edilir (Tohumcu, 2006, s. 1). Hangi şekilde olursa olsun, müziğin yazıya ile ifadesi bir “metin” ortaya çıkarır: “Metin olarak tınlayan bir müzik üzerine düşünme/ yazma/konuşma formu olarak ‘yapay’ bir dile gereksinim vardır” (Erol, 2009, s. 188). Dünya tarihinde müziğin metin olarak yazılma serüveni kısaca şöyle özetlenebilir (Tohumcu, 2006, s. 4):

“Müziğin yazı ile ifadesi en az 3000 yıl öncesine kadar uzanmaktadır. (...) M.Ö. 1400’den M.S. 10. yüzyıla kadar müziği yazmak amacı ile alfabetik ifade sistemlerinin oluşturulduğunu söyleyebiliriz. Sistemlerin bazıları tabulatura şeklinde ve ilk önce Doğu’da ortaya çıkarak gelişmiştir. (...) Dünya neumatik sistemi, 9. ve 12. yüzyıllar arasında Batı Avrupa, Bizans, Doğu Avrupa, Japonya ve tahminen Tibet’te oluşmuştur. Neumatik notasyon; 15. yüzyılda Kore’de, 16. yüzyılda Batı tabulaturalarında, 18. yüzyılda Japonya’da ve daha sonraları 19. ve 20. yüzyıllarda artan popülaritesi ile tüm dünyada gelişmiştir.”

Özellikle etnomüzikoloji alanında notasyon, transkripsiyon ve inceleme amaçlı olmak üzere, yani müzikal-kültürel sembolik ve iletişim sistemleri için kullanılmıştır. Bu açıdan, müzisyenlerin icra ettikleri sesleri reçetelendiren notasyon (prescriptive) ile müziği betimleyen (ve transkripsiyonunu yapan) notasyon (descriptive) birbirinden ayrılır (Ellingson, 1992, s. 153).⁸ Ancak müzik araştırmalarının salt notaya indirgenmesi, müziğin bilimsel olarak incelendiği tüm alanlar için önemli bir sorun teşkil eder. Bir müzik kültürüne ait ses dünyasını salt nota üzerinden anlamak ya da anlatmak mümkün değildir. Yani herhangi bir notasyonu, sözel ya da işitsel bir geleneğe sahip olmaksızın yorumlamak veya aşına olunmayan/bilinmeyen bir müzik türünün notasyonunu okumak çaresizliktir (Erol, 2009, s. 190). Bu yüzden, o kültüre ve ses evrenine dair bilgiye ihtiyaç vardır.

Bir müzik kültüründe sesle ilgili bilgi, o müzik kültüründe “müzik” olarak görülen şeyle ilgilidir, yani direkt notayla ilgili değildir. Bu bağlamda, özcü tanımlamalar ve “evrenselci” bir söylemle müziğe yaklaşan etnomüzikoloji ve metin-merkezli müzikoloji çalışmalarının aksine, müziğin

içinde bulunduğu topluluğun onu nasıl gördüğüne odaklanması gerekmektedir (Stokes, 1998c, s. 127). Etnomüzikoloji disiplininin gelişim süreciyle birlikte transkripsiyonun, disiplinin ayırt edici işareti olarak bize müzik hakkında ne bildiğimizi ve nasıl bildiğimizi anlatan bir araca dönüştüğünü belirten Titon, bu süreçte müziğin de “nesne”leştiğini belirtir; ancak günümüzde etnomüzikolojiyi oluşturanın transkripsiyon değil, saha çalışması olduğunu da vurgular (Titon, 2008, s. 25): “Müzik kopyalanmak için nesnelleştirildi, toplandı ve kaydedildi; ve transkripsiyon analiz ve karşılaştırmaya olanak tanıdı. Transkripsiyon - yani, bir müzik parçasını dinlemek ve Batı notasyonuna yazmak - sadece disiplinin becerisi haline gelmekle kalmadı, aynı zamanda yaşanmış deneyimi ‘yazdı’, yaşam dünyasını ortadan kaldırdı.”

Görüldüğü üzere, müziğin notayla ilişkisi aynı zamanda ontolojik bir konudur.⁹ Müziğin ontolojik olarak var oluşu tartışması, onun bir “nesne” gibi algılanmasına neden olur. Bu ontolojinin, özellikle Batı müziğinde bir nesne olarak (t)üretilmesinin en temel sebebi, müziğin nota yazısı üzerinden algılanmasıyla ilgilidir. Bohlman, özellikle Batılıların kendilerinden olmayan “öteki” dünyanın müziğine yaklaşımlarını eleştirirken, bunun en önemli nedenini müziğin bir nesne olarak görülmesi olarak değerlendirir (Bohlman, 2015, s. 28): “Batılı bakış açısından, dünya müziği ontolojileri tercüme edilemezmiş gibi görünür; bunun nedeni, Batı’nın en temel ontolojik kategorilerinin müziği sanki bir nesneymiş, kendi başına anlama sahip bir ‘şey’miş gibi ele almalarıdır. Müziği bir nesne olarak algılamak (...) dünyadaki birçok müzik kültürüne yabancısıdır.”

Müziğin nesne olarak görülmesini, yine Batı merkezli olarak “hayali nesne” şeklinde tanımlayan Nicholas Cook, notanın işlevini ise saklama, iletişim ve kavranış aracı olarak üç şekilde özetler (Cook, 1999, 76).¹⁰

Ancak sesleri simgeleme ile icracıların sesleri çıkarmak için yapmak zorunda oldukları simgeleme arasındaki farkın önemini vurgulayan Cook (Cook, 1999, s. 82), porteli Batı notasyonu kullanımının bazı kültürlerin müzikleri ile notasyon arasında çatışma yaratabileceğini, ancak eğer porteli Batı notasyonu Batılı olmayan müziği çarpıtıyorsa, Batılı müziğini de çarpıtıyor olabileceğini belirtir (Cook, 1999, s. 87).¹¹ Cook, temel olarak -konuya bestecilik merkezli yaklaştığı için- Batılı notasyonundan yana olsa da, özellikle etnomüzikologların müziği yazıya dökmede Batılı notasyon dışında teknikler aramaları ve Batı merkezli nota yazımına temkinli durmalarını da destekler. Cook'un "hayali nesne" betimlemesinin en önemli nedeni, özellikle Batı müziği estetiğinde, müziğin kağıt üzerinde "hareket eden" bir varlık olarak kabul edilişi ve "bükülemeyen zamanın akışına bağlı bir deneyimi" bu hayali nesneye dönüştürmesidir (Cook, 1999, ss. 102-103).¹²

Bu noktada, notayı bir metin/yazı olarak ele aldığımızda, tam da Derrida'nın eleştirisine denk gelecek şekilde, her nota aslında yapısal bir müzik imlemesinde bulunur: "Metin (tekst) yazılı kelimelerdir ve bu kelimelere genellikle bir tür otorite atfedilir. (...) Edebiyat üzerine çalışan akademisyenler için metin edebî bir çalışmayken, tarihçiler için tarihî bir belge, müzikologlar içinse notaya dökülmüş bir müzik eseridir" (Titon, 2006, s. 148). Ancak bir metnin anlamı sabit değil, aksine değişken, çelişkili ve belirsizlik doludur (Moran, 2002, s. 202). Müzik bağlamında notaya aktarılan metinsel bilgi, -özellikle halk müziği derlemecilerinin iddialarının aksine- bir müzik kültürünün "öz"ünde değil, onun üzerinden inşa edilen "yapı"yı (ve ideolojiyi) imler; oysa onlar da metin olarak çelişki ve belirsizliklerle doludur. Bu durum, ideoloji bağlamında durmaksızın yeniden üretilen bir toplumsal çelişkiyi gösterir (Balibar ve Macherey, 2002, s. 56). Eğer ulus devlet açısından "ortak

dil" çelişkili bir siyasal birliğin yeniden üretilmesi ise (Eagleton, 2009, s. 61), ulus devletin altında yaratılan halk müziğinin nota yazımı da müzik bağlamında çelişkili bir "ortak dil" in yeniden üretimidir.¹³

Dolayısıyla notaların da, tıpkı diğer yazılı metinler gibi ideolojik işlevleri vardır. Reinhard'ın yukarıda bahsettiği "musiki otoriteleri", Stokes ve Bohlman'ın yine yukarıda bahsettikleri resmî "tanımlama" görevini, ideolojik bir metin haline gelen notaya dökerler. Yani notalar, tam da metinler gibi "görünür olan"dır; oysa bir metinde önemli olan onun "söylemediği şey"dir (Macherey, 2019, ss. 117-118). Müziği koruma iddiası olan notanın, açığa vurduğu kadarını gizlediği unutulmamalıdır (Cook, 1999, s. 81). Konumuz bağlamında notanın dışında kalan "şey", ideolojinin açığa çıktığı yerdir: "Yazar her zaman konuştuğu şeyi söylemiyor olsa da, ille de söylediği şeyden konuşmuyordur" (Macherey, 2019, s. 118). Bir metin yalnızca dili kullanma biçimiyle değil, kullandığı özel dille de genel ideolojiye bağlanır (Eagleton, 2009, s. 61). Bu açıdan metinler, Althusser'in ısrarla üzerinde durduğu ideolojinin tanımladığı "özne"ye seslenerek, onların "özne" olarak algılanmasını sağlar ve onları oluştururlar (Balibar ve Macherey, 2002, s. 62). Ancak otoritenin nota yoluyla "gizlediği" şey, tam da ses/icra ve yazı/nota arasındaki gerilimi işaret eder.

Osmanlı'dan Türkiye'ye Batı Notasyonunun Otoritesi

Osmanlı döneminden günümüz Türkiye'sine, müziğin notaya alınması ve icranın nota temelli olması meselesi hem Osmanlı/Türk müzik kültürü hem de halk müziği çevrelerinde önemli bir tartışma konusu olmuştur.¹⁴ Özellikle Osmanlı döneminde müzik eğitiminin temeli olan meşk yöntemi, yazı yerine söz ile aktarım aracı olarak yüzyıllar boyunca bu müzik kültürünün kuşaklar arasında taşınmasını sağlamıştır. Cem Behar, meşki sadece bir eğitim aracı

ya da pedagojik bir teknik olarak görmez, Behar’a göre meşk geleneğın bizzat kendisidir (Behar, 2019, s. 81). Meşkin temel dayanağı, hafıza merkezli bir aktarım olmasıdır. Sadece Osmanlı/Türk müzik kültürü için değil, genel olarak Batı dışı geleneksel müzik kültürlerinde de “hafıza” ya da “hafızayla müzik yapma kültürü” çok önemli bir dayanak olarak, bizzat çoğu geleneğın ta kendisi olmuştur (Öztürk, 2009, s. 15). Yani, “müzik sisteminin bekası meşk yoluyla müzik değil, öncelikle hafıza üretilmesine bağılıydı” (Behar, 2019, s. 19).¹⁵

Modernleşmenin tipik özelliklerinin başında gelen, yazılı kültürün yaygınlaşması ile bilginin standartlaştırılarak yönetilebilir ve paylaşılabilir kılınması durumuna paralel olarak özellikle 19. yüzyılda Osmanlı’da nota yayıncılığı yaygınlaşmıştır (Alimdar, 2016, s. 435).¹⁶ Nota yayıncılığı ile notaya bağılı eğitim ve icranın gelişmesine dair çeşitli sebepler ileri sürülse de, Osmanlı’dan Türkiye’ye geleneksel müzik eğitiminde, -özellikle eserlerin korunamadığı ve kaybolduğı iddiasıyla- meşk yönteminden giderek uzaklaşmış, nota-merkezli eğitim ve icra ön plana çıkmıştır. 19. yüzyıldan itibaren notanın yaygınlaşması, meşkin anlamını da değiştirmiş, özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren artan bir şekilde hem eser bestelemek hem de eserleri icra ve intikâl ettirmek amacıyla nota kullanımı yaygınlaşmıştır (Behar, 2019, s. 213). Diğer yandan Osmanlı/Türk müziğinin Batı notasyonuna aktarımının nasıl yapılacağı konusu günümüze kadar tartışılrsa da, bu tartışma artık Batılı nota kullanımına ya da meşke dair bir tartışma değildir (Ayas, 2014, ss. 339-340): “Rauf Yektâ Bey’den başlayarak H. Sadettin Arel, Suphi Ezgi ve Salih Murat Uzdilek gibi isimler Erken Cumhuriyet döneminde, geleneksel Türk müziğinin kimliğini bozmadan Batı notasıyla uyumlu bir nazariyat geliştirmek için kafa yormuşlardır. Sonunda Arel ekolü denilen nazariyat anlayışı (...) yaygın kabul görmüştür.”

Yaşamı boyunca Türk müziğinin modernleşmesi ve özellikle ses-perde sisteminin standartlaşması konusunda çaba harcayan ve kendinden sonraki döneme büyük bir iz bırakan Hüseyin Sadettin Arel’in çok sesli Türk müziğı hayalini tartışan Cinuçen Tanrıkorur, bu bağlamda nota yazım konusunun, aslında Antik Yunan filozofları Pithagoras’la Aristoksenes’ten beri insanlığın sonuçlandıramadığı bir meslekî kamplaşma içgüdülerinden, yani “kulakçılar” ile “hesapçıların” (ya da “ameliatçılarla nazariyatçıların”) bir çekişmesi olarak sürdüğünü belirtir (Tanrıkorur, 1998, s. 254). Walter Feldman’a göreyse yirminci yüzyıldan önce, Osmanlı Türkleri hiçbir zaman müzikal yapılarının oluşturduğu repertuarın tarihsel benzersizliğini tam olarak kabul etmemiş, -tıpkı Arel’de görüldüğü üzere- tarihin özgünlüğünü mitin genelciliğı ile dengelemeyi tercih etmişlerdir. Bu açıdan Türkiye’de klasik repertuarın yerel kavramsallaştırması her zaman hem tarihi hem de mitolojik-ideolojik unsurları içermiştir (Feldman, 1990, s. 104). Yani bu müziğın Osmanlı müziğı mi ya da klasik Türk müziğı mi olduğı tartışmasında olduğı üzere, bu konuda otorite ve otantisite tartışmalarıyla ilişkili bir konumlanmaya göre şekillenmiştir. Dolayısıyla bu durum, Osmanlılık ile Türklük mitolojileri arasında bir çatışma doğurmuştur (Feldman, 1990, s. 105).

Osmanlı/Türk müziğinde Batı etkisiyle, “modifye edilmiş Batı notasına geçiş, bu notayla uyumlu modern bir Türk müziğı nazariyet sisteminin yaratılması ve makam-usul kalıplarındaki basitleşme ve standartlaşma süreçleri” yaşanmış ve Batılı unsurlar zamanla gelenek tarafından içselleştirilerek nerdeyse geleneğın asli unsuru haline gelmiştir (Ayas, 2014, s. 328). Aynı durum Türkiye’de resmî kabul görmüş halk müziğı için de geçerlidir. Batı notasyonunun kullanımında, her ne kadar müzik kültürlerinin sürdürülmesi, geleneğın korunması vb. teknik ve pratik amaçlar

güdüldüyse de, Batı nota sisteminin diğer temel ve bütünleyici özellikleri kabul edilmemiştir (Ayas, 2014, ss. 333-334; Ayangil, 2008, s. 402).¹⁷ Bu yüzden Osmanlı/Türk müziği ve halk müziği gelenekleri bağlamında, ne resmî politikalara uygun olarak “çoksesli” müzikler istenilen şekilde uygulanabilmiş, ne de “gelenek” olarak var sayılan ve Batılı unsurlarla “otantik” olarak korunduğu iddia edilen bu müzik kültürlerinin tam da -Derrida’nın belirttiği gibi- çoğul, çeşit çeşit, hatta kendi içinde birbiriyle çelişik olarak dönüşümü/icrası engellenebilmiştir.¹⁸ Kaldı ki bu durum, “yazı”ya geçirilmeden önce aslında her iki gelenek için de geçerli bir konu olarak, yani icranın “mutlaklaştırılmaması” ve yapıldığı anda “canlı” olarak yaşaması açısından önemlidir (Ayas, 2014, s. 335). Yani paradoksal olarak, modern musiki otoritelerince “otantik” olarak kabul edilen icralar, aslında geçmişte de “otantik” değildir. Dolayısıyla nota üzerinden otantizm iddiası, özellikle sözlü kültürün egemen olduğu müzik kültürlerinde neredeyse imkansızdır (Behar, 2019, s. 118): “Üç ya da dört asır önce bestelenmiş, çeşitli meşk silsilelerinden geçmiş ve ancak on dokuzuncu yüzyıl sonlarıyla yirminci yüzyıl başlarında notaya alınıp kağıda dökülebilmüş bir eserin ‘aslına uygun’ olduğu iddiasının tamamen anlamsız olduğu da apaçık ortadadır.”¹⁹

Notayla ilgili bir başka tartışma konusu, notayı yazan ile yazılı notayı yorumlayan, yani müziği icra eden arasındaki gerilimdir. Yani Derrida’nın söz/yazı gerilimine benzer bir başka durum, Osmanlı/Türk müziği bağlamında nota yazımında da görülür (Popescu-Judetz, 2007, s. 14). Türkiye’de uzun yıllar alan çalışması yaparak, 1975 yılında “Folk Music Instruments of Turkey” adlı başyapıtı yazan etnomüzikolog Laurence Picken, 1952 yılında Musiki Mecmuası’nda yayınlanan bir yazısında, Türk musikisinin muhafazasının sadece yazılı notalarla olamayacağını, notanın faydası olmakla birlikte bunların sadece

yazılı kayıtlar olduğunu ve ses haline gelinceye kadar cansız olduklarını belirtir (Picken, 1952, s. 22). Müzik eğitimi ve icrasında hafızanın önemini altını çizen Picken, Türk musikisi icrasında Avrupa notasının kullanımına dair de şu şerhi düşer (Picken, 1952, ss. 23-24):

“Notadan okuyup çalmanın bir çok nâhoş neticeleri vardır: evvelâ yazıdan okumak hiçbir vakit ezber söylemek kadar tesirli olamaz. Çünkü ezber çalarken icracı daha uzun cümleleri zihninden geçirebilir. Eser hâfızada bir bütün olarak hazırdır, sayfaları tedricen açılır. Gerçi nota yazılarına ve tablâtürlere nisbetle şimdiki porteli nota yazısı daha kolay okunabiliyorsa da zannımca, Türk musikisini notadan çalmak yalnızca anâyeye aykırılık bakımından yanlış olmakla kalmaz, çalınan parçaya da zarar verir. Notadan okumak icranın güzelliğini ihlâl eder. (...) Çünkü nota ile çalmak, ezberlemekten kolaydır. (...) Bir geleneğin değişiksiz muhafazası ancak teferruata azami itina göstermekle kabil olur. Bana kalırsa, umumiyetle Avrupa notasının ve yabancı sazların kullanılması daha şimdiden Türkiye’de toplu çalış ve okuyuşun mahiyet ve tatbikatını başkalaştırmaya doğru gidiyor. O derecede ki icranın anânevi şartları unutulmaya başlamıştır.”

Picken’in “teferruata azami itina” ve “başkalaşma”ya dair şerhi, resmî halk müziği icrası için de geçerlidir. Osmanlı/Türk müziği ve resmî Türk halk müziğinin notayla serüveni zaman zaman birbiriyle yakınlığa da, farklı yollardan ilerlemiştir. Osmanlı/Türk müziğinde nota-merkezli yayın, icra, eğitim çalışmaları ve bunların farklı yollardan empozisi, açık “otorite” arayışının arenasıdır (Behar, 2019, s. 112, s. 127, s. 130, s. 138). Ancak halk müziğinde bu konu, resmî Türk halk müziğini icat eden otoritelerce netleştirilmiş ve daha sonra TRT Türk Halk Müziği Repertuarı ile tasdiklenmiş, dolayısıyla halk müziği notaları tartışmasız kabul görmüştür. Yani klasik geleneğin aktif uyumu ile halk müziğinin pasif uyumu arasında bir ayrım yapmak gerekir: “Klasik Türk müziği geleneği, halk müziğindeki gibi resmî politikayı yürüten kültür elitleri tarafından dışarıdan şekillendirilen ‘pasif’ bir ‘hammadde’den ziyade, canlılığını sürdüren, şehir kültürünün merkezinde yer alan ve büyük ustaları tarafından üretimi devam eden hegemonik bir gelenektir” (Ayas, 2014, s. 393).²⁰ Bu noktada,

Türkiye’de resmî kültür politikalarıyla şekillenen resmî halk müziğinin oluşumuna bakmak gerekmektedir.

Türkiye’de Resmî Halk Müziğinin İnşası

Benedict Anderson, 19. yüzyılda Çek, Fin ve Macar seçkinlerin dil, folklor ve müzikle ilgili araştırmalarında, “derinlerde bir yerde öteden beri kendilerinin olagelmış bir şeyi ‘yeniden keşfetmek’ olarak” yorumladıklarını belirterek, bu çalışmalarda ortaya çıkan milliyetçiliğin, tarihlendirebileceği bir kökeni olmasa bile bunu sanki köklü bir tarihsellik olarak sunduğunu aktarır (Anderson, 2009, ss. 216-217). Aynı yüzyılda folklor ve karşılaştırmalı müzikolojiden beslenen, daha özelden ise İngiltere ve Doğu Avrupa’da halk müziklerinin derleme, notalama, analiz etme ve karşılaştırma yapma yöntemleriyle incelendiği “müzik folkloru” yaklaşımının devamı olan araştırmalar, -analiz, karşılaştırma ve etnografik kısmı eksik olsa da- Türkiye’de 20. yüzyılın başlarından itibaren gelişecek olan resmî halk müziği çalışmalarının da habercisidir. Bu çalışmaların diğer ortak özellikleri şu şekildedir (Titon, 2008, s. 29): “Milliyetçilik ideolojisi, sosyal bağlamı incelemeye etnografik bir vurgu, dünya çapında geleneksel ve nesli tükenmekte olan müziğin korunmasını içeren etik bir boyut ve müziğin devlet okulu müfredatının bir parçası haline geldiği ve yetişkinlere de sunulduğu bir eğitim yönü.”

19. yüzyılda Avrupa’sında “halk şarkıları geleneksel ve kurumları olmayan dağınık halklar için dayanışma ruhunu diriltmek amacıyla kullanılabilir” düşüncesine oldukça uygun olarak, aydınlardan gelen “ulus” fikrinin halka empoze edilmesini, yani halk şarkıları ile insanları birleştirmeyi amaçlıyordu (Burke, 1996, s. 27). Bir ulus devlet olarak kurulan Türkiye’de ise 1920’li yıllarla başlayan ve 1930’larda yaygınlaşan müzik politikaları, halkı birleştirici ve kolektif duyguları seferber edici şekilde inkılabı hizmet edeceği düşünülen bir

araç olarak ortaya çıktı (Üstel, 1994, s. 42).²¹ 1920’li yılların ilk yarısında, temel olarak Ziya Gökalp’in “hars-medeniyet” ikilemi, daha sonra “alaturka-alafranga” çatışmasına dönüşmüş ve 1930’lu yıllarda ortaya çıkan “musiki inkılabı”nın sonuçlarından birisi olarak “alaturka-alafranga” çatışması, ikincisi lehine çözüme kavuşturulmuştur (Üstel, 1994, s. 47).

Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren sürdürülen resmî müzik politikalarıyla, hars/medeniyet, alaturka/alafranga, geleneksel/modern, gelişmiş/gelişmemiş vb. zorlama ikilikler yaratılarak, halk kültürünün parçalı ve çelişik yapısı dikkate alınmadan, tam da Derrida’nın karşı çıktığı zıtlıklar oluşturulmuş ve bunlar zamanla birer tahakküme dönüşmüştür (Balkılıç, 2015, ss. 43-44).²² Ancak bu ikiliklerle ilgili çelişkiler, bizzat kültür politikalarının temeli olan Gökalp’in düşüncelerinde görülür: Kültürü, folklorla ve müzeciliğe indirgeyen Gökalp, kültürel değerın asıl kaynağı olarak gördüğü halkı ise giderilmez bir ikellik ve çocuksuluk haline mahkum ederek, bir yandan halkı “öz”ün kaynağı olarak görür, ancak diğer yandan o özü işleyecek “teknik ve usul”ün seçkinlerden geleceğini belirtir (Koçak, 2009, s. 778).²³ Gökalp’in, Osmanlı’nın son dönemlerinden yola çıkarak yazdığı ve Avrupa’nın 19. yüzyıl tartışmalarından etkilenen fikirleri, cumhuriyetin kuruluşundan itibaren uzun yıllar kültür politikalarında etkili olur. “Musiki inkılabı”, Gökalp’in yaklaşımlarına uygun olarak, Osmanlı müziğinin dışlanması, Batı müziğinin aktarılması, ve halk müziğinin derlenip standartlaştırılması şeklinde üç önemli ayağa sahiptir (Ayas, 2014, s. 392).

1930’lu yıllarda Paul Hindemith, Béla Bartók, Joseph Marx gibi Batılı musiki otoriteleri, “iktidarın müzik alanında yapmayı tasarladığı ‘inkılab’ta Batılı ülkelerin deneyim ve birikimlerinden yararlanmak amacıyla yabancı müzik

adamlarının görüşlerini almak zihniyetinin bir uzantısı” olarak Türkiye’ye davet edilir (Üstel, 1994, s. 52). Bu dönemde müziğin standardizasyonu ve kurumsallaşması için pek çok adım atılır. 1917 yılında kurulan Darülelhan’ın 1925 yılında İstanbul Konservatuari’na, 1924 yılında kurulan Musiki Muallim Mektebi’nin ise 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuari’na dönüşmesiyle, müzik eğitimi alanında hareketlilik artmış, halk müziği derlemelerinde ise yoğun bir faaliyet başlamıştır. Konservatuarlar dışında resmî faaliyetlerin diğer ayağı, 1926 yılında başlayan radyo yayınlarının gelişerek 1964 yılında Türkiye Radyo Televizyon Kurumu’na dönüşmesiyle ortaya çıkan TRT olacaktır.²⁴ Devlet Konservatuarları ve TRT gibi resmî kurumların dar sınırları olsa da, halk müziği teorisiyle pratiğinin resmî, kentli modeli ve onu destekleyen söylemler buralarda üretilmiş, sürdürülmüştür (Stokes, 1998a, s. 45). Yani bu kurumlarda, “musiki inkılabı”na uygun faaliyetler on yıllar boyunca devam ettirilmiştir. Bu faaliyetler kısaca, Türk kültür mirasının korunması, arabesk tehdidine karşı durmak, müzik icrasında sistemli/bilimsel bir yaklaşım geliştirilmesi ve Türk müzik reformunu geliştirecek müzisyenlerin yetiştirilmesi çabaları olarak özetlenebilir (Stokes, 1998a, s. 75).²⁵

Resmî Halk Müziğinin Nota - Merkezli Standardizasyonu

Halk müziğinin derlenmesi ve bunun notayla ilişkilendirilmesi konusunda ilk makalelerin yazarlarından olan Rauf Yektâ Bey, 1898 ve 1899 yılında İkdâm gazetesine yazdığı yazılarda, türkülerin notaya alınarak yayınlanmasından bahseder (Deniz, 2018, ss. 256-257).²⁶ Bu bağlamda Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk resmî derlemesi, 1923-1926 yılları arasında Musa Süreyya başkanlığında Darülelhan heyeti tarafından hazırlanan iki bin kadar anket fişinin Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Anadolu’ya gönderilmesiyle yapılır. Bu anket fişlerinde yer alan sorularda, kasaba ve köylerde

okunan halk şarkılarının notalarının yazılıp gönderilmesi ve eğer varsa eski nota kitaplarına dair bilgilerin yazılması öncelikli konular olmuştur (Kolukırık, 2015, s. 62-63). Nitekim bu derlemelerden elde edilen notalar, Darülelhan’ın yayını olarak “Anadolu Halk Şarkıları” adıyla iki cilt halinde basılmıştır. 1925 yılında anket çalışması devam ederken, Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde alan çalışmasına dayalı ilk resmî derleme ise Darülelhan’da keman eğitmeni olan Seyfettin Asal ve viyolonsel eğitmeni kardeşi Sezai Asaf tarafından gerçekleştirilmiştir. Gezide derlenen eserler, 1926 yılında “Yurdumuzdan Nağmeler” ismiyle basılmıştır. Bu çalışmada ses kayıt cihazı kullanılmamış; alanda yazılan notalar, Asaf kardeşlerin Batı notasyonu bilgisine göre aktarıldığından ciddi eleştirilere maruz kalmıştır (Kolukırık, 2015, s. 64).

Darülelhan’ın resmî derlemeleri, 1926 yılından itibaren ses kayıt cihazıyla yapılmaya başlanır. Ancak Kurt Reinhard, Darülelhan’ın sahada ses kayıt cihazıyla yapılan bu derlemelerinin yayınlandığı 3-13. defterlerinde yer alan notaların, ses kayıtlarından değil, derleme mahalinde kulaktan yazıldığını belirtir ve bu yüzden bunları güvenilir bulmaz (Bartók, 1991, s. 218). Diğer yandan gramofonla yapılan derlemelerin notalarının, “Türk müziği” usul ve makam sistemine göre mi, yoksa Batı müziğine göre mi yazılacağı konusu da bir başka tartışma konusu olmuştur (Öztürk, 2006, s. 159). Örneğin Mahmut Ragıp Gazimihal, 1928 yılında yazdığı “Anadolu Türküleri ve Musıkî İstikbâlimiz” adlı kitabında, -Gökalp’in Batıcı fikirlerine uygun olarak- halk türkülerinin notaya alınırken, o güne kadar “makam ve usul kundaklarından azade bir şekilde yaşayan” Anadolu ezgilerinin Batı tonalitesine uygun bir şekilde izah edilmesini önerir (Gazimihal, 2006, s. 89). Nitekim Darülelhan defterlerindeki nota yazımında, başlangıçta Rauf Yektâ Bey öncülüğünde makam merkezli bir yaklaşım olsa da, daha

sonra Gazimihal’in düşüncelerine uygun olarak tonalite merkezli bir notasyon tercih edilmiştir.²⁷ Ancak her iki durumda da müziğin nota-merkezli olarak düşünülmesi, hem nota yazımında ciddi sorunlarla karşılaşılmasına, hem de Stokes’un yukarıda belirttiği üzere, müziğin alındığı kaynak tarafından “ne” olarak algılandığı, sosyal-kültürel bağlamı ve icra pratiklerine dair herhangi bir etnografik bilginin aktarılmamasına neden olmuştur.

Aynı dönemde halk müziği derlemelerine katılan Ahmet Adnan Saygun ise, 1937’de yayınlanan “Rize Artvin ve Kars Havalisi Türkü Saz ve Halk Oyunları Hakkında Bazı Malûmat” ve 1938 yılında yayınlanan Darülehan defterlerinin 15. ve son cildi olan “Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon”adlı iki kitaplarında, Laurence Picken’in yukarıdaki “teferruata azami itina” şerhini hatırlatan bir şekilde, “türkülerin notaya alınışında her itibarla azami itinayı göstermeye gayret ettiğini” belirtir (Saygun, 1938, s. 6). Saygun, Darülehan’ın 15. defterine yazdığı giriş yazısında, türkülerin tesbitinde La karar perdesinde karar kılmasını şu şekilde açıklar (Saygun, 1938, s.7): “Anadolu’da söylenen türkülerin ekseriyeti La karar perdesi ile hiçbir arızaya lüzum kalmaksızın yazılabilir. (...) La kabul edildiği takdirde, sanat musikisini aynı perde üstünde biten makamları ile bir transpozisyon ameliyesine ihtiyaç hissetmeksizin mukayeseler yapılabilir”. Ayrıca Saygun, yine aynı yazıda belirttiği üzere, komalı sesler için de Suphi Ezgi’nin 1936’da yayınlanan “Nazarî ve Amelî Türk Musikisi” eserinde yer alan arıza işaretlerini -bazı küçük değişikliklerle- kullanmıştır (Saygun, 1938, s.9).

Yayınlarında nota yazımı ve yerel şivenin transkripsiyonuna hassasiyet gösteren Saygun, karşılaştırmalı müzikolojiye olan yakınlığıyla tüm dünyada erken dönem “etno-müzikoloji” araştırmacıları arasında yer alsada, gelişen etnografi ve kültürel bağlam odaklı

etnomüzikoloji çalışmalarından zamanla uzaklaşır (Yükselsin, 2011, ss. 264-265). Ancak Saygun, hem halk türkülerini hem de Batı dışı müzik geleneklerindeki halk şarkılarını notaya almak konusunda, uluslararası bir transkripsiyon modeli ortaya koymaya çalışır. Batı notasyonunun yeterli olmadığı Batı dışı müzik geleneklerinin notaya alınmasında, yer yer yine Suphi Ezgi’nin sisteminden yararlanan Saygun’un, 1948 yılında UNESCO’ya sunduğu ve başta olumlu tepkiler alan bu uluslararası girişimi zaman içinde unutulur (Yükselsin, 2011, s. 259). Oysa Saygun, halk müziği derlemelerinden ortaya çıkan, açıklama bilgileri ve nota yazımı eksik/hatalı transkripsiyonların aksine, öncelikle sahada kaydedilerek derlenen malzemenin detaylı “kimlik kartı”nın çıkarılmasını, daha sonra da nota yazımı konusunda titizlikle çalışılması gerektiğini ısrarla vurgular (Saygun, 1974, s. 5): “Halk ezgileri ancak gerçekten bilimsel bir şekilde notaya geçirilirlerse işe yararlar. Bu bakımdan tampere sistem çok yetersizdir. (...) Öyleyse halk ezgilerini mümkün olduğu kadar doğru bir şekilde kağıda geçirmeye imkân verecek bir notalama sistemi bulmamız lâzım.”

Türkiye’deki halk müziği derlemelerinde, Saygun’un “bilimsel” analiz için notanın itinayla kullanılmasına yönelik yaklaşımı, La karar perdesi dışında kabul görmemiştir. Cumhuriyet’in erken dönemlerinde halk müziğiyle ilgili notalı yayınlar yapan Mahmut Ragıp Gazimihal, Ferruh Arsunar, Vahit Lütfi Salcı, Sadi Yaver Ataman, Muzaffer Sarısözen ve Veysel Arseven gibi çeşitli araştırmacılar her ne kadar nota yazımında farklı yaklaşımlara sahip olsalar da, zamanla halk müziğindeki nota yazımı, Saygun’un karar perdesini La üzerinden düşündüğü şekle dönüşmüştür.²⁸ Diğer yandan Saygun’un Suphi Ezgi’den aldığı arıza işaretleri yerine, Muzaffer Sarısözen’in diyez ve bemollere rakamlar koyarak komalı seslerin belirtilmesi yaklaşımı resmî halk müziği nota yazımında standart hale gelmiştir (Sarısözen, 1952, s.

2; Şenel, 2018, s. 42; s. 422). Onur Akdoğdu, Sarısözen'in bu yaklaşımını ve bağlamaya bu sisteme göre perde takılmasını eleştirerek, bu kullanımın bir mantığının olmadığını, bunun geçmişte kullanılan onyedili dizge ile hiçbir ilgisinin bulunmadığını, buna rağmen bir "miras" anlayışıyla korunduğunu belirtir (Akdoğdu, s. 29; s. 43; s. 45). Sarısözen'le beraber çalışan ve derleme gezilerine katılan Halil Bedi Yönetken de, Sarısözen'in bu rakamları kullanma mantığını anlayamadığını belirtir (Şenel, 2018, s. 371).²⁹ Ancak Sarısözen'in halk müziği alanındaki otoritesi, kendisinden sonraya tam da Akdoğdu'nun dediği gibi "miras" olarak devredilir.³⁰

Muzaffer Sarısözen, günümüze kadar hem eleştirilerin hem de övgülerin başlıca hedefi olarak, hiç şüphesiz "Türk halk müziği"nin icat ve inşa edilmesinde yer alan en aktif kişilerin başında gelmektedir.³¹ Darülelhan'da Batı notasyonu ve keman eğitimi alan Sarısözen, daha sonra derleme çalışmalarının başına geçeceği Ankara Devlet Konservatuvarı ile ünlü Yurttan Sesler programlarını yayınlacağı radyoda, yani resmi halk müziğin oluşum silsilesindeki en önemli üç kurum olan Darülelhan, Ankara Devlet Konservatuvarı ve TRT'nin öncüsü radyoda yer alarak, tam da "musiki inkılabı"nın temel amaçlarından birisi olan "halk müziğinin derlenip standartlaştırılması"nın gerçekleştiren kişidir (Yükselsin, 2005, s. 88). 1942 yılında Ankara Radyosu bünyesinde çalışmalarına başlayan Yurttan Sesler, Ankara Devlet Konservatuvarı adına yapılan derlemelerden oluşan ve Muzaffer Sarısözen'in öncülüğünde notaya alınan binin üzerinden eseri, yine nota yoluyla öğrenip icra etmiştir (Şenel, 2009, ss. 98-100). Yurttan Sesler korusu, zamanla diğer radyolara yayılmış, daha sonraki dönemlerde ise üniversite koroları, Kültür Bakanlığı koroları, belediye ve halk eğitim merkezleri koroları vb. pek çok benzer koronun ortaya çıkışına etki etmiştir (Alpyıldız, 2011, s. 91). Böylelikle

resmî halk müziği, notalar aracılığıyla "sabitlenmiş" icralarla "estetize edilerek" tüm Türkiye'ye yayılmıştır.³² Ancak Yalçın Tura'ya göre, "ayrı bir musiki türü imişcesine ortaya çıkarılan sözde 'Türk halk müziği' her geçen gün biraz daha yozlaştırılarak yaygınlaştırılmaya çalışılmış"tır (Tura, 2017, s. 368).

Resmî halk müziğinin en önemli dayanağı olan resmî notalar ise 1972 yılında TRT Müzik Dairesi Başkanlığı'nın kurulmasıyla yayınlanmaya başlamıştır (Şenel, 2009, ss. 104).³³ Bu kurulda, öncelikle Sarısözen'in derlediği notalar TRT Türk Halk Müziği Repertuarı'na aktarılmış, daha sonra diğer radyolarda çalınan eserler "anonimlik" kistasına göre yine repertuara alınmış veya repertuardan tamamen çıkarılmıştır (Şenel, 2009, ss. 102-103; s. 104).³⁴ Sarısözen'in başlıca takipçilerinden Nida Tüfekçi ve Yurttan Sesler'de yetişen diğer öğrencileri, önce TRT'de, daha sonra resmî halk müziğinin olduğu hemen her eğitim ve icra kurumunda onun izini sürmüş, bu notalar yoluyla resmî halk müziğini icra etmiştir. Özellikle Sarısözen'in silsilesine bağlanan bağlama icracıları, -Talip Özkan gibi resmî alanı terk etmemişlerse- çoğunlukla derlemecilik ve eğitimcilik vasıflarıyla resmî halk müziği otoriteleri olarak kabul görmüşlerdir (Öztürk, 2012, s. 4):³⁵

"Muzaffer Sarısözen, özellikle halk müziği adına tartışmasız tek otoritedir ve çalan söyleyen tüm icracılar açısından onun takdir ve onayı belirleyici durumdadır. Bu süreç bir model olarak alındığında radyo çevresi açısından Nida Tüfekçi'nin de son derece merkezi bir konumda olduğu açıkça görülebilir. (...) Tüfekçi'nin takdirini kazanarak bağlama icrası alanında etkili konumlara gelen pek çok ismin, Tüfekçi'nin benzeri bir takdir sistemini işlettikleri görülür. Talip Özkan, Coşkun Güla, Arif Sağ, Mehmet Erenler, Musa Eroğlu, Yavuz Top gibi üstad ve hocaların hepsi, günümüz bağlama icracılarının neredeyse tamamının üstadlık zincirine eklenmesinde takdirleriyle etkili ve belirleyici olmuşlardır."

Ayas'ın da belirttiği gibi, hem Osmanlı/ Türk müziğinde hem de halk müziğinde, "notanın hâkimiyet kazanması eserlerin standartlaşmasıyla birlikte yorum ve icrada özgürlük alanının da daralmasını beraberinde getirmiştir" (Ayas, 2014, s.

335). İcranın temel dayanakları olan vokal ve sazların kullanımda da benzer bir süreç yaşanmış, bir yandan koro temelli bir icra yaratılırken, diğer yandan standart hale getirilmiş sazlarla eşlik güçlendirilmeye çalışılmıştır.³⁶ Ayrıca resmî çalışmaların ilk gününden bugüne kadar, kaynak kişiler, halk ozanları veya yerel icracılar “mahalli/ yöresel sanatçı” olarak değerlendirilmiş, Türkiye’de icra edilen halk müziklerinin “aslı” unsuru (yani “özne”si) olarak kabul görmemişlerdir. Kaynak kişilerin sazları ve icraları, standardizasyonun gerçekleştiği resmî kurumların dışında ya da kıyısında tutulmuştur. Yani nota bilmeyen ancak “öz”ün kaynağına sahip bu kaynak kişiler, tam da Gökalp düşüncesine uygun olarak seçkinlerin “teknik” bilgisiyle o özü işlemlerini izlemek zorunda kalmıştır. Mesela Neşet Ertaş, TRT’de ancak mahalli bir sanatçı olarak yer alabiliyorken, onun eserlerini söyleyen ve “nota bilen” sanatçılar onun ürettiği eserleri, -paradoksal olarak-bir yandan Gökalp’çi düşünceye uygun şekilde, diğer yandan ise iddia edilen “öz”e tam ters şekilde işlemişlerdir (Parlak, 2013, s. 581):³⁷

“TRT yayıncılığı içerisindeki icra anlayışı, notasyon mantığı yönünden de aynı doğrultuda biçimlenmekle kalmamış, çeşitli nedenlerle bir çok sorun da notalarla taşınmıştır. Hızlı üretim kaygıları ile ezgilerin kısaltılması, basitleştirilmesi, ifade bozuklukları, özensizlikten kaynaklanan yanlış yazımların yanında, kimi icracıların kendi kulağında kalan ezgileri, orijinalinde varmış gibi eserin bir yerlerine uydurma bir şekilde monte etmeleri, Ertaş’ın eserlerine ilişkin TRT’de görülen düşük nitelikteki icranın ana nedenleridir.”

Doğaçlamaya açık yapısıyla vokal ve çalgısal açıdan çeşitli özgün özellikler taşıyan Ertaş’ın müziğinin notaya alınırken tam da yukarıda Picken’in söylediği gibi “teferruata azami itina” gerektirdiğini, diğer türlü var olan özensiz TRT notalarının “başkalaşma”ya en açık kanıtlar olduğunu aktaran Erol Parlak, “nota bu yönüyle türkünün basit bir düzeye indirgenmesi olup bu şekilde kağıda geçirilmesi son derece sakıncalıdır” der (Parlak, 2013, s. 582). Benzer bir durum, Doğu Karadeniz’den derlenen eserlerin nota ve icrasında görülür.

Bu bölgede yapılan müziğin özgünlüğü, TRT icrasıyla “başkalaşır” (Stokes, 1998b, ss. 158-159):

“TRT icrası, kemençenin saund dokusunu ve icra hızını değiştirmiştir. Bunun ‘öldürücü’ etkileri, icranın ta derinliklerine kadar girmiştir. Türk müzikologların benimsediği notasyon kurallarının gerektirdiği iki ya da üç vuruştan oluşan kombinasyona tam olarak indirgenemeyecek derecede hızlı olan melodinin akıcı ama kuralsız biçimde ikiye bölünmesi Ağasar müziğinin karakteristik özelliğidir. Bu ikili birimler, 9/8’lik, 7/8’lik ve 5/8’liğin ilgili bölünmeleri boyunca değişir, öyle ki onları baştan sona 7/8’lik ya da 5/8’lik bir Anadolu usulü olarak notaya çekmek müziğin özgünlüğüne haksızlık olacaktır -ve maalesef, TRT arşiv notasyonu ve icrasının amaçları için buna ihtiyaç vardır.”

Bu örneklerde olduğu gibi, hangi kaynağın ve icranın “otantik” olduğu, notanın icraya nasıl bir katkısı olduğu sorusu ortaya çıkmaktadır.³⁸ Diğer yandan TRT notalarında, yazım eksikleri (donanım, metronom, devam işareti vb.), sözlü eserlerde yöresel ağız özelliklerinde eksikler, usul-ölçü karışıklığı ile şan ve saz aranağmelerinin yazımı sorunu gibi pek çok yanlışlık ve eksiklik görülmektedir.³⁹ Özellikle çevre ülkelere yakın bölgelerde yaşayan topluluklardan derlenen eserlerde tonal/modal yapı, form/melodik yapı, usul, güfte ve isimlendirme sorunları açık olarak tesbit edilmiştir.⁴⁰

Nota-merkezli halk müziğinde bir başka sorun, “beste” konusudur. TRT repertuarı oluşturulurken temel olarak halk müziği eserleri “anonim”lik kriteriyle seçildiğinden, eserler anonim olmasalar bile anonimmiş gibi repertuara kaydedilmiştir. Âşıkların mahlasının geçtiği, yani söz sahibi açık olan eserler başta olmak üzere, müziği beste olarak bilinen eserler de anonim olarak kabul edilmiştir. Yani TRT halk müziği repertuarında yer alan sayısız

eserin söz yazarı ve bestecisi açık olarak bilinmesine rağmen, ne telif haklarının korunması ne de eser açıklamaları ve nota yazımındaki yanlışların düzeltilmesi adına bugüne kadar herhangi bir adım atılmamıştır.⁴¹ Dolayısıyla, “otantik” halk müziğini derlediklerini, koruduklarını ve bunun eğitimi verdiklerini iddia eden otoritelerin, derleme açıklamalarına kendi bilgilerini yazmaları ve bunların büyük kısmında telif hakkı olmasına rağmen bunu görmemezlikten gelmeleri halen sürdürülen bir yanıştır (Kaplan, 1991, ss. 158-169).

Diğer yandan, pek çok türkünün notasında, hem kaynak kişi, hem derleyen, hem de notaya alan olarak Muzaffer Sarısözen’in adının kaydedilmesinde görüldüğü üzere, eserlerin hangi kıstaslarla repertuara alındığı (veya alınmadığı), kimin neye göre kaynak kişi olduğu konusu da tutarsızlıklarla doludur (Kaplan, 1991, ss. 180-181). Bu konudaki tek tutarlılık, resmî ve meşru musiki otoritelerinin bunlara karar vermesi ve bunu notayla tasdiklemesidir.⁴² Ayrıca nota yazımındaki diğer sorunlar da halen düzeltmeyi beklemektedir (Turunç, 2016, s. 396): “Notalardaki yazım-duyum farklılıkları; metronom, artikülasyon, nüans (dinamik) işaret ve terimlerinin kullanılmaması; nota yazımında vokalin esas alınıp çalgı notası yazılmaması gibi TRT repertuarındaki geleneksel müzik notalarının genelinde karşımıza çıkan sorunlar da ele alınıp çözüme kavuşturulmayı bekleyen konular arasındadır”. Notalarda yer alan bir diğer sorun ise, söz yazımlarıyla ilgilidir.⁴³

Görüldüğü üzere, resmî halk müziğinin otoritelerince yazılan nota, eserlerin derlendiği kaynakları aşarak onlardan daha öncelikli bir pozisyona sahip olmuş, deyim yerindeyse müziği yazıya geçirip “dondurmuştur” (Behar, 2019, s. 133). Yani otoritelerin notaları, notanın kaynağı olan icra ve icracılardan daha çok değer görmüş; resmî kurumlar halk müziğini bu kaynaklar yerine nota-merkezli olarak kabul ve teşvik etmiş, bunun dışında kalan

her tür icra, çalgı, tavır, ritmik yapı, vb. özellikler otoritelerce dışlanmış. Böylece halk müziğinde amaçlanan “türdeşlik”, farklılıkların yok olduğu bir tek tipleşme yaratmış; nota ise bunun yazılı belgesine dönüşmüştür.

Sonuç

19. yüzyılda Osmanlı’da gelişerek 20. yüzyılda Türkiye’ye devredilen nota-merkezli müzik düşüncesi, müziğin bir “nesne” olarak algılanıp nota yoluyla “sabitlendiği” bir yaklaşıma sahiptir. Eğitim ve icra amaçlı bir sistemleştirme içeren bu yaklaşımla, geleneksel müziğin “hafıza” temelli aktarımı da durdurulmuştur. Cumhuriyet döneminde kurumsallaşma ve standardizasyon faaliyetlerine paralel olarak gelişen bu sistemleştirme süreci, halk müziğinin de nota-merkezli olarak sabitlenmesiyle inşa edilmiştir. “Türk halk müziği” olarak adlandırılan bu sistemleştirme işlemi için yapılan resmî derlemeler, müziğin “yeniden keşfi” için önemli sayıda kaynak sağlamış, bu sayede notalar aracılığıyla standardize edilmiş halk müziği oluşturulmuştur.

Türkiye’de resmî halk müziği derlemelerinde nota yazımı, başlangıçta eserlerin korunması ve bir araya getirilmesi amacıyla, daha sonra ise icraya yönelik kullanmıştır. Hemen hemen hiçbir kurumsal derlemede etnografik çalışmanın gerekleri yerine getirilmemiş, çoğunlukla derleme yapılan yerdeki resmî kurumlara -zaman zaman zorla- getirilen kaynak kişilerden eserler kaydedilip bunların notaya alınması temelli bir yaklaşım sergilenmiştir. Dolayısıyla müziğin kaynak kişiler için “ne” anlama geldiğini öğrenmek için herhangi bir çabaya girilmemiş, derlenen türküler notaya alınarak halk müziğine dair her türlü erk ve otorite derleyicilerin eline geçmiştir. Bu derlemelerden ortaya çıkan notalar aracılığıyla günümüze kadar halk müziği icrası ve eğitimi resmî olarak sürdürülmüştür.

Resmî halk müziğinin nota-merkezli standardizasyonu, Derrida’nın yapısökümle göstermeye çalıştığı şekliyle, kendi içinde çelişkiler barındırır. Türkiye’de halk müziği gelenekleri, nota-merkezli düşüncenin türdeş olarak empoze ettiğinin aksine çoğul, çeşit çeşit, hatta birbiriyle çelişiktir. Bu yüzden resmî halk müziği otoritelerinin meşru dayanağı olan notaları ve nota-merkezli anlayışı sorgulamak gerekmektedir. Hem yazılı bir metin olarak notanın ideolojisini, hem de notanın “gizlediği” ve “dışarıda” bıraktığı şeyleri yeniden düşünmek ihtiyacı doğmaktadır. Bu durumda, resmî halk müziği otoritesinin kaynağı olan “halk”ı ve “halk müziği”ni de nota-merkezli düşünceden farklı bir yaklaşımla ele almak gerekmektedir. Eğer, TRT Türk Halk Müziği Repertuarı olarak “sabitleşen” resmî notaların kaynağı, nota bilmeyen “halk” ise, o zaman halk adına nota yoluyla müziğin korunduğu ve “otantik” bir şekilde icra edildiği iddiasına sahip kurumlarda “halk”ın neden “mahalli/ yerel unsur” olarak kabul edildiğini sorgulamak gerekmektedir. Ayrıca “halk”tan alınan müziklerin “otantik” olarak aktarıldığı iddia edilen notalardaki tüm yanlış, eksik, uydurma, vb. yazımın neden düzeltilmediği; halen bu notalarla neden eğitim ve icramın sürdürüldüğü de cevaplanmayı bekleyen sorular arasındadır.

Son bir yanlış anlaşılmaya mahal vermemek için, bu makalenin nota karşıtı olmadığını eklemek gerekir. Yazılı ve sözlü kültür arasındaki ilişkiyi tartışan Ong’un dediği gibi, “düşünme süreçlerimizi şekillendiren metinlerden kurtulamayız, ancak metinlerin zayıf noktalarını anlayabiliriz” (Ong, 2007, ss. 198-199). Dolayısıyla bu makalede, bir “metin” olarak resmî halk müziği notasyonunun zayıf yanları, çelişkileri ve hataları tartışılmıştır. Yani, notayı daha verimli bir “araç” olarak kullanmak için bir perspektif sunulmuştur. Buradaki temel tartışma, Türkiye’de inşa edilen resmî halk müziğinin oluşumunun nota-merkezli kılınması ve bunun eğitim,

icra, akademik yazın, vb. alanlara olumsuz yansımalarıdır. Bu konunun yapısökümü yapılmadıkça, notanın halk müziğinde nasıl verimli kullanılabileceğine dair çalışma yürütmek neredeyse imkansızlaşmaktadır. Bu açıdan, hem analize hem de icraya yönelik nota yazımı konusunun yeniden ele alınması gerekmektedir. Yani notanın bir “araç” olarak kullanılarak bir “fetiş”e dönüştürülmemesi ve eğer illâ Batı notasyonu kullanılacaksa bunun her tür gereğinin yerine getirilmesi önemlidir. Diğer türlü, bugüne kadar halk müziği nota yazımında uygulanan tüm yanlışların tekrarından öteye gitmeyecektir.

Ayrıca Türkiye’de türdeş olmayan halk müziği geleneklerinin icrası ve eğitiminde, günümüze kadar yapılandırılmış “resmî halk müziği”ni yeniden ele almak için her tür arşive açık erişimin sağlanması ve bunların yeniden değerlendirilmesine ihtiyaç vardır. Ancak bunu yeni bir “yapı” kurmak için değil, halihazırda inşa edilmiş olan “yapı”ları arşivsel kaynaklarla analiz etmek için değerlendirmek lazımdır. Bu açıdan müziğin her tür otoritesini de tartışmak gerekmektedir. Sonuç olarak, Martin Stokes’un dediği üzere, “müziği manipüle etmeye ve denetlemeye yönelik çabalar, her defasında başarısızlıkla sonuçlanmıştır” (Stokes, 1998b, s. 162). Bu yüzden, bu makalede nota-merkezli resmî halk müziğinin yapısökümü önerilmiştir.

Kaynakça

Alimdar, S. (2016). Osmanlı’da Batı Müziği. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Akdoğan, O. (1992). Türk müziğinde perdeler. İzmir.

Allen, A. S. ve Dawe, K. (2016). Current directions in ecomusicology: Music, nature environment. New York: Routledge Press.

Almond, I. (2012). İbni Arabî ve Derrida: Tasavvuf ve yapısöküm. K. Filiz (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Alpyıldız, E. (2012). Yerelden ulusala taşınan müzik belleği ve Yurttan Sesler. *Millî Folklor*, 96, 84-93.
- Altınay, R. (2004). Cumhuriyet döneminde Türk halk müziği (kitaplar, makaleler, nota yayınları). İzmir: Balçova Kaymakamlığı.
- Altuntek, N. S. (2009). ‘Yerli’nin bakışı. *Etnografya: Kuram ve yöntem*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Anderson, B. (2009). Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması. İ. Savaşır (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Arendt, H. (1996). Geçmişle gelecek arasında. B. S. Şener (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aslan, Ferhat. (2007). Âşık edebiyatı “ustaçırarak geleneği” ile geleneksel Osmanlı Türk müziği “Meşk usûlü”nün karşılaştırılması. 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (ss. 233-254). Ankara.
- Atılğan, H. (1992). Halk müziğinde anonimlik ve beste meselesi. S. Turhan (Der.), Türk halk musikisinde çeşitli görüşler (ss. 163-173). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ayangil, R. (2008). Western notation in Turkish music. *Journal of the Royal Asiatic Society*. 18/4, 401-447.
- Ayas, G. (2014). Mûsiki İnkılâbı’nın sosyolojisi: Klasik Türk müziği geleneğinde süreklilik ve değişim. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- _____. (2015). Müzik sosyolojisi: Sorunlar-yaklaşımlar-tartışmalar. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- _____. (2016). Musiki inkılabı ve Rus modeli: Karşılaştırmalı müzik sosyolojisi açısından bir tartışma. *Bilgi*. 77, 131-155.
- Balibar, E. ve Macherey, P. (2002). Bir ideolojik biçim olarak yazın üzerine. Y. Salman ve D. Hakyemenz (Çev.). *Adam Sanat*. 198, 52-69.
- Balkılıç, Ö. (2015). Temiz ve soylu türküler söyleyelim: Türkiye’de milli kimlik inşasında halk müziği. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Bartók, B. (1991). Küçük Asya’da Türk halk musikisi. B. Aksoy (Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Baştepe, K. ve Yalçın, G. (2018). Notaya aktarılmış Türk halk müziği eserlerinin kaynak kişiye göre incelenmesi. Ç. Adar (Ed.), IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, Müzik Teorileri Tam Metin Kitabı (ss. 223-260). Kütahya.
- Behar, C. (2015). Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____. (2019). Aşk olmayınca meşk olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikâl. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Best, S. ve Kellner, D. (2011). Postmodern teori. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Birdoğan, N. (1992). Halk ezgilerimizdeki söz sakatlıkları. S. Turhan (Der.), Türk halk musikisinde çeşitli görüşler (ss. 174-191). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bohlman, P. V. (1993). Musicology as a political act. *The Journal of Musicology*. 11: 4, 411-436.
- _____. (1999). Ontologies of music. N. Cook ve M. Everist (Eds.), *Rethinking music* (ss. 17-34). New York: Oxford University Press.
- _____. (2015). Dünya müziği. H. Gür (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Born, G. ve Hesmondhalgh, D. (Eds.). (2000). *Western music and its others: Difference, representation, and appropriation in music*. Berkeley: University of California

Press.

Burke, P. (1996). Yeniçağ başında Avrupa halk kültürü. G. Aksan (Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Büyükyıldız, Z. H. (2004). Kültür taşıyıcısı olarak Türk halk müziği (TRT ve özel radyo örnekleri. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Cler, J. (2010). Bin yaylanın zeybeği. S. İdemen (Çev.). Bir+Bir, 4, 26-27.

Cook, N. 1999. Müziğin A, B, C’si. T. Doğan (Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınları.

Çeğin, G. ve Özpolat, G. (2016). Tabiyet ve simgesel şiddet kavramları üzerinden Foucault ve Bourdieu’yü birlikte okumak. Praksis Sosyal Bilimler Dergisi, 42, 683-695.

Çelik, S. (2017). TRT türk halk müziği ezgilerinin usul ve metronom eksikliği yönünden incelenmesi. Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi, 9, 89-120.

Deniz, Ü. (2018). Rauf Yektâ Bey’in Türk halk müziği hakkındaki görüşleri. The Journal of Academic Social Science Studies. 71, 249-276.

Derrida, J. (2008). Nietzsche’nin şölenu. A. Utku ve M. Erkan (Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Dönmez, B. M. (2014). Müziğin kökeni üzerine. Ankara: Gece Kitaplığı Yayınevi.

Dundes, A. (2005). Folklor Nedir. G. Aydın(Çev.). Millî Folklor, 45, 127-129.

Eagleton, T. (2009). Eleştiri ve ideoloji: Maksist edebiyat teorisi üzerine bir çalışma. S. Kılıç (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Eke, M. (2007). Türk halk müziği

ezgilerindeki eksikliklerin giderilerek geleceğe intikali ve korunması. 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (ss. 275-285). Ankara.

Ellingson, T. (1992). Notation. H. Meyers (Ed.), Ethnomusicology: An introduction (ss. 153-164). New York: The Macmillan Press.

Erol, A. (2005). Popüler müziği anlamak: Kültürel kimlik bağlamında popüler müzikte anlam. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
_____. (2009). Müzik üzerine düşünmek. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Esgin, A. (2014). Sosyolojik araştırmalar: Gündelik olanın analizinden kesitler. Ankara: Siyasal Kitabevi.

Feldman, W. (1990). Cultural authority and authenticity in the Turkish repertoire. Asian Music, 22/1, 73-111.

Feyzi, A. (2015). Darü’l Elhan’a ait Anadolu Halk Şarkıları defterlerinde Erzurum türküleri. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 54, 829-856.

Finkelstein, S. (1995). Besteci ve ulus: Müzikte halk mirası. İstanbul: Pencere Yayınları.

Fossum, D. (2017). A cult of anonymity in the age of copyright: Authorship, ownership, and cultural policy in Turkey’s folk music industry. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Brown University.

Gazimihal, M. R. (2006). Anadolu türküleri ve musıkî istikbâlimiz. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.

Haşhaş, S. (2017). Bağlama icrasında geleneksellik ve “yenilikçilik” konuları üzerine genel bir değerlendirme. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 3, 87-96.

- Hall, S. (1997). Popüler olanın yapıbozumu üzerine.V. Pekel (Çev.)Mürekkap, 8, 15-2.
- Hill, J. ve Bithell, C. (2014). An introduction to music revival as concept, cultural process, and medium of change. C. Bithell ve J. Hill (Eds.), The Oxford handbook of music revival(ss. 3-42). New York: Oxford University Press
- Kaçar, G. Y. (2005). Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde süslemeler ve nota dışı icralar. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 2, 215-228.
- Kaplan, A. (1991). TRT Türk halk müziği yayınlarında ozan ve ozanlama sorunu. Ankara Ünivertitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- _____. (2002). Fikir ve sanat eserleri kanununun ozanlara getirdiği haklar. Folklor/Edebiyat, 32, 325-329.
- _____. (2005). Kültürel müzikoloji. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Koçak, O. (2009). 1920'lerden 1970'lere kültür politikaları. T. Bora ve M. Gültekingil (Ed.), Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce, Kemalizm, Cilt 2 (ss. 370-418). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Liakos, A. (2008). Dünyayı değiştirmek isteyenler ulusu nasıl tasavvur ettiler?. M. Erol (Çev.).İstanbul: İletişim Yayınları.
- Markoff, I. (1990). The ideology of musical practice and the professional Turkish folk musician: Tempering the creative impulse. Asian Music, 22/1, 129-145.
- McCollum, J. ve Hebert, D. G. (Eds.). (2016). Theory and method in historical ethnomusicology. London: Lexington Books.
- Mendel, G. (2005).Bir otorite tarihi: Süreklilikler ve değişiklikler. I. Ergüden (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2002). Edebiyat kuramları ve eleştirisi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Newman, S. (2006). Bakunin'den Lacan'a anti-otrteryanizm ve iktidarın altüst oluşu. K. Kızıltuğ (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ong, W. J. (2007). Sözlü ve yazılı kültür: Sözü'n teknolojikleşmesi. S. P. Banon (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Özdemir, U. (2018). Müzik icrası ve tahakküm ilişkisi bağlamında kısa saplı bağlamanın serencamı. Müzik ve Politika - Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu Bildiri Kitabı (ss. 363-382). Bursa: Etnomüzikoloji Derneği Yayınları.
- Özkişi, Z. G. (2013). Müzik disiplini bağlamında feminist müzik teorisi ve cinsiyet semantiği. Turkish Studies, 8/12, 889-961.
- Öztürk, O. M. (2006). Benzerlikler ve farklılıklar: Bütünleşik bir Anadolu geleneksel müziği yaklaşımına doğru. I.T. Gençer ve F. Gençer (Yay. Haz.), Pan'a Armağan 20. Yıl (ss. 151-188). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- _____. (2009). Türkiye'de müzik olgusunun müzik olarak anlaşılmasında ve eğitim alanındaki önyargıların aşılmasında bütüncül yaklaşım gerekliliği üzerine tespit ve öneriler. Süleyman Tarman (Ed.), 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildiriler Kitabı, (ss. 22-41). Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Yayınları.
- _____. (2012). Geleneksel bağlama icrasının gelişiminde üstadlık kültürünün rolü ve belirleyiciliği. Nida Tüfekçi uluslararası bağlama sempozyumu. İstanbul: İTÜ TDMK.
- _____.(2016). Milli musiki ütopyası: Halk ruhunu Garb fenniyle terkiib etmek. F. Kutluk (Der.), İllüzyon: Cumhuriyet'in klasik müzik serüveni (ss. 3-73). İstanbul: H2O Kitap.

- _____. (2018). Türkiye’de resmî halk müziği derleme çalışmalarının 100 yıllık öyküsü. F. Kutluk (Der.), Cumhuriyetin müzik politikaları (ss. 47-84). İstanbul: H2O Kitap.
- Öztürkmen, A. (1998). Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Palabıyık, A. (2011). Pierre Bourdieu sosyolojisinde “habitus”, “sermaye” ve “alan” üzerine. *Liberal Düşünce*, 61-62, 121-141.
- Pettan, S. ve Titon, J. T. (Eds.). (2015). *The Oxford handbook of applied ethnomusicology*. New York: Oxford University Press.
- Picken, L. (1952). Bir İngiliz müteşrikinin Türk musiki hakkındaki görüşleri. *Musiki Mecmuası*, 48, 21-24.
- Popescu-Judet, E. (2007). Türk musiki kültürünün anlamları. B. Aksoy(Çev.), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Rutli, E. E. (2016). Derrida’nın yapısökümü. *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, 5, 49-67.
- Sarısözen, M. (1952). *Yurttan sesler*. Ankara: Akın Matbaası.
- _____. (1962). *Türk halk musikisi usulleri*. Ankara: Resimli Posta Matbaası.
- Saygun, A. A. (1937). *Rize Artvin ve Kars havalisi türkü saz ve halk oyunları hakkında bazı malûmat*. İstanbul: Nümune Matbaası.
- _____. (1938). *Halk türküleri: Yedi Karadeniz türküsü ve bir horon*. İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Folklor Külliyyatı.
- _____. (1974). *Halk musikisinin derlenmesi ve notaya geçirilmesi*. M. Şaul (Çev.). *Folklor*, 34, 3-11.
- Sennett, R. (1992). *Otorite*. K. Durand (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Scott, D. B. (2006). *Postmodernizm ve müzik*. S. Sim (Ed.), M. Erkan ve A. Utku (Çev.), *Postmodern düşüncenin eleştirel sözlüğü* (ss. 157-170). Ankara: Ebabel Yayınları.
- Slobin, M. (2011). *Folk music: A very short introduction*. New York: Oxford University Press.
- Stobart, H. (Ed.). (2008). *The new (ethno) musicologies*. Lanham: Scarecrow Press.
- Stokes, M. (1998a). Türkiye’de arabesk olayı. H. Eryılmaz (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____. (1998b). *Fındıklar ve sazlar: Bir doğu Karadeniz vadisindeki kültürel değişime ilişkin gözlemler*. M. Koçak (Çev.). *Dans Müzik Kültür: Folklor*, 63, 149-163.
- _____. (1998c). *Etnisite, kimlik, müzik*. A. Yılmaz (Çev.). *Dans Müzik Kültür: Folklor*, 63, 123-148.
- Stone, R. M. (2008). *Theory for ethnomusicology*. New Jersey: Pearson Prentice Hall.
- Şenel, S. (1999). *Cumhuriyet Dönemi’nde Türk halk müziği araştırmaları*. *Folklor/Edebiyat*, 17, 99-128.
- _____. (2009). *Yücel Paşmakçı ile türküler üzerine*. İstanbul: İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- _____. (2018). *Muzaffer Sarısözen*. İstanbul: Sivas Platformu Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (1998). *Türk müzik kimliği*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Titon, J. T. (1997). *Müzik, halk ve gelenek*. M. Karabulur (Çev.) *Millî Folklor*, 35, 95-96.
- _____. (2006). *Metin. Ö. Terzioğlu (Çev.) Millî Folklor*, 69, 148-163.
- _____. (2008). *Knowing fieldwork*. G. F. Barz ve T. J. Cooley (Eds.), *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology* (ss. 25-41). New York :

Oxford University Press.

Tohumcu, G. G. Z. (2006). Müziği yazmak: Müzik notasyonunun tarih içindeki yolculuğu. İstanbul: Nota Yayıncılık.

Tura, Y. (2017). Türk mûsikîsinin mes'eleleri. İstanbul: İz Yayıncılık.

Turgay, N. Ö. ve Ayangil, R. (2016). Fasil müziği icrasında nota dışı farklılıklar. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1, 1165-1184.

Üstel, F. (1994). 1920'li ve 30'lu yıllarda "Millî musiki" ve "Musiki inkılabı". *Defter*, 22, 41-53.

Weber, M. (1958). *The rational and social foundations of music*. New York: Southern Illinois University Press.

_____. (2005). Bürokrasi ve otorite. H. B. Akın (Çev.). Ankara: Adres Yayınları.

Yükselsin, İ. Y. (2005). Bir "kültürel aracı" olarak Muzafer Sarısozen ve erken cumhuriyet döneminde "Türk halk müziği"nin yeniden inşasındaki rolü. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim*, 14, 77-90.

_____. (2011). Etnomüzikoloji açısından Ahmed Adnan Saygun. *Bilig*, 57, 247-277.

Dipnot

1. Etnomüzikolojide yapısal model tartışmalar için bkz. Kaplan (2005, ss. 87-111). Postkolonyal müzik araştırmaları konusunda bkz. Born ve Hesmondhalgh (2000). Feminist müzik teorisi konusunda bkz. Özkişi (2013).
2. Yeni (etno)müzikoloji tartışmaları için bkz. Stobart (2008). Uygulamalı etnomüzikoloji konusunda bkz. Pettan ve Titon (2015). Tarihsel etnomüzikoloji konusunda bkz. McCollum ve Hebert (2016). Ekomüzikoloji konusunda bkz. Allen ve Dawe (2016).
3. Etnomüzikoloji alanında, postmodern ve postkolonyal perspektiften teorik tartışmalar için bkz. Stone (2008, ss. 195-219).
4. Avrupa'da "halk kültürü"nü ortaya çıkışı üzerine kapsamlı bir araştırma için bkz. Burke (1996).
5. Ülkemizden bir örnek olarak, Arif Sağ'ın "iksel" ve "köylü" olarak kabul ettiği "müthiş" halk müziği icracılarıyla ilgili yorumları için bkz. Özdemir (2018, s. 373).
6. Bu otoritelerin kabulü konusunda örnek doktora bir tezi için bkz. Büyükyıldız (2004). Bu tezde, TRT radyoları ve bazı özel radyoların Türk halk müziği programlarına ilişkin bazı halk müziği otoritelerinin ve yöneticilerinin görüşleri alınmıştır. Tezde "halk müziği otoritesi" olarak yazılan kişiler, konservatuar müdürü, konservatuar halk müziği topluluğu şefi, TRT İstanbul Radyosu müdürleri ve TRT halk müziği icracıları ve bazı konservatuar hocalarından oluşan gibi isimlerdir (Büyükyıldız, 2004, s. 147; s. 216). Dolayısıyla Reinhard'ın bahsettiği "musiki otoriteleri" akademik yazında da böyle kabul edilmektedir.
7. Türkiye'de halk müziği uyanışları ve otantisite söylemleri üzerine bkz. Erol (2009, ss. 73-84; ss. 142-153). Ayrıca "profesyonel" Türk halk müzisyenlerinin gelenek ve yenilik arasında müzikal uygulama ideolojileri üzerine bkz. Markoff (1990).
8. Ellingson, en iyi transkripsiyon tekniğinin, belki detranskripsiyonu teknik bir prosedür olarak değil de, etnomüzikolojinin karmaşık şekilde uzmanlaştığı bir yansıması olarak görmek olduğunu aktarır (Ellingson, 1992, s. 146).
9. Müzik üzerine ontolojik tartışmalar için bkz. Bohlman (1999); Erol (2009; ss. 11-68); Dönmez (2014).
10. Nitekim Batılı notasyonu kullanmaya başlayan Osmanlı/Türk müziği çevreleri de notaya "cansız bir nesne" olarak yaklaşmıştır (Behar, 2019, s. 134).
11. Bu bağlamda Max Weber, Batı'da armonik müziğin gelişiminin önkoşulu

- olarak müzik notasyonunu gösterir (Weber, 1958, s. 80). Weber’in müzik sosyolojisine göre, notanın gelişmesi, toplumsal değişimin rasyonel bir sonucudur (Esgin, 2014, s. 70).
12. Şüphesiz, yapısökümcülerin “yazı”dan kastı, aslında matbaayla ilişkili yayınlanmış ya da basılı metindir (Ong, 2007, s. 154). Yani nota bağlamında da bu makale boyunca tartışılan örnekler, yayınlanmış/basılmış notalardır.
 13. Titon’a göre notlandırılmış haliyle müzik, metinleşen dilden farklıdır: “Metinleşen dil, makul bir çeviri türüdür; düşüncenin malzemesi olarak, düşünceyi temsil eder. Notalandırılmış haliyle müzik, vasat bir çeviri türüdür; gerçekleştirilmesi çok daha zordur” (Titon, 2006, s. 162).
 14. Tarihsel olarak notanın Türk müziğinde kullanımı üzerine bkz. Popescu-Juedtz (2007, ss. 17-55). Batı müziği notasyonunun Türk müziğinde kullanımı konusunda bkz. Ayangil (2008). Ayrıca Türk müziğinde notanın seslendirilişi üzerine bkz. Tura (2017, ss. 280-287).
 15. Behar’ın hafıza konusunda bir başka çalışması için bkz. Behar (2015, ss. 161-176). Ayrıca meşk ve usta-çırak geleneklerinin karşılaştırıldığı bir çalışma için bkz. Aslan (2007).
 16. 19. yüzyılda, Osmanlı’da nota yayıncılığı konusunda bkz. Alimdar (2016, ss. 435-477).
 17. Notanın, Osmanlı/Türk müziğinde temel olarak hatırla(t)mak için kullanılması ve Batı müziğinde nota üzerinde yazılı olan süslemelerin Osmanlı/Türk müziğinde irticalen yapılması üzerine bir çalışma için bkz. Kaçar (2005). Aynı konunun fasıl şarkıcılığı bağlamında incelendiği bir başka çalışma için bkz. Turgay ve Ayangil (2016).
 18. Güneş Ayas bu durumu şöyle açıklar (Ayas, 2014, s. 341): “Gelenek Arel sisteminin ‘Batılılaşmaya’ dönük taraflarını reddetmiş, ‘modernleşmeye’ dönük taraflarını, daha doğru bir ifadeyle geleneğin varlığını sürdürmesine hizmet eden pratik taraflarını benimsemiştir.”
 19. Bu konuda daha detaylı açıklamalar için bkz. Behar (2019, ss. 116-123).
 20. Nota yazım bağlamında şu notu da düşmek gerekir (Behar, 2019, s. 139): “Nota kullanılması eserleri bütünüyle standartlaştırıp sabitleştirememiş, dolayısıyla da yazılı müzik metinleri Osmanlı/Türk müziği dünyasında kalıcı bir hegemonya kuramamıştır. Notalama işlemi eserler için farklı bir aktarım ve değişim sürecinin başlangıç noktası olmuştur sadece.”
 21. Türkiye’de, erken Cumhuriyet döneminde halk müziğinin toplumsal bir mühendislik olarak inşa edilmesi üzerine kapsamlı bir çalışma için bkz. Balkılıç (2015). Türkiye’de folklorun gelişiminin milliyetçilik bağlamında ele alındığı bir başka çalışma için bkz. Öztürkmen (1998).
 22. Resmî müzik politikalarında, gelenek ve modernliğin sahte bir ikilik olarak ortaya konulması üzerine bir tartışma için bkz. Ayas (2015, ss. 214-225).
 23. Bu bağlamda “halk”tan derlenen ezgilerin Batılı “teknik”lerle işlenmesi yaklaşımının, Türkiye’de bestecilik alanında nasıl karşılık bulduğu üzerine bir kapsamlı tartışma için bkz. Öztürk (2016).
 24. Konservatuar ayağının bir başka önemli adımı ise, 1976 yılında faaliyetlerine başlayan İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı’dır.
 25. Müzik reformuyla ilişkili bir başka önemli konu, dil reformunun müziğe etkisi meselesidir. Nota tartışmasının sınırlarını aşan bu konuda yorumlar için bkz. Stokes (1998a, ss. 54-61); Balkılıç (2015, ss. 156-159; ss. 156-159).
 26. 19. yüzyılın sonundan itibaren yerli ve yabancı pek çok derlemeci Osmanlı topraklarında halk müziği derlemeleri yapmıştır. Bunlar arasında, ses kaydı yap(a)mayan Gomidas

- Vartaped'in Türkçe, Ermenice ve Kürtçe derlemeleri ile ses kaydı ile yapılan ilk derlemeler olan Hubert Pernot'un 1898 yılında Sakız adası ve Felix von Luschan'ın 1902 yılında Gaziantep/Zincirli derlemeleri temel olarak nota-merkezli yayınlanmıştır. Bu derlemeler konusunda bkz. Şenel (1999). Türkiye'de resmî halk müziği derleme çalışmalarının 100 yıllık öyküsü için bkz. Öztürk (2018). Ayrıca Cumhuriyet döneminde Türkiye'de halk müziği çalışmaları konusunda bkz. Altınay (2004).
27. Konuyla ilgili olarak Darülelhan'ın 1. ve 13. defterlerinde yer alan Erzurum türkülerinin notalarının karşılaştırıldığı bir çalışma için bkz. Feyzi (2015).
 28. Halk müziğinin nota yazımıyla ilgili en önemli tartışmalardan birisi olan perde meselesi, bağlamanın ana saz olarak kabulüyle birlikte bağlama üzerinden düşünülmüş ve standardize edilmeye çalışılmıştır. Halk müziği ve bağlamada perdeler konusunda bir inceleme için bkz. Akdoğdu (1992). Ayrıca Sarısözen'in 1927-1962 tarihleri arasında yayınlanmış olan veya el yazısıyla yazdığı nota örneklerindeki yazım farklarını karşılaştırmak için bkz. Şenel (2018, ss. 467-580; ss. 658-714).
 29. Yönetken bir başka yazısında, Sarısözen'in "Türk Halk Musıkisi Usulleri" (Sarısözen, 1962) kitabındaki usul-ölçü sorununu da eleştirir (Şenel, 2018, s. 378). Bu çalışmayla ilgili diğer eleştiriler için bkz. Şenel (2018, ss. 382-393); Öztürk (2006, ss. 168-169). Veysel Arseven de 1957 yılında yazdığı bir yazıda, Sarısözen öncülüğünde yapılan derlemelerde toplanan ezgilerle ilgili bilimsel incelemelerin yapılmadığını, Sarısözen'in bastırıldığı kitapların her zaman tartışma konusu olabileceğini ve bu konunun bir kişinin işi olmadığını belirtir (Arseven, 2004, s. 83).
 30. Bu konuda, "Türk Halk Musıkisi Usulleri" kitabının Kültür Bakanlığı tarafından yayınlanması teklifiyle ilgili yazılan eleştirel bir rapor ve bu rapora karşı, Neriman Altındağ Tüfekçi ile Nida Tüfekçi'nin -Sarısözen otoritesini çok iyi özetleyen- cevabı için bkz. Şenel (2018, ss. 394-407).
 31. Muzaffer Sarısözen hakkında kapsamlı ve güncel bir çalışma için bkz. Şenel (2018).
 32. Resmî halk müziği derlemelerinde estetik tartışmaları için bkz. Balkılıç (2015, ss. 105-109; ss. 159-163). Nitekim Sarısözen'e göre, derlenen türküler içinden iyisi kötüsünden ayıklanmalı ve bunlar "aslı ve esası bozulmadan" güzelleştirilmelidir Balkılıç (2015, s. 147). Ancak buna rağmen derlenen eserler üzerinde pek çok müdahale yapıldığı ve türkülerin bu şekilde notaya alındığı açıktır (Balkılıç, 2015, ss. 150-156). Yukarıda da bahsi geçtiği üzere, aynı durum Avrupa'da yapılan çalışmalarda da görülmektedir (Burke, 1996, ss. 33-34).
 33. TRT repertuarına girmiş on dokuz bin civarında Osmanlı/Türk müziği ve beş bin civarında Türk halk müziği notasını incelemek için bkz.:<http://trtnotaarsivi.com/> [Erişim Tarihi: 10.04.2019] <http://www.notaarsivleri.com/> [Erişim Tarihi: 10.04.2019]
 34. Şenel'e göre, TRT repertuarına Sarısözen adına tescillenen notalara imtinayla yaklaşmak gerekir. Diğer yandan Şenel, Sarısözen'in sadeleştirilmiş olarak kullandığı notasyonda, akademik değerinde tesbit notaları kullanmamasını ve çalgıların doğal polifonik tınılarını ortaya çıkarmayı amaçlayan notaları göz ardı etmesini eksiklik olarak görür (Şenel, 2018, s. 458).
 35. Uzun yıllar Türkiye'de alan çalışması yapan ve 1976 yılında TRT'den ayrılarak Paris'e yerleşen Talip Özkan'ın 2010 yılındaki vefatına kadar öğrencisi olan Fransız etnomüzikolog Jérôme Cler, Özkan'ın TRT için repertuar hazırlayan memur müzisyenlere karşı köylülerin tarafında olduğunu belirtir

- (Cler, 2010, s. 26). Nitekim, TRT’nin 1967 derleme gezisinde görev alan Özkan, bu derlemeyle ilgili raporunda kaynak kişilere yapılan muameleyi ağır eleştirmiştir (Öztürk, 2016, s. 30). Resmî derlemeler sırasında yaşananlarla ilgili benzer anlatılar için bkz. Balkılıç (2015, ss. 163-167).
36. Bağlama açısından konunun tartışıldığı bir çalışma için bkz. Özdemir (2018). Diğer yandan tek tipleştirilen bağlama, bu çalgının kullanılmadığı farklı müzik kültürleri için de tahakküm aracına dönüşmüştür. Konuyla ilgili Karadeniz bölgesinden örnek bir çalışma için bkz. Stokes (1998a, ss. 94-108; 1998b).
37. Neşet Ertaş’ın TRT ile macerası ayrı bir araştırma konusudur. Özellikle Nida Tüfekçi tarafından dejenere bulunarak bir dönem TRT’den uzak tutulan Ertaş’ın, TRT’ye sitemini içeren bir konuşması için bkz.:<https://www.youtube.com/watch?v=10eo8eS4WmU> [Erişim Tarihi: 10.04.2019]
38. Bu konuda örnek bir çalışma için bkz. Haşhaş (2017). Ayrıca hangi notanın “otantik” olduğu konusunda güncel bir tartışma için bkz.:<http://www.enpolitik.com/haber/288600/haydar-haydarin-notasini-kim-yazdi.html> [Erişim Tarihi: 10.04.2019]
39. Bu konuda örnek bir çalışma için bkz. Eke (2007). Usul ve metronom sorunları konusunda bir başka çalışma için bkz. Çelik (2017). Ayrıca kaynak kişisi bilinen eserlerin notalarının orijinal ses kayıtlarla karşılaştırıldığı bir başka çalışma için bkz. Baştepe ve Yalçın (2018).
40. Bu konuda örnek bir çalışma için bkz. Turunç (2016).
41. Konuyla ilgili kapsamlı bir tez çalışması için bkz. Kaplan (1991). Ayrıca diğer örnekler için bkz. Turunç (2016, ss. 383-385). Halk müziğinde anonimlik ve beste konularında bkz. Atılğan (1992); Tura (2017, ss. 75-79). Konunun telif boyutu için bkz. Kaplan (2002). Türkiye’de TRT notaları merkezli halk müziğinin, kültür politikaları ve telif hakları bağlamında incelendiği kapsamlı bir tez çalışması için bkz. Fossum (2017).
42. Diğer yandan tıpkı Osmanlı/Türk müziğinde olduğu gibi, notaya geçirilen eser, bestelendiği anın ifadesini ve tasarımını değil, notaya geçirildiği anın icrasını temsil eder (Behar, 2019, s. 110). Dolayısıyla eserlerin telif haklarının yanı sıra, notaya geçirilen eserin “sabitlenmesi” hakkı da aslında otoriteye ait değildir.
43. Bu konuda bir çalışma için bkz. Birdoğan (1992). Söz yazımı konusunda ibretlik bir başka örnek olarak, kendisi de aslen Sivaslı olan Muzaffer Sarısözen’in “Yurttan Sesler” kitabında, Sivaslı ozan Pir Sultan Abdal adının “Bir sultan aptalım” şeklinde yazılışı için bkz. Sarısözen (1952, s. 83).

Authority of notation, notation of authority: deconstruction of notation-centered official folk music in Turkey

Extended Abstract

The authority that spreads all over life is basically the legitimacy of subordination and obedience. The power, hegemony, domination and authority relations appear everywhere in the arena of the main struggle for power. In the context of music, the existence of authority exists in all fields such as music education, music performance, music research and music criticism. These areas are also built with cultural hegemony, domination and power relations. The legitimate basis of authority in the area of power ensures the obedience of those who are subject to it. Notation is the fundamental basis of authority in the field of music as a written text.

People who define the “folk” and its music with the nation state building processes establish their authority through their own legitimate grounds with this definition. In other words, the relationship between folk music and authority is constructed within the meanings and values that are imposed on the music in the name of power, as well as the discourses and performances of the individuals and institutions that define the music. However, in this process, there is a problem between the efforts of the standardization of music and the attempt to maintain the authentic characteristics of folk music: On the one hand, the idea of collecting with an ideological approach and defending the authenticity, on the other hand, standardizing and introducing it to universal values, contains contradictions within itself.

In the context of folk music, the “folk”, which is the subject of ideology, becomes a source of the aesthetics imposed by notation. Although this aesthetic is seen as reflecting the “essence of the folk” on the one hand, on the other hand it creates its own aesthetics and ideology by the metamorphosis. In this process, the notation becomes a written text that includes an ideology of the Western, modern, rational thought that is intended to be achieved through the construction of the nation state, and is accepted as an official document of how music and hence culture will be shaped. Thus, notation-centered music thought is invented.

But here, the tension between the sound/performance and the text/notation is revealed. This situation is not only seen in Ottoman/Turkish music or Turkish folk music, but also in non-Western world music cultures.

The notation-centered idea, emerged in the 19th century in the Ottoman Empire and transferred to Turkey in the 20th century, has an approach by which the music is perceived as an “object” and is “fixed” by notation. The memory-based oral transfer of traditional music has been halted by this approach, which includes a systematizing system of education and performance. This systematization process, which developed in parallel with the institutionalization and standardization activities during the early Republican period of Turkey, was built by fixing folk music on a notation-centered basis. The official collections and compilations for this systemization process, called “Turkish folk music”, provided a significant number of sources for the “rediscovery” of music, thereby creating standardized folk music through notations.

The notation utilized in the official collecting of folk music in Turkey, was initially used to conserve the compiled folk songs and later used for performance. The requirements of ethnographic study weren’t fulfilled in almost no official fieldworks. The collectors didn’t make any effort to understand “what” music means to the sources. They only transcribed the songs that they compiled into notations and took hold the power and authority related to folk music. In this respect, no official fieldwork with scientific quality has been done in Turkey for folk music, conversely the collected materials have only been “captured”. Folk music performance and education have been officially carried on until today through these notations ensued from these collectings.

The notation-centered standardization of official folk music involves contradictions, as Derrida tries to demonstrate by deconstruction. Folk music traditions in Turkey, contrary to what the notation-centered approach imposed as a homogeneous thought, are plural, various, and even conflictual with each other. Therefore, it is

necessary to interrogate the notations and the notation-centered understanding, which are the legitimate basis of official folk music authorities. As a written text, there is a necessity to rethink the ideology of the notation, as well as what the notation is “hiding” and “excluding”. In this case, “folk” and “folk music”, which are the source of the official folk music authority, should be taken into consideration in a different way from notation-centered thought. Therefore, in this article, the deconstruction of notation-centered official folk music is proposed.

Keywords

turkish folk music, folk music, ethnomusicology, authority, notation, deconstruction

Turan, N.S. (2019), *A contribution for pedigree of the arabesk*, *Rast Musicology Journal*, 7(2), s.2149-2151. Doi:<https://doi.org/10.12975/pp2149-2151>

A contribution for pedigree of the arabesk

Namık Sinan Turan*

Corresponding Author:

*İstanbul University Faculty of Economics, Department of Political Science and International Relations

As a musical genre in Turkey, the arabesk has been discussed since the late 1960s in its different ways. While the studies, which address the issue in a musicological and sociologic way or through the lens of anthropology, reveal social and cultural sources living on music, they present interpretations on politics, cultural planning, social action and reaction in Turkey within a historical framework. Especially, Meral Özbek's eye-opening study, specific to the arabesk of Orhan Gencebay, has a look at the arabesk music within the lively dynamics of the relation with this environment without being isolated from social-class atmosphere in which it is produced, performed, listened, appeals to and from the cultural climate and zeitgeist. She reveals that it cannot be reduced to "delaying culture" or "illiberalness", which is articulated in the language of the elite. Another attention grabbing study, which acts along with the awareness that the arabesk is not only a word but a voice as well and examines its forms of handling, is the book titled "The Arabesk Debate" by Martin Stokes.¹ Martin Stokes is an esteemed person who achieved remarkable studies concerning historical course of music within pop culture in Turkey and deals with representation forms of music in the area of performance in addition to music sociology. His study

involves point of view of an expert who aims to carry out sociologic analyze of music during the rapid period of change in the 1980s to address an issue which has remained on the agenda among official and popular music institutions in Turkey since the 1960s. Contrary to the representatives of different ideological approaches on the evaluation of case of the arabesk in Turkey, an external point of view helps him to represent a calmer and an objective approach.

Becoming a classic now, study of Martin Stokes brings a lens to the adventure of Turkish music in the last two centuries. While he evaluates modernization process over its effects to the social and cultural institutions, he points out what kind of cultural reactions are given by the official intervention during the process from closure of janissary band to termination of Turkish music broadcast in the radios. He analyzes the arabesk along with cultural and official process of change. Especially, in the introduction and in the first part titled "Discovery of People and Their Music" include this historical process, which is important in terms of determination of continuity and disengagements. In the same way, influence of the Republic and Ziya Gökalp on the founder staff of the new and volume of transforming influence of the revolutions in social life regime is reinterpreted as music-based. Although what conveyed in this part was pointed

¹ Martin Stokes, *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*, Clarendon Press Oxford, New York 1992, 265 s.

out in the previous studies, it still provides a consisted framework for the following parts.

The sociologists add weight and their approaches on the sociological basis of music in the studies dealing with the arabesk in Turkey, which may sometimes lead to inadequacies for the analysis of a music genre. However, musical creation is a process that necessitates a technical analysis as well as a sociologic one. The study of Stokes fills a quite significant gap on that sense. The third part comes up with the analysis of modal constructions such as maqam and melodic pattern, and determines boundaries of interaction between folk and classic music while it examines reconstruction of Turkish folk music. Thus, effects of redefinitions forms of individualism in the performance of music are discussed over examples. Based on his observation at the various music sources in İstanbul during the 1990s, Stokes analyses styles based on decorative patterns that can be expressed through traditional instruments such as baglama and beats of spectrum. In this way, analysis of systematized techniques, except for the ones in the TRT (Turkish Radio and Television) and the State Conservatory, can be carried out through performance practices. This part has a particularly contributive property to determine relationship between the forms of performance and presentation, which is produced under the market conditions of urban musicianship, and the arabesk.

In the fourth part, in which historical and social sources of music is analyzed, thesis submitted by the literature on the subject is discussed. Reflections of Egyptian music, which gained popularity in Turkish theaters in the 1930s and 1940s, on the urban music are examined in the way of various approaches. Squatting, “dolmuş” culture and pathological indicators emerging from İstanbul’s rapid urbanization, which

is prevalent among liberal-intellectual criticisms, are open to questioning in this part. However, it also draws attention to an explicit political dimension that alienation of the arabesk and its negative effects is associated with religious reaction and policies of the Özal government. Performers of the arabesk music, their relationship with social ties and audience subject are among the subjects discussed in the fourth part. The book of Stokes puts forward thesis that sheds light on change of the audience subject in the 1990s. Noting that association of this music with shanty house is not clarified in an exact sociological way over the producers of the music and its audience, Stokes considers that as a metaphorical allegation. Contrary of this allegation, he underlines that the arabesk is a music genre which is listened by various spheres of the society.

Having a profound academic knowledge about Turkish, Stokes reveals a successful analysis concerning technical characteristics of the arabesk as a music genre. He sheds light on the issue within a wide scope from the studios producing the arabesk to the composers and performers, and from the film sector to the night clubs based on his long field study in the 1980s along with his personal experiences. His findings about quality of the relationship between political culture and the arabesk are remarkable. According to the author, the arabesk is a newly music which should be considered within the scope of its occurrence, technology of recording industry in Turkey and its organization, and its consumption can be understood in the context of a society that jumps into the rapidly urbanized and industrialized world economic system. However, its language is not new. From an external point of view, Stokes highlights that there are obvious continuities between the arabesk and the sema in terms of general syntax of dance and lyrics. The author is aware that this is speculative, though. Therefore, he builds

his thesis on these following parallelisms. First of all, he points out textual similarity between the sema and the arabesk lyrics. Laying emphasis on similarity level of the arabesk and popular Islam inside the hegemony of periphery, Stokes highlights common points between vecd [ectasy] in sema and trance of the arabesk. In my opinion, one of the most remarkable similarities he put forward about the common points on which the arabesk and the sema meet is the feature of expression and reveal of their objection to official discourse on the individual and the society.

Squaring the circle, Martin Stokes evaluates the arabesk under its social and economic background in the network of political relationships. Although he reveals a text on musicology apparently, he analyzes effects of cultural roots of change process of Turkish society in the last two centuries up to date via music.

Harris, R. (2019), *Text and Performance in the Hikmät of Khoja Ahmad Yasawi*, *Rast Musicology Journal*, 7(2), s.2152-2168. Doi:<https://doi.org/10.12975/pp2152-2168>.

Text and Performance in the Hikmät of Khoja Ahmad Yasawi

Rachel Harris*

Corresponding Author:

*Professor of Ethnomusicology, School of Arts, SOAS, University of London, rh@soas.ac.uk

Abstract

In this chapter I discuss an aspect of Uyghur religious practice, which is at the time of writing under severe threat in the Uyghur homeland. I trace the patterns of circulation of sung hikmät, considering the ways that these Turkic language prayers link the Uyghur communities of Xinjiang to other parts of the Turkic speaking world through the circulation of written and published texts. I draw on recent debates on the relationship between orality and literacy, and consider how they help us to think about hikmät as they were performed in ritual contexts in Uyghur communities until very recently. I argue that oral and textual traditions of hikmät interact constantly and closely, creating "feedback loops" of transmission and performance. This perception impels a reassessment of our assumptions around projects of canonization of Central Asian performance traditions.

Keywords

hikmät, yasawi, text, performance, sufism, uyghur

The sung performance of hikmät is firmly embedded in community life amongst the Turkic speaking Muslim Uyghurs of Central Asia. They play a part in rituals of mourning and healing, and as part of regular spiritual practice in both men's and women's gatherings. They are an integral part of what practitioners term *tärikät yol* (the way of the *tariqah* or Sufi orders). Hikmät are maintained and transmitted through performance traditions which are widespread across Uyghur communities, transmitted from master to apprentice (*ustaz-shagit*) in continuous chains of transmission through families or ritual specialists. The Uyghur tradition of reciting

hikmät is linked across space to traditions maintained in Uzbek communities in the Ferghana valley. All of these traditions are believed to derive from a collection of texts which are attributed to the medieval Central Asian Sufi sheikh, Khoja Ahmad Yasawi, whose shrine lies in the town of Turkistan in southern Kazakhstan. These texts, gathered together in collections named the *Diwan-i Hikmät*, circulated in manuscript form across Central Asia well into the twentieth century, and they have more recently circulated more widely in printed book form, released by publishers from Istanbul and Ankara to Kazan, Tashkent, Almaty and Ürümchi.

In this chapter I trace the patterns of circulation of hikmät, considering the ways that these Turkic language prayers link the Uyghur communities of Xinjiang to other parts of the Turkic speaking world. I draw on recent debates on the relationship between orality and literacy, and consider how they help us to think about hikmät as they are performed in ritual contexts in Uyghur communities today. I ask: to what extent, and in what ways do oral traditions of hikmät transmission and performance interact with the textual circulation of hikmät? It has traditionally been assumed that these oral practices were passed down through linear chains of transmission, taught directly by teacher to pupil. If written texts were involved, these were assumed to be equally localized, written by individual learners to serve as personal aide-memories (Light 2008). I challenge the common assumption that the hikmät performed in ritual contexts in Uyghur communities are isolated, locally maintained, discrete traditions. Instead, I argue that these Uyghur traditions of ritual performance encompass more diverse and complex forms of circulation which bridge the oral and textual spheres, and traverse international borders. Contemporary Uyghur reciters of hikmät are rooted in the oral tradition but they also engage actively with circulating texts, and they have re-appropriated the transnationally circulating print tradition and re-vivified it within the performative context of their rituals.

Hikmät in a healing ritual

One afternoon in the late summer of 2012, twelve women including two büwi ritual specialists paid a visit a household in the Uyghur village of Yantaq in southern Xinjiang. Their purpose was to perform a khätmä ritual for Hurriyät Hajim, who was recovering from a back operation. This was her second operation, which had involved a long journey to the regional capital Ürümqi, several weeks in hospital, and

several months immobile in bed. Now she was slowly moving around the home on crutches and beginning to take back some of the burden of household chores. She was a devout woman who had completed the hajj a few years previously, but she did not regularly participate in khätmä rituals. On this occasion though, her sister-in-law who was a keen participant in khätmä had arranged a visit from the büwi ritual specialists. It was quite normal for villagers to combine recourse to institutional medical support with religious rituals to promote healing.

The bulk of the khätmä ritual was devoted to the repeated recitation of short Arabic prayers and supplications and short ayat from the Qur'an. After the completion of each cycle of prayers, the women blew noisily into a bowl of water, "Ffsheeuw!" This transferred the spiritual benefits and healing properties of the recitation into the water (ayat su), which would be carefully preserved by the sick woman and sipped regularly over the coming weeks. As the women recited the Arabic prayers, several "came to the boil" emotionally; they wept noisily and one began to hyperventilate. After around an hour the women moved into spoken Uyghur language prayers for Hurriyät Hajim's recovery. This section of the ritual concluded with a surah from the Qur'an, and finally a melodious and rhythmic hikmät, sung in unison by all the women present.

Aghzingning nimi qashqay, amin
 Közum nuri öchkäy, amin
 Tupraq ichigä köchkäy, amin
 Wäyran qilur bu ölüm, amin

It will dry the saliva in your mouth
 You will enter into the dust
 Extinguish the light in your eyes
 Be fearful of death

Qul Khoj' Ahmäd sän oyghan, amin
 Yoqtur bu sözlär yalghan, amin

Tupraq ichidä qalghan, amin
Wäyran qilur bu ölüm, amin

Awake Khoja Ahmad, slave of God
These words are no lies
You will be left in the dust
Be fearful of death

Saraylirini buzup, amin
Bostanlirini köchurup, amin
Hämimizgä barawär, amin
Kälgän ölüm ämäsmu, amin

Palaces will be destroyed
Orchards moved away
It is the same for us all
Death will come, will it not?¹

The performance of this hikmät formed a great contrast to the overlapping wash of sound and the emotionally charged style of

the celebrated Central Asian saint who most likely lived in the late twelfth century.² Yasawi is popularly known throughout Central Asia as a Sufi sheikh and a mystic poet, author of the *Diwan-i Hikmät*. His shrine lies in the town now known as Turkistan in southern Kazakhstan. In the twelfth century this was the town of Yasi, the place where Yasawi is said to have studied under the probably mythical figure of Sheikh Arslan Baba. Yasawi's shrine has been an important religious center and pilgrimage site at least since the monumental mausoleum that still stands today was built on the orders of Amir Timur, founder of the Timurid dynasty, at the end of the fourteenth century. A smaller shrine to Arslan Baba lies outside the town.

Yasawi's biographical details are obscure and contested in the historical record, and

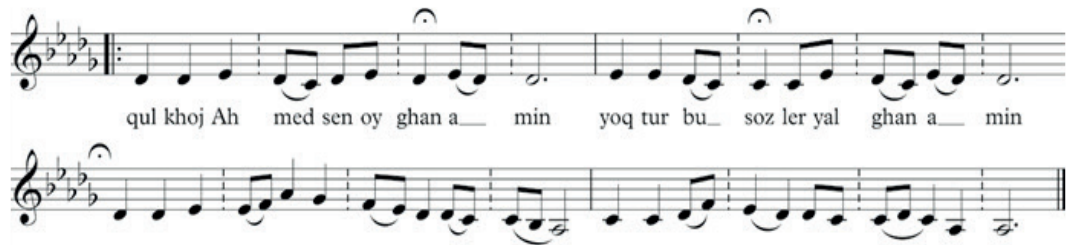


Fig. 1. Transcription of a hikmät, led by Nisakhan, Yantäq Village, 2012.

the preceding Arabic language recitation. The women's voices sounded out confident and strong, easily keeping together to a strong pulse. Although the lyrics reflected on the inevitability of death, and its power to erase all earthly things, the mood was not one of fear and apprehension, but was confident and calm. Singing the hikmät seemed to serve the purpose of bringing the women back down from the excitement of the khätmä, and providing resolution after the emotional upheavals they had experienced.

Khoja Ahmad Yasawi

The reference in this sung text to Qul Khoj'Ahmad denotes Khoja Ahmad Yasawi,

even his relationship to the Yasawi Sufi order and what we know of its silsila or spiritual genealogy is not straightforward. The Yasawi as an organized Sufi order did not survive competition from the rival Central Asian Naqshbandi, which restricted Yasawi activities and later appropriated its legacy and subordinated it to Naqshbandi interests. But the Yasawi tradition has had lasting and far-reaching influence in the realm of popular religious practice and the shaping of communal identities across Central Asia, including contemporary Xinjiang. Its broader legacy includes many aspects of religious practice maintained today, including styles of zikr, aspects of shrine veneration, and narratives of the

spread of Islam in the region. It also had lasting influence on notions of communal identity. The Yasawi tradition's political and social role was not expressed through a Sufi order as such, but through intimate bonds with local communities. In this tradition of social organization, whole villages or nomadic communities were formally recognized as disciples of hereditary sheikhs linked with the Yasawi tradition, and they regarded their affiliation to such lineages as a central feature of their communal solidarity and identity (DeWeese 1996a, 1996b, 1999, 2006). Yasawi's shrine has historically and today served as a major pilgrimage destination for Central Asian Muslims. Hereditary sheikhs served as guardians of Yasawi's shrine and officiated over large-scale zikr rituals there, which continued until Stalin's purges of the 1930s (Privratsky 2001). Pilgrimage revived in the 1990s, and Muslims from across Central Asia began to visit the shrine in order to access the saint's miraculous powers. Popular versions of the *Diwan-i Hikmät* in Kazakh, Uzbek and Turkish languages were sold at the shrine, and oral stories about the life and miracles of Yasawi circulated and were retold at the shrine.

The *Diwan-i Hikmät* refers to manuscript collections of Turkic language Sufi mystic poetry attributed to Yasawi, which have circulated, historically and today, in multiple forms from Turkey to Xinjiang. The oldest manuscript collection is believed to date to the seventeenth century (Azmun 1994). There are significant divergences between different extant versions of the *Diwan-i Hikmät*, in terms of content, number of poems, as well as aspects of wording and style. Larger collections contain over a hundred hikmät, shorter collections include around thirty poems. They are identified with Yasawi through the inclusion of his name within the poem in the manner of Central Asian poetry. The name appears in different forms, primarily *Qul Khoj' Ahmad* (Ahmad, Servant of God),

or *Miskin Ahmad* (Poor Ahmad).

The opening series of hikmät in the written collections recount in highly formulaic fashion the life of Yasawi, listing his spiritual achievements in every year of his life verse by verse up to the age of 63 (the age of the Prophet at his death) after which he retires to an underground existence in a cave. A nineteenth manuscript collection of hikmät from Kashgar and one recorded performance from Turpan, as well as various versions published in Xinjiang, all adhere closely to this narrative structure. According to legend, Yasawi lived on for a total of 125 years. In popular belief, and in much of the relevant scholarship up to the late twentieth century, it was uncritically assumed that the *Diwan* was actually the work of Yasawi (de Weese 2006; 2011). But some hikmät are panegyrics, obviously written by Yasawi's followers; there are anachronistic references to Yasawi's tomb, and scholars have now generally accepted that the *Diwan* dates from after Yasawi's lifetime, and was likely composed by his disciples and later followers of the Yasawi tradition. Variations in the signature, the style of poetic meter, the type of Turkic Chagatay language used with its extensive inclusion of Persian vocabulary, and the late date of surviving manuscripts, all suggest that the *Diwan-i Hikmät* is a compilation of poetry post-dating Yasawi, and probably composed by multiple authors over a substantial period of time (Light 2008: 75).

Hikmät in circulation

Traditions of hikmät as a living performance practice have been maintained in Xinjiang to the present day and they occur in diverse contexts. Ethnographers in the 1990s and early 2000s documented numerous groups performing hikmät in both women's and men's *hällqä-sohbät* gatherings in rural Uyghur communities right across the region (Liu 2010; Mijit 2012).³ Some of these performances of hikmät, associated with rituals of Sufi groups based around

Kashgar, were absorbed into sections of the canonical musical repertoire of the Uyghurs, the Twelve Muqam, and recorded in twentieth century anthologies of Muqam poetry (Light 2008). Hikmät texts are also found embedded within the performances of dastan: sung tales of lovers, religious figures and warriors from the Central Asian narrative tradition, performed in bazaars and at shrines by acknowledged bards (dastanchi) who accompany their sung narratives on stringed instruments (Kadir 2010: 96). In terms of their lyric structure and content hikmät are also diverse. The repertoire overlaps with other sung forms such as monajat or mäshräp but there is an identifiable core style, with a step-wise melody descending to a sustained note corresponding to a single line of the text, syllabic delivery and strong pulse. As the translated texts show, they typically feature themes of death and judgment, and are often identified within the text by reference to the putative author, Khoja Ahmad Yasawi. Crucially, their performance should be affectively powerful, able to provoke weeping, and this affective force is especially centered on the long, sustained notes at phrase ends, and the thrilling timbre in which reciters deliver them.

The oral circulation of hikmät is not confined to Uyghur communities in Xinjiang. We know that hikmät are also sung as part of contemporary Sufi meetings for Uzbek men across the border in Uzbekistan's Ferghana valley. Pasilov and Ashirov describe a ritual they observed in 2004, noting that:

... at the end of every zikr they say in the manner of a sing-song or only sing the moral-ethical verses of Yassavi (d. 1162), Mashrab (d. 1711), Khazini, or Mazdub Namangoni, with the purpose to give moral forces to participants of the zikr (2007: 172).

Hikmät also form part of the contemporary practice of Uzbek women ritual specialists (otin) in Uzbekistan's Ferghana valley. We can trace these performance traditions back to the early twentieth century through the accounts of travelers and

early ethnographers. The Russian scholar Troitskaya described regular women's rituals taking place in Tashkent in the 1920s:

The Ishan-bu, wife of an ishan, recited in a loud voice the zikr qadiri (jahariyya) accompanied by her assistants Haifa and Otin, dressed in white. Every zikr ritual followed a precise structure, beginning with the first surah of the Quran and the salavat for Ghavsuli Agzam (praise for a Muslim scholar), followed by zikr based on the chorzarb (« four beat »), rhythmic repetition of the profession of faith, «La ilaha illa 'llah». Then the women dance in a circle to the poems of Mashrab and Ahmad Yasavi, before reciting from surah 112 to end the ritual (Troitskaya 1928, cited in Sultanova 2005).

The brief notes on style and meaning contained in these quotes highlight the similarities between practices in different parts of Central Asia across a period of over a century. The "moral force" noted by Pasilov and Ashirov parallels my description of the affective work done by reciting hikmät. The metric formula for zikr (chorzarb or four beats) noted by Troitskaya is also found among Uyghur groups. Charzarb describes the regular four beats of the recited declaration of faith which begins the zikr: LA - i - LA - ha - ILL - a'll - AH. This is followed by the duzarb (two beats): ILL - a'll - AH, and the gathering culminates with the yekzarb (one beat): the repeated exhalation of the syllable HU (Zhou 1999). We have even earlier explorer's accounts of listening to hikmät in the Uyghur region. The German explorer and archaeologist Albert von le Coq recorded a hikmät in Qarakhoja town near Turpan in 1904. He wrote that it probably derived from the region of West Turkestan, now the territory of contemporary Uzbekistan and Kazakhstan, perhaps making the link to the shrine of Yasawi (Bellér-Hann 2000: 34). In fact, the patterns of circulation are more complex than he imagined.

Manuscript and more recently print versions of the Diwan-i Hikmät circulate still more widely, part of a rich tradition

of hagiographical Central Asian literature relating to Yasawi (De Weese 2006). In the Uyghur branch of this tradition, manuscript copies of the Diwan-i Hikmät were common. At least seventeen copies of the Diwan are held in the Ürumchi archive, and a nineteenth century manuscript from Kashgar resides in the archive in Lund⁴, suggesting that the Diwan was one of the most widely circulated texts in the region, after the Qur'an. Unofficially published collections of hikmät still circulated in Uyghur bazaars in the 2000s, and many men and women who participated in khätmä or hälqä-sohbät rituals kept their own notebooks in which they transcribed or copied versions of the hikmät that they wished to learn or remember.

The nineteenth century manuscript collected in Kashgar and preserved in the Lund archive provides a vivid example of pre-modern manuscript versions of the Diwan. This version adheres to the core narrative structure of the Diwan-i Hikmät, with its verse by verse description of the spiritual advances made by Yasawi in each year of his life. This manuscript version is steeped in concepts and terminology drawn from philosophical traditions of Sufism, and it represents the life story of Yasawi as a Sufi journey towards unity with the Divine. Ishq (love or passion for the divine) is a central concept in these verses, where

it is represented as key to the journey of the Sufi follower.

Bir subhdäm nida kälidi qulaghim
Zikr et dedi zikri näytib yürdüm muna
Ishqsizlarni kördüm ersä yolda qaldi
Ol säbäbdin ishq dukkanin qurdum muna

One morning at dawn the Call came to my ears
Remember God [recite zikr], it said, and I began to remember Him
I saw those lacking in love left behind on the road [the Sufi path]
For this reason I built the shop of love

On birimdä rähmät därya tolub tashti
Allah dedim shäytan mändin yiraq qashti
Hay u häwäs ma'u mänlik turmay köchti
On ikimdä bu sirlarni kördüm muna

At the age of eleven, my mercy brimmed over like the ocean
I spoke the name of Allah and Satan fled far from me
Ah worldly desires, together as one we pass them by without pausing
At the age of twelve I saw these secrets ...

The emphasis on spiritual love and secret knowledge displayed in this text is notably lacking in the modern print tradition of Yasawi. In fact, there is a yawning gulf between the meanings ascribed to Yasawi and his poetry in the world of print and their meanings in the oral, performative tradition. Turkish scholars have shown great interest in Yasawi and the Diwan-i Hikmät since the early twentieth century, seeing in him a literary forefather of the Turks: the first known poet to have written in a Turkic language. Several versions of the Diwan derived from diverse sources from Central Asia have been published in Turkey, often with translations into modern Turkish (Azmun 1994). Much of this work fell into the Turkic nationalist framework established by the early twentieth century work of the influential scholar Mehmet Fuad Köprülü. Köprülü's life project was to establish a grand narrative of the shared

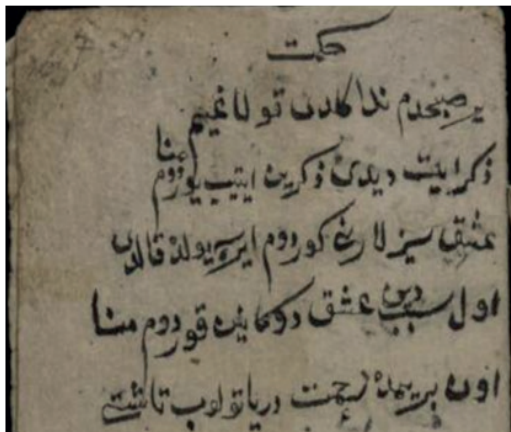


Fig.2. Opening lines of a nineteenth century manuscript copy of a hikmät.⁵

cultural heritage of the Turkic peoples, and he situated the roots of Anatolian literature in these early Central Asian traditions. In Köprülü's understanding, the *Diwan-i Hikmät* was a piece of Islamic missionary literature, which promoted a simplified form of Sufism to suit the simple needs of the Central Asian Turks. In this Turkic literary genealogy, Yasawi served as a precursor for the more sophisticated work of later Sufi poets such as Yunus Emre (Köprülü 2006).

The twentieth century brought a series of unlikely twists in this literary history. The figure of Yasawi also acquired symbolic power in the writings of the Jadidists, the Central Asian Muslim modernizers of the late nineteenth and early twentieth centuries, who depicted him as a nationalist and a proletarian, and even as a socialist poet. During the early Soviet period, Yasawi's name became linked politically and ideologically to the Jadidists, and when Stalin's persecution of the Jadidists began, Yasawi also fell out of favor and was officially labeled a feudal bourgeois and an apostle of reactionary dogma. Yasawi's reputation was subsequently revived in post-Soviet Central Asian scholarship, but in these re-readings the religious mysticism of the tradition was downplayed in favor of a strongly nationalist and religiously diluted interpretation better fitted to the political ideologies of the new Central Asian nations (Zarcone 2000).

Modern Uyghur scholars were also interested in Yasawi's hikmät. In 1984, not long after the end of the Cultural Revolution, an important and influential version of the *Diwan-i Hikmät*, edited by Nijat Mukhlis, appeared in the pioneering literary magazine *Bulaq*. It is remarkable that this edition, and all the subsequent published versions available in modern Uyghur translation, are not based on the living traditions of hikmät practiced in Uyghur communities, but on nineteenth

and twentieth century collections of hikmät texts previously published in Turkey. The 1985 *Bulaq* version is based on an 1879 Ottoman publication (Muxlis 1985; Kadir 2010: 96), while the most recent Uyghur published collection (Yessewi 2012) contains translations into modern Uyghur by Abdureshid Jelil Qorluq of 101 hikmät from various published versions of the *Diwan-i Hikmät* from Turkey and Uzbekistan. The Uyghur intellectuals who promoted Yasawi were much more interested in the Turkic nationalist, Jadidist vision of Yasawi forged in circulation between Ankara and Tashkent which portrayed Yasawi as literary forefather of the Turks, than they were in the oral traditions of the *tärikät yol* with its performative enactment of *huzn* being practiced right under their noses. However, this divergence of interpretation did not stop the followers of the *tärikät yol* from subsequently re-appropriating and re-vivifying the print tradition of the *Diwan-i Hikmät* within their performative ritual practice.

Text and performance

If we want to understand the relationship between these textual and performance traditions of hikmät, it is instructive to consider the wider scholarship on literacy and orality. Ruth Finnegan cautions against the binary division of the world into "oral" and "literate" societies with fundamentally differing social and mental characteristics. For Finnegan (2014), this approach is underpinned by technological determinism, and it fails to grasp the diversity of ways in which different communications technologies (speech, writing systems, print or digital) develop in different historical circumstances. More recent studies generally accept that most literary performance traditions develop out of patterns of interaction between written texts and oral performance, effectively collapsing the opposition between these two modes of creativity (Novetzke 2015; Widdess 2015). As the early twentieth

century Uyghur scholar Mohammad Ali Damollah explains:

When reading, the greatest thing is the fact that one has to put one's heart and soul into it and read with all one's heart. If one does it only with one's eyes, little comes out of it. Many times, when someone's mind is somewhere else but his eyes are with the script, other words emerge from his mouth (Scharlipp 1998: 110-112).

Literacy in nineteenth century Xinjiang - or Altishahr as it is more appropriately termed in that period - was more common than the views of contemporary European travelers, and the prevalent narratives of the liberation of the region by the CCP might suggest (Bellér-Hann 2008). Community schools (*maktab*) supported by charity, shrines and mosques were widespread across the region, and they taught their pupils to read Qur'anic Arabic as well as Persian and East Turki (the precursor of modern Uyghur) texts. Madrasahs provided higher learning in the form of Arabic-based Islamic education. Mohammad Ali Damollah's comments immediately suggest two important things about reading (*oqumaq*) in the Uyghur tradition: a deep-rooted respect for literacy, and an assumption that reading generally meant reading aloud. Both of these understandings are linked broadly to Islamic norms, and they are confirmed in the Uyghur tradition of *hikmät*. Similarly, when discussing their rituals, the village women I worked with always spoke of "reading" *hikmät* (*hikmät oquymiz*) in the same way that they always read the Qur'an (*Qur'an oquymiz*) regardless of whether an actual text is present or whether the reading is sounded or silent; there is no separation in Uyghur, as there is in English, between "reading" and "reciting."

Rian Thum (2014) describes numerous contexts for the performance of the written word in early twentieth century Altishahr. Professional *dastanchi* storytellers recited poetry from written texts,

there were regular public reading of Turki romances and epics at barber shops, in the bazaar, or at *mäshräp* gatherings, and religious Arab and Persian texts were read daily at mosques. At the shrines of the Sufi saints, pilgrims listened to readings and purchased copies of *tazkirah* manuscripts that recounted the life of the saint. In many cases, the oral performance of these texts was highly musical.⁶ Thum's account builds up a picture of texts whose primary purpose was to be activated in performative contexts and which were thoroughly embedded in social relations.

"For this reason I entered the cave"

In summer 2009, another group of women gathered in a family home in a small town near Turpan in eastern Xinjiang. They were led a woman named *Hädichäm*, who was given the title *Khälpät* (from the Arabic honorific title *Khalifa*). She sat on a spacious raised brick bed in the courtyard of the house, flanked by a small group of her followers. They were dressed formally in white headscarves and waistcoats over their dresses in the manner of older village women across the region. A small table was placed on the bed before them, covered with a tablecloth and laden with bowls of fresh and dried fruit, nuts, and tea, and *sangza*: crisp, fried strands of dough arranged in spirals and piled high on a platter. As always, these ritual practices intersect with forms of hospitality. *Hädichäm Khälpät* recited in a low-pitched, nasal style with a forceful, ringing delivery. She established an insistent rhythm, rocking slightly forwards and backwards, and slapping her knee to underline the regular duple beat. The other women began to rock in time with her. She sang a repeated five-line melody with a regular six measures per line, which descended consistently to the same sustained repeated note. Stylistically her performance was clearly related to the *hikmät* recited by the women in *Yantaq Village*. After the first verse, the women seated beside her began to recite the *zikr*.

As the song unfolded, their chant became gradually louder, a deep, noisy inhaling and exhaling: “ah - HUM - ah - - ah - HUM - ah - .” They continued to rock back and forth, but maintained a relatively restrained decorum, conscious of the camera.

Hädichäm Khälpät’s performance has a surprisingly close relationship with the textual tradition of the Diwan-i Hikmät. She began her hikmät, singing:

Äya dostlar häsbi halim bayan äyläy
Shu säwäbtin häqtin qorqup ghargha kirdim⁷
Chin därtlikte bu sözlärni bayan äyläy
Shu säwäbtin häqtin qorqup ghargha kirdim

Oh friends I will tell you about my situation
Thus I withdrew into the cave
With painfilled words I tell my story
Thus I withdrew into the cave

The core, repeated line of this verse, “For this reason I hid myself from others and entered the cave” (Shu säwäbtin häqtin

are quite different. The Sufi mysticism of the nineteenth century text has been replaced by an emphasis on daily prayer and the everyday duties of a pious Muslim. Hädichäm Khälpät’s performance is closely related to recent published collections of hikmät. She recites:

Ghar ichidä keche-kunduz taät qildim
Neqli namaz oqup uni adät qildim
Härnä japa chäksä anga taqät qildim
Shu säwäbtin häqtin qorqup ghargha kirdim

In the cave I worshipped night and day
I recited my daily prayers regularly
If I felt weary I persevered
Thus I withdrew into the cave

This oral rendition is a very close match with a 2012 collection which contains translations into modern Uyghur of hikmät from versions of the Diwan-i Hikmät previously published in Turkey and Uzbekistan (Yessewi 2012):

ey a dost lar hes bim ha lim ba yan ey ley
a hum a a hum a a hum a a hum a a hum a a hum a a hum a a
ol se web tin heq tin qor qup ghar gha kir dim
hum a a hum a a hum a a hum a a hum a a hum a a hum a a
chin dert lik te bu soz ler ni ba yan ey ley hu All ah

Fig. 3. Transcription of a hikmät recited by Hädichäm near Turpan 2009.

qorqup ghargha kirdim) is, as we have seen, an important recurring motif in the Diwan-i Hikmät denoting a key trope in the story of Yasawi’s life: his retreat from the world at the age of 63. This broad structuring theme is shared with the early manuscript version discussed above, but the religious sensibilities of this text

Ghar ichidä keche-kunduz taät qildim
Tätäwwu namaz oqup uni adät qildim
Härnä japa chäksä anga taqät qildim
Ol säwäbtin häqtin qorqup ghargha kirdim

Hädichäm’s language is virtually identical with the print version, varying in some sections only where substitutes everyday

vocabulary for the more literary language of the published version, and adds refrains (hu-Allah) to fit the rhythm of the zikr. It seems evident that she has based her performance on the 2012 published text. As I noted above, this published text deviates considerably from the nineteenth century manuscript version from Kashgar which is so strongly imbued with Sufi ideals. In contrast, the 2012 print version is almost completely cleansed of esoteric themes, and portrays Yasawi's spiritual journey principally in terms of adopting the regular practice of a pious lifestyle. This shift in emphasis suggests its debt to the twentieth century literary history of Yasawi. It is fascinating that Hädichäm Khälpät has directly adapted the cleansed print version - co-opting the authority of the printed word - and re-inserted it back into a Sufi-inflected zikr ritual. It demonstrates that there is no simple opposition between tradition and modernity; these supposedly opposing poles are always in close conversation with each other, enabled by complex circuits of transmission involving manuscripts, print and performance.

Hikmät in the Uyghur diaspora

The road from Almaty stretches out eastwards in a straight line all the way to the border town of Zharkent. In the Soviet period it was known by the Russian name of Panfilov, and Uyghurs name it Yärkänd using the Uyghur pronunciation. Long mountain ranges, branches of the Heaven Mountains, shadow the road on both sides. When we took this road in summer 2015 there were frequent police speed checks close to Almaty, but regulation faded as we headed further east towards the Xinjiang border and our driver accelerated to 130km/hour over the cracked and pitted road surface. As the gravel flew it became clear why so many cars on the road had cracked windscreens. At regular intervals I spotted small gravestones bearing the image of a young man. It took me a while to link the driving practices to the gravestones.

Closer to the border a gleaming new road was under construction, a project financed and implemented by the Chinese government. We pass by a newly built railway station, again constructed with Chinese expertise and money, anticipating greater cross-border economic activity impelled by China's Belt and Road Initiative. This economic stimulus was not overtly visible in Zharkent, which was still an old-style Central Asian town. The streets were laid out in a grid pattern; most of the houses were single story with sloping corrugated iron roofs and thick whitewashed walls, privately built and surrounded by small plots of land where people kept hens, sheep and noisy guard dogs. Cows and donkeys wandered untended down the town streets. The majority of the cars on the road were the tiny, rickety Soviet-era Lada, some of them carrying astonishing loads of everything from cut hay and melons to furniture.

Just outside Zharkent town lay Pänjim, a former Soviet kolkhoz collective farm (like the communes across the border in Xinjiang), now a "pure" (sap, mono-ethnic) Uyghur village. It boasted a small mosque that broadcast the azan five times daily, and two large wedding halls - one for summer weddings, one for winter - which seated up to 250 people. In this village lived a remarkable group of some twenty elderly Uyghur haji women. Most of them had arrived in Kazakhstan as children in the late 1950s during China's communization drive, fleeing persecution under the "four olds" campaign.

Since the opening of the border in the 1990s and the increase in trade between China and Kazakhstan many Uyghur families in this area had profited from the opportunities for trade and haulage. The area had seen a corresponding rise in religious piety. These elderly women living in a remote village accessed by a single-lane road deeply pitted by potholes, many

of them walking with some difficulty, were not one-off hajj; they had all been on the hajj at least three times. As I sat with them and asked about their pilgrimage experiences they shouted competitively across the room, “I’ve been four times!” “Me too!” “I’ve been six times!” They met weekly, taking turns to host the gathering, to perform a kind of neo-khätmä. Like the women’s groups in Xinjiang they wore white clothing and gathered around a tablecloth heavily laden with food, but theirs was a re-invention of the ritual. The familiar sequence of orally transmitted repeated short Arabic prayers had been replaced with reading from a published text: the Uyghur translation of the Qur’an. Gone was the musicality and emotional force of the khätmä as I had experienced it in Yantaq Village, replaced by a dutiful engagement with the textual content of the Qur’an. It was a striking change.

After reading the translated Qur’an, and some personal prayers offered to the host of that week’s gathering, Adiläm Hajim led the group singing a hikmät. This text was rather childlike - indeed one could imagine it being taught to young children - and its content and lyric structure was remote

from the verses of the Diwan-i Hikmät, although it included the signature Qul Khoj’Ahmad. Musically, with the low pitch, strong pulse, and descending melody, with extended melisma at end of the third line of each verse, it was clearly related to the group sung style of hikmät led by Nisakhan in Yantaq Village, which I described above.

Beshingdiki nimä digändä
Taji döwläät digäymän
Qolungdiki nimä digändä
Äziz Muhämmät digäymän (häq Allah)

What is in your head, they say
The kingdom of glory, I say
What is in your hand, they say
Beloved Muhammad, I say

Aghzingdä nimä digändä
Kelimä shahadet digäymän
Qolungdiki nimä digändä
Heyri sahawät digäymän (äy Allah)

What is in your mouth, they say
Surah Fatiha and the Shahadah, I say
What is in your hand, they say
Charity I say.⁸

The group’s leader Adiläm Hajim unusually for Uyghurs in Kazakhstan had retained the ability to read and write Uyghur in



Fig. 4. Uyghur women in Pänjim village, Kazakhstan, pause for refreshments in the middle of their neo-khätmä ritual, photo by the author.

the Arabic script as well as the Russian Cyrillic. When we asked her how she came to participate in khätmä rituals and recite hikmät she gave a familiar litany of loss and grief: the persecution of her family in the 1950s, the disruption and hardships of migration, the deaths of loved ones, and personal illness. Since the 1990s she had gone back to visit Ghulja several times, and while there she sought out women’s ritual gatherings. However, the zikr that Adiläm had adopted was a modified version, one that had been cleansed of excessive emotion: neither *ishq* nor *huzn* were manifest in their gatherings. Adiläm explained:

We used to recite Allah-hu. We would crawl on the floor and embrace and comfort each other and wish that the other’s wishes would come true, but now we’ve stopped doing these things. We said to each other if people see us it might be embarrassing. We were afraid. When you fully engage in zikr you can’t control yourself.

Adiläm’s words suggest the influence of reformist Islam on popular attitudes to religious practice in this area. They had led this group of women to reject the embodied, emotionally saturated styles of religious practice that Adiläm remembered from her youth, and to replace them with practices that emphasized textual meanings and emotional restraint. Even in the lyrics of the hikmät they recited, the emphasis was fully on the centrality of reading the Qur’an in religious practice:

Qur’an tängirim hädisi
 Uchmaq bolur rolchisi
 Israät otäp kuchisi
 Chiraq bolur bu Qur’an

The Qur’an is God’s story
 It is a role model for all
 Its followers offer prayers
 The Qur’an is a light

Qul Khoj’ Ahmad ghapilmän
 Ghapil kishini tonurmän
 Mundin artuq bähtim yoq

Oqur bolsa bu Qur’an

Poor foolish Khoja Ahmed
 know that foolishperson
 have no other pleasure
 Beside reading the Qur’an

Here again, the name of Qul Khoja Ahmad makes a slightly incongruous appearance - a passing nod to forgotten Sufi traditions in this otherwise fully revivalist performance. This kind of close engagement with the recited Qur’an within the Uyghur Islamic revival, is something I will explore more fully in the next chapter.

During her visits to Ghulja, Adiläm also collected hikmät texts. She brought to the gathering a lined schoolchild’s notebook, with a series of prayers and hikmät neatly copied in the Uyghur Arabic script. “We read hikmät; we copy them from other people’s books, and we learn and recite them,” she said. Just as we found in Hädichäm Khälpät’s performance in Turpan, one hikmät copied in Adiläm’s book was an almost identical match to the print version of the Diwan recently published in Xinjiang (Yessewi 2012: no.63). Just a few subtle changes suggested that Adiläm had not copied it directly from the published text, and that this was a text which had been adapted for oral performance: the addition of the name of Allah at line endings, a few letters altered.

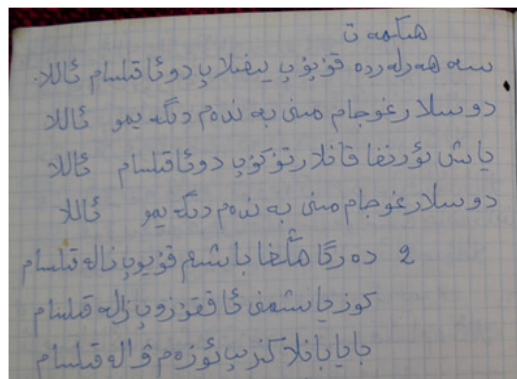


Fig. 5. Page from Adiläm’s notebook, containing the lyrics of a hikmät.

Sähärlärdä qopup yighlap du'a qilsam Allah
Dostlar khojam meni bändäm digäymu Allah
Yash ornigha qanlar tukup du'a qilsam Allah
Dostlar khojam meni bändäm digäymu Allah

I rise at dawn and pray in tears
The Khoja is my companion
Weeping tears of blood I pray
The Khoja is my companion

This correspondence between Adiläm's version and the published version offers more evidence of the close relationship between local traditions of copying and performance, and the textual tradition that has travelled from Central Asia to Turkey and back. It seems evident that Adiläm has copied this hikmät from the notebook of another reciter in Ghulja who has taken a published text and adapted it for performance. Here again we find circulation and cross-fertilization between the textual and oral traditions, and we find the influence of revivalist approaches to religious practice: the emphasis on everyday pious practices of daily prayer and fasting blending seamlessly with references to the companionship of the saint.

Circuits of transmission

It is interesting to consider this kind of movement from published texts back into locally maintained traditions of ritual performance in the light of existing literature on the twentieth century canonization of Uyghur literary and musical traditions (Harris 2008; Light 2008). Nathan Light writes extensively of the work of twentieth century Uyghur scholars who edited and revised the lyrics used by folk performers of the Twelve Muqam, both for publication and for use in stage performances by the new professional troupes. These lyrics were drawn from the Central Asian poetic tradition of writers including Ali Shir Nawa'i and Baba Rahim Mashrab: a tradition soaked in Sufi imagery and ideals, and one that frequently intersects with ritual performance practices

(Kadir 2010; Harris 2017). However, the process of oral transmission and adapting these lyrics to performance meant that there was sometimes a considerable gap between published and sung versions of these texts. Light highlights the anxieties of those twentieth century Uyghur scholars as they considered the international scholarly reception of the Muqam texts they intended to publish. How could they reveal to the world that the poetic texts as sung in their classical Uyghur tradition deviated from published versions based on other strands of the Central Asian literary tradition?

The dominant perspective among institutionally trained 'experts' was that illiterate 'folk' performers had preserved the muqam tradition, but it was time to take it off their hands and return it to the entire Uyghur people, to whom it rightfully belonged. In the process the distortions introduced by the folk performers should be set right. The muqam tradition was thus being treated much like a manuscript tradition: scholars thought of it as fragile and easily lost through poor copying and limited distribution. Thus it was in need of editing to correct flaws and then publication of an authoritative edition to prevent further losses. (Light 2008: 225)

As I discussed at the beginning of this chapter, this notion of a "correct" or "authentic" version of an early historical text is widely acknowledged to be deeply problematic. Much of the poetry associated with the Twelve Muqam tradition is attributed to poets for whom we have no single authoritative source for their writing. In the texts attributed to Yasawi, as we have seen, multiple versions circulate transnationally and they respond to the social and political climate in which they were adapted and performed. The historical evidence suggests that it is highly unlikely that their putative author had anything to do with them other than serve as inspiration for their creation, and indeed for their ongoing performance and re-creation.

What can the kind of ethnographic

research I have described contribute to our understanding of the ways in which the oral circulation of hikmät interacts with the textual circulation of the *Diwan-i Hikmät*? Nathan Light argues that the oral tradition of hikmät differs profoundly from the written tradition ascribed to Yasawi. For him, the hikmät now found in the verses of the *Muqam* were more likely part of a discrete oral tradition maintained by Sufi groups in Kashgar, and quite unrelated to the published textual tradition of the *Diwan-i Hikmät* (Light 2008: 80). Other researchers diverge from Light's assessment of a gulf between oral and text traditions. Drawing on her extensive field research around the region, Uyghur ethnographer Aynur Kadir proposes a much more flexible Yasawi-based tradition. Hikmät occupy such a large percentage of the Uyghur tradition of recited poetry, she argues, obviously they cannot all be attributed to one author. The early tradition established by followers of Yasawi formed the basis of a poetic style that continues to be extended and enriched by numerous anonymous poets whose creative practice has been subsumed under the name of Yasawi (Kadir 2010: 97).

This view of a more diverse and flexible tradition is consistent with Thum's (2014) discussion of "community authorship" and "textual drift" in the Uyghur *tazkirah* manuscript tradition. Thum suggests that through processes of copying - as copyists over a period of centuries edited, abbreviated, corrected names, misread, and added new praise sections into their texts - a great diversity of versions of the *tazkirah* manuscripts accumulated. This process rendered these texts flexible, and able to change over time to reflect the changing needs of a community of readers. I argue that in order to fully understand these historical processes of "textual drift" it is crucial to take into account the complex interactions between text and performance. As the examples of Adiläm

in Kazakhstan and Hädichäm in Turpan suggest, modern print versions of the texts are also fully integrated into these processes. Aynur Kadir provides evidence of the ways that another print publication has provided an important interface between the printed and oral circulation of hikmät in the Uyghur tradition. She describes a fieldwork encounter with an elderly man in Turpan who claimed to have followed the *tärikät yol* for fifty years. He told her that his strongest desire was to meet Nijat Mukhlis, the man who had published the *Diwan-i Hikmät* in *Bulaq* magazine in 1984, a publication which had provided him with a rich resource for his own ritual practice (Kadir 2010: 98).

Many hikmätchi (reciters of hikmät) crave "correct" versions of practice to strengthen their performance. They regard the versions enshrined in the medium of print as possessing greater authority, and therefore as having greater potential to release spiritual power in performance. Their appropriation of the published versions is enabled and facilitated by the living tradition of musical performance, which provides a framework into which performers can slot new texts, as long as these texts lie within the stylistic boundaries of the tradition in terms of their poetic form and structure. Instead of thinking of separate oral and written traditions then, we should recognize the existence of more diverse, complex forms of circulation, crisscrossing the oral and textual spheres, and crossing international borders. Hikmät performers refer to published versions as well as the handwritten notebooks of hikmät they directly inherit, and they adapt the published texts to the musical framework that they have learned orally.

The possibility of this kind of movement from published texts back into locally maintained traditions of ritual performance suggests that we need to

revise our assessments of the process of canonization in Uyghur literary and musical traditions. It is pleasing to think that this work of canonization - far from being a final, authoritative sealing of tradition, may in fact be merely one more link in the chain of oral transmission. We may more productively conceive of “feedback loops” (Novak 2013), in which traditions of manuscript copying and oral performance intersect and feed into each other in circuits of transmission. The advent of print versions fits seamlessly into these circuits, not in any way disrupting the cycles of movement between text and performance, but instead enabling faster moving and more far flung loops of feedback, as Turkish scholars in Ankara rework manuscripts sourced in Turkistan, Uyghur scholars in Ürümchi translate these texts from the eighteenth century Turki into modern Uyghur, and ritual specialists in Turpan and Ghulja adapt these translations into a form that fits the musical structure of their performance tradition. Texts that are meant by nationalist scholars to “fix and ossify” can in fact be revived in the hands of performers who retain the framework of the performance tradition, and re-animated with the affective power of ritual performance. Thus revised and enriched, and enshrined in a reciter’s notebook, the hikmät is then set in motion in a new cycle of transmission.

References

Bellér-Hann, Ildikó, *The Written and the Spoken: Literacy and Oral Transmission among the Uyghur* (Berlin & Halle: ANOR, 2000).

DeWeese, Devin (1996a), ‘Yasavī “Şayhs” In The Timurid Era: Notes on the social and political role of communal Sufi affiliations in the 14th and 15th centuries’, *Oriente Moderno, Nuova serie, Anno 15(76), 2/1*, pp. 173-188.

___ (1996b), ‘The Masha’ikh-I Turk And The

Khojagan: Rethinking The Links Between The Yasavi And Naqshbandi Sufi Traditions’, *Journal of Islamic Studies 7/2*, pp. 180-207.

___ (1999), ‘The Politics of Sacred Lineages in 19th-Century Central Asia: Descent Groups Linked to Khwaja Ahmad Yasavi in Shrine Documents and Genealogical Charters’, *International Journal of Middle East Studies, 31/4*, pp. 507-530.

___ ‘Foreword’, in Koprulu, Mehmed Fuad, *Early Mystics in Turkish Literature*, trans. Gary Leiser & Robert Dankoff (Abingdon & New York: Routledge, 2006).

___ ‘Ahmad Yasavi and the Divan-i Hikmat in Soviet Scholarship’, in Michael Kemper & Stephan Conermann (eds.) *The Heritage of Soviet Oriental Studies* (Abingdon & New York: Routledge, 2011), pp. 262-290.

Finnegan, Ruth, *Literacy and Orality: Studies in the Technologies of Communication*, 2nd edition (Oxford: Callender Press, 2014).

Harris, Rachel, ‘Theory and Practice in Contemporary Central Asian Maqām’, in *Theory And Practice In The Music Of The Islamic World: Essays for Owen Wright* (Oxon & New York: Routledge, 2017), pp. 215-235.

Kadir, Aynur (2010), ‘Ehmed Yessewiye she’irlirining Uyghur folklorida ishlitilishi’, *Bulaq 2010/6*, pp. 93-102.

Light, Nathan, *Intimate Heritage: Creating Uyghur Muqam Song in Xinjiang* (Berlin: Lit Verlag, 2008).

Liu Xiangchen (dir.), *Ashiq: The Last Troubadour* (Xinjiang Normal University, 2010; 128min).

Muxlis, Nijat (1985) ‘Diwani Hikmet: Ehmed Yessewiye’, *Bulaq, 16*, pp. 1-35.

Nelson, Kristina, *The Art of Reciting the*

Qur'an (Cairo: American University in Cairo Press, 2001).

Novak, David, *Japanoise: Music at the Edge of Circulation* (Durham, NC: Duke University Press, 2013).

Novetzke, Christian Lee, 'Note to Self: What Marathi Kirtankars' notebooks suggest about literacy, performance, and the travelling performer in pre-colonial Maharashtra', in Francesca Orsini and Katherine Butler Schofield (eds.) *Tellings and Texts: Music, Literature and Performance in North India* (Cambridge: Open Book Publishers, 2015), pp. 169-184.

Pasilov B. & A. Ashirov (2007) 'Revival of Sufi Traditions in Modern Central Asia: "Jahri Zikr" and its Ethnological Features', *Oriente Moderno, Nuova Serie*, 87/1, pp. 163-175.

Privratsky, Bruce G., *Muslim Turkistan: Kazak Religion and Collective Memory* (Richmond: Curzon Press, 2001).

Scharlipp, Wolfgang Ekkehard (1998), 'Two Eastern Turki texts about reading and writing', *Turkic Languages*, 2/1, pp. 109-125.

Sultanova, Razia, *From Shamanism to Sufism: Women and Islam in Central Asian culture* (London: I.B. Tauris, 2011).

Thum, Rian, *The Sacred Routes of Uyghur History* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2014).

Widdess, Richard (2014), 'Orality, Writing and Music in South Asia.' *Musicology Today*, 19, pp.1-17.

_____, 'Text, Orality, and Performance in Newar Devotional Music', in Francesca Orsini and Katherine Butler Schofield (eds.) *Tellings and Texts: Music, Literature and Performance in North India* (Cambridge:

Open Book Publishers, 2015), pp. 231-245. Yessewi, Ehmed, Diwan Hikmet, trans. Abdureshid Jelil Qorluq (Beijing: Milletler Neshriyati, 2012).

Zhou Ji, *Zhongguo Xinjiang Weiwu'erzu Yisilanjiao Liyi Yinyue* (Taipei: Xinwenfeng chuban gongsi, 1999).

Endnotes

1. From a hikmät sung as part of a khätmä, Yantaq village, August 2012. Singing led by Nisakhan. Recorded by Rachel Harris. Translated by Rachel Harris and Aziz Isa.
2. There is no historical evidence to support the popularly cited date of his death (1166-7). Devin deWeese suggests that the historical Yasawi most likely lived a half century later.
3. We have a comprehensive picture of performance style through the work of the musicologist Zhou Ji who recorded and transcribed performances of hikmät from dozens of locations around Xinjiang (Zhou 1999).
4. Gunnar Jarring Collection of Manuscripts from Eastern Turkestan in the Lund Library, <https://www.alvin-portal.org/> (accessed 20 February 2019).
5. Manuscript collected by Gunnar Jarring, c. 1930, believed to be of nineteenth century origin, source unknown. Lund Library (folio 7r), <https://www.alvin-portal.org> (accessed 20/02/2019). I am grateful to Iskandar Ding for his generous help with transliterating and translating these verses.
6. See recordings made by Rahile Dawut and her team at shrine festivals in southern Xinjiang, <http://www.soundislamchina.org/?p=1521>.
7. Verse 1, Recited by Hädichäm. Recorded near Turpan 2009. A section of the recording can be accessed here: <http://www.soundislamchina.org/?p=1411>. For comparison with a printed text, see Yessewi 2012: 53.

8. Hikmät led by Adiläm Hajim, recorded by Rachel Harris, Pänjim village, Kazakhstan, August 2015.

Uygur müzikal ve edebi yapılarında Hoca Ahmed Yesevi hikmeti

Bu bölümde kendi vatanlarında ağır tehdit altında gerçekleşen Uygur dini pratiğinin bir yönü tartışılmaktadır. Sincan Uygur topluluklarını, Türk dilinde yazılmış ve yayınlanmış dualar vasıtasıyla dünyanın Türkçe konuşan diğer bölgelerine bağlayan ilahilerde ki hikmet dolaşım desenleri incelenmektedir. Şifahi iletişim ve okuryazarlık arasındaki ilişkiye dair son tartışmalar ele alınmakta, Uygur topluluklarındaki dini tören şeklinde gerçekleştirilen uygulamaların hikmet hakkında düşünmemize nasıl yardımcı oldukları ortaya konulmaktadır. Şifahi ve metinsel hikmet geleneklerinin aktarım ve icra geri bildirim döngüleri oluşturmak suretiyle sürekli ve yakından nasıl etkileşime girdiği tartışılmaktadır. Bu algı, Orta Asya performans geleneklerini kutsallaştırma yaklaşımları hakkındaki varsayımlarımızı yeniden değerlendirmemize neden olacaktır.

Anahtar kelimeler

hikmet, ahmet yesevi, metin, performans, tasavvuf, uygur

Shannon, J.H. (2019), *From silence into song: Affective horizons and nostalgic dwelling among Syrian musicians in Istanbul*, *Rast Musicology Journal*, 7(2), s.2169-2180. Doi:<https://doi.org/10.12975/pp2169-2180>

From silence into song: Affective horizons and nostalgic dwelling among Syrian musicians in Istanbul.

Jonathan H. Shannon*

Corresponding Author:

* Interim Program Head of Arab Crossroads Studies Visiting Professor of Anthropology New York University Abu Dhabi, jhs7@nyu.edu, <https://orcid.org/0000-0001-8163-0263>

Abstract

What roles might music play in how Syrian migrants in Turkey navigate new socio-economic, political, moral and affective terrains? How might music serve as a source of comfort and nostalgic remembrance in conditions of displacement, or even as a touchstone for contestation over collective memory and the meanings of belonging? This article explores the contradictions of lived experience among Syrian migrant musicians in Istanbul. Based on ethnographic research Istanbul since 2015, this article analyzes the growing Syrian musical culture in Istanbul, focusing on shifts in the relationship of Syrians to their urban environment, changes in their understanding of future horizons (afaq), and how this produces new forms of affective engagement both with their homeland and with their new home. Focus on a single artist reveals the contours of more significant shifts occurring among Syrians in Turkey more generally.

Keywords

Syria, Migration, Music, Affect, Nostalgia

Introduction: From Silence to Song

In 2015 I caught up with my friend Abu Karim, whom I had known from my earlier field research in Syria in the 1990s. Abu Karim had once managed and performed in a well-known ensemble in Aleppo that had toured globally, but with the onset of the Syrian revolution in 2011, and the blockade and bombing of Aleppo in 2012, the situation in the city deteriorated significantly and I lost contact with him. I feared the worst.

To my delight in late 2014 I received a friend request from him on Facebook from his new home in Istanbul. The

following summer I traveled to visit him. We met near the Eminönü harbor near the Golden Horn and walked around the old market area. He recounted his migration story as we strolled. His house in Aleppo, located near the radio station and perched strategically on a promontory overlooking the Old City, was severely damaged from attacks by both rebel and government forces in 2013. After fleeing his home and living for a few months with relatives elsewhere in the city, he decided to migrate with his family to Istanbul. The route was arduous and required that they pass numerous checkpoints, then traverse rugged terrain on foot to the Turkish

border. “What normally would take us an hour or maybe an hour and a half took us over 13!” he told me. “It was one of the most difficult times of my life. You cannot imagine (matatsawwar!)” [Indeed I could not.] From the border they took a series of taxi and bus rides to Gaziantep, thence to Istanbul, where they joined relatives who’d made the journey previously.

Later we went to his home in the Sultangazi neighborhood about an hour and a half from Eminönü. We settled on his sofa, and once the obligatory coffee was served, he sang a few songs. He first warmed up with a *layali* (improvising a melody to the words *yalayl, ya ‘ayn/ Oh night, O eye*) before launching into a *mawwal* (a colloquial poem set to an improvised melody) about someone who had come home after a long absence. When he finished he wept a little. His youngest son, who had been standing in the doorway to the room, reacted with surprise. “This is the first time Baba has sung in our home!” he said. I was surprised. By that time they had been in Istanbul for over a year, were a family with many vocalists and musicians among them, and he yet had not sung once in that time. “Laysh? Why?” I asked. Abu Karim shrugged his shoulders, looked down at his hands in his lap, and exhaled. “Ya Abu Nadim,” he said to me, using my Arabic honorific. “It’s too painful for us. I haven’t felt moved to sing since leaving Aleppo.” He admitted to occasionally listening occasionally to the Egyptian diva Umm Kulthum on YouTube when the mood struck, but that was about it. The son joined in to say, “We feel sadness (*huzn*) when we hear the music on the TV or Internet, so we turn it off. It’s too painful (*fi ‘alam*) to listen.” This sentiment was echoed by his other children and by others who came by later that evening. Many worked long hours to survive and claimed not to have the time or the emotional energy to listen to Arab music after a long day. They were too absorbed with the news or with maintaining contact

with family and friends in Syria via social media. Pain (*‘alam*) and sadness (*huzn*) were not only important markers of their affective condition in Istanbul in those early months, but also affective states that stymied or indeed silenced their musicality.

However, by 2016 things had begun to shift for Abu Karim. One evening I was sitting at home in New York when I received a message from him. It was a video from an Arabic-language television show in Turkey that featured an interview with him about Arab music. Later that year he was interviewed again on the same show and was asked to sing, and he obliged with a *layali* and *qaşida* (a classical ode set to music). In the coming months, we would share YouTube videos of well-known and lesser-known artists from Syria and Egypt commenting on the music and vocal styles using the familiar responses of the Arab *tarab* culture: *Ya Salam!Allah!Ya ‘Ayni!* and so on. It seemed as if Abu Karim was getting his musical ears back. When I visited the following summer (2017), he had begun to prepare Ramadan events of Islamic song (*inshaddini*) with a Turkish counterpart. We went to the Turkish artist’s studio in Üsküdar, and when the man performed a moving improvisation on the *ney*, Abu Karim gave me knowing looks, then when it was done told him in broken Turkish that it made him feel *hüzün* - using that multivalent Turkish affective term for melancholia and nostalgic engagement (linked to the Arabic *huzn* but, as we will explore below, with very different connotations).

Thus, over the course of a year and a half, Abu Karim went from a (mainly self-imposed) silence to singing, not only at home but on television and soon in public. His evident newly-rediscovered pleasure in singing marked a turn away from silence - and silencing - to the joyful and yet melancholic sounds of song. It also marked a move from an absence of affective engagement with Istanbul, expressed as

a condition of pain and sadness (*huzn*), to a more nostalgic attachment to place, expressed via the Turkish word *hüzün*. His movement from silence to song, from *huzn* to *hüzün*, can be understood, I argue, as a recontextualization of the affective discourses of Aleppo in Istanbul that corresponds with a transformation in the relationship of Syrian migrants to the city. The turn from *huzn* to *hüzün* marks not only an affective and linguistic shift but an ontological shift in the relationship of Syrians like Abu Karim to their new environments.

In this essay I analyze Abu Karim's movement back to song as a vehicle for understanding broader transformations in the lifeways of Syrian migrant musicians in Istanbul. I ask: What roles might music play in how Syrians like Abu Karim navigate new socio-economic, political, moral and affective terrains in Istanbul? How might music serve as a source of comfort and nostalgic remembrance in conditions of displacement, or even as a touchstone for contestation over collective memory and the meanings of belonging? In attempting to answer these and related questions, I begin by outlining the conflict that generated so many millions of forced migrants from Syria, then review the musical culture of Aleppo and its reinterpretation in Istanbul. Based on a close reading of Abu Karim's experiences and those around him, I turn to an analysis of the growing Syrian musical culture in Istanbul, paying special attention to shifts in their relationships to the urban environment, changes in their understanding of future horizons (*afaq*), and how this produces new forms of affective engagement both with their homeland and with their new home. Focus on a single artist reveals the contours of more significant shifts occurring among Syrians in Turkey more generally.

Background: Homeland Insecurity

In March 2011, following the Arab Spring

uprisings in Tunisia, Egypt, Yemen, and Libya, the Syrian people began their own revolution against a longstanding authoritarian regime. Although the uprisings began as peaceful demonstrations, they were met by the heavy-handed and even barbaric responses of the Syrian regime. Faced with increasingly violent repression of dissent the protests became increasingly violent themselves, with armed militias forming and eventually coalescing into the various opposition groups. The consequences of these developments for the social life and physical infrastructure of the nation have been catastrophic, with over 500,000 Syrians killed, and over 11 million displaced internally and into camps and cities in neighboring countries - some 50% of the pre-war population of 23 million. Nearly 4 million now reside in Turkey, which has been a primary staging ground for massive migration to Europe. In addition to the conflict's enormous human toll, many urban areas in Syria have suffered from severe damage, including large swaths of the historic city of Aleppo as a result of intensive bombing raids by Syrian and Russian forces; the remnants of its once proud population were left with little access to running water, food, and electricity.

Prior to the war, musical performance was a powerful medium in Syria for the expression of deeply felt sentiments about home and served as an important context for the creation and experience of forms of cultural intimacy. Though closely tied to the broader Ottoman-Arab musical system, music in Syria accentuated such concepts as *tarab* (a heightened sense of emotion often translated as "musical rapture") and *hanin* (a form of deep longing akin to nostalgia) were central to the experience of music in Syria; together they promoted a "tarab culture" (Racy 2004) in which musicians and skilled audiences would negotiate what it could mean to be a modern Syrian in times of rapid socio-cultural and political-

economic transformations (Shannon 2006).

As a result of the revolution and its ongoing aftermath, the core of Syrian musical and social life has shifted both within Syria, from rebel-controlled areas to regime-controlled sectors (mainly to the capital, Damascus, and Latakia, on the Mediterranean coast), and from Syria to other countries, including Lebanon, Jordan, Egypt, Tunisia, and Turkey, but also France, Germany, the UK, Holland, Sweden, and even across the Americas. These movements raise numerous questions: As the musicians shift terrain, how do the core elements of their musical culture transform? Because tarab and other affective terms in the urban musical lexicon of Syria can be understood as vehicles for the reproduction of social relationships of intimacy (Shannon 2006), what happens when these social relations are rent, and the music reverberates in new settings? Can there be homes for tarab and new Syrian tarab cultures outside of Syria?

Music Cultures in Exile

In what follows I explore how the affective lexicon of Syrian music assumes new valences in Istanbul, allowing Syrians there to engage in a nostalgic remembrance of a lost and even at times imagined homeland, as well as to come to terms with life in a new one. The interrelationships among music, affect, and nostalgia have long been staples of ethnomusicological and anthropological scholarship. Numerous scholars have demonstrated the important role of music in negotiating transnational identities in conditions of displacement and forced migration (Aksoy 2014, Baily 1999, Reyes 1999). Migrants not only adapt to new situations but recreate and transform the contexts into which they are inserted by larger structural forces (Malkki 1995, Peteet 2005, Sanford 2006). In such situations, communities employ various strategies for cultural survival and revival (Impey 2006, Pettan and Titon 2019).

Given its powerful links to communal memory formation (Bithell 2006, 2015, Shelemay 2006, 2011), “musicking” (Small 1998) serves as an important locus for understanding how communities adapt to new circumstances, develop new understandings of history, revive older traditions, and reimagine themselves. In the face of dislocation, artists and others may cultivate their musical repertoires as means of securing a connection to home, and as a result effect the preservation and or revival of the music (Hill & Bithell 2014).

In doing so, these artists call attention to how their musical practices assist in their home-making and place-making moves, ones that are deeply embedded in affective discourses concerning home. Recent work on music and affect offers important insights into how musical cultures encode and construct forms of belonging that sometimes reaffirm but more often than not often challenge nationalist ideologies (Gill 2017, Gray 2013, Kapchan 2008, Stokes 2010). Acts of musical performance become conduits for channeling and challenging ideologies and practices of place-making, memorialization, nostalgia, and forms of subjectivity. Moreover, they also engage with forms and practices of nostalgia (Boym 2001, 2007) that are themselves embedded in specific understandings of temporality and historical awareness.

Of course, Syrian musicians in Istanbul understand “home” in a variety of ways, some contradictory and often dependent on age, musical background, and individual personality. In what follows I explore their musical forms of home and place-making through a focus on a particular artist from Aleppo. His conceptualization of home in Istanbul, and how he began to perform this musically, can, I suggest, be made more legible through attention to changing understandings of future horizons (afaq).

The Musicians

With the increase in Syrian migration to Turkey has come a concomitant rise in the number of Syrian musicians in the major cities. Istanbul has a large and vibrant Syrian musical scene with several ensembles performing both on the street and in a variety of commercial contexts. They range in age from about 20 to 65 years of age, with most being in their mid to late 20s. Abu Karim is in his early 60s and hails from a mercantile family in Aleppo with modest roots. All of the street performers are men, reinstating in Istanbul a gendered division of labor found in the homeland. The few Syrian women vocalists I met in Istanbul who were trained in traditional music were unwilling to perform either on the street or in most public venues because of cultural values that would make such performance unacceptable for them; some did participate in all female choirs or in recording projects. Most Syrians live far from the city center in working-class neighborhoods such as Sultangazi (where Abu Karim lives), often in apartments with extended families of over a dozen individuals. A handful live closer to the city center or in middle-class neighborhoods on the European side of the city such as Aksaray, Fındıkzade, Fatih. They often share apartments with other young men, reside with their families, or, less frequently, live alone.

Like Abu Karim, the majority of Syrian musicians arrived in Istanbul from Aleppo beginning in the summer of 2014, when the Syrian regime began a long blockade of Aleppo and over a period of many months dropped barrel bombs indiscriminately on their city. Others arrived since 2016 from Damascus (often via Beirut), Homs, Idlib, and elsewhere in Syria, when conditions were such that they felt they could find better opportunities or what several described as more open horizons (afaq) than in their homeland - especially economic horizons. For Istanbul is a city of

work for a population that describes itself as “shaghil”- working. Many Syrians find employment in the numerous textile and shoe factories that have sprouted in the working-class neighborhoods of Istanbul. Of the nearly 4 million Syrians in Turkey, fewer than 4% reside in camps, and most of those in Istanbul are covered by the Turkish state’s Temporary Protection Regime, which grants Syrians identification cards (kimlik) and other documents that allow access to schools, employment, medical care, and other forms of assistance; over 50,000 have already been naturalized as Turkish citizens, with plans for up to 300,000 more (al-Jablawi 2018).

The typical street ensemble mirrors the traditional Arabian takht to include ‘ud, violin, percussion, vocals, often qanun and guitar. They typically perform on or near Istiklal Caddesi, the pedestrian road through downtown Beyoğlu on the European side of the city that is a major venue for street performers. They also sometimes perform in Taksim Square or beneath the Galata Tower toward the bottom end of Istiklal Caddesi. These same groups often find employment on Bosphorus boat cruises, especially during holidays, and at weddings. Others perform as soloists or in smaller ensembles in restaurants and cafes around the city. Several younger musicians have begun performing with Turkish artists but on the whole the Syrians remain among themselves, and even musicians from Aleppo will tend to perform only with other Aleppans, reinstating in Istanbul preferences (and biases) from the homeland.

Only a small number of the most experienced Syrian musicians perform on the street or in the other commercial outlets. Most Syrian street performers tend to be young (in their 20s or early 30s) and less experienced; many were not in fact musicians in Syria and had little if any formal training prior to their arrival in Istanbul and took up music

as a means to earn a living. Many older Syrian artists who do not perform on the streetclaim, like Abu Karim, not to have the emotional energy to perform, but also do not feel the direct financial incentive to do so, having arrived in Istanbul with savings and relying on family networks to ensure financial stability. Others echoed Abu Karim and claimed that to perform on the street would be akin to begging, and while he did not judge others for doing so, he preferred to stay at home rather than perform in environments that he felt would compromise his dignity; another older singer from Aleppo said he would never perform on the street, even if he needed the money. It was not dignified to do so. Interestingly, many of the younger street performers also expressed this sentiment and would not actively solicit funds from street audiences (though they were pleased to passively accept donations).

In addition, the silence of older artists in Istanbul was also a product of their virtual silencing, for in addition to the perceived moral opprobrium of street performance, they faced significant challenges in the new context of Istanbul. Whereas many younger Syrian musicians gained fluency in Turkish relatively quickly and have since found additional employment in agencies, hotels, and other establishments where their linguistic skills can be put to work, older Syrians face challenges in gaining fluency in the Turkish language. They also expressed to me a lack of social integration due to the broad dispersal of Syrians in a variety of Istanbul's neighborhood, discrimination by some Turks, distrust of other Syrians, and an overbearing sense of loss. These factors conspired to silence them in their new home. There were few opportunities for older Syrians to make use of their musical skills to earn a living or provide entertainment for their countrymen in the initial months following their arrival in Istanbul. However, by 2016 some had begun to offer private instruction at home

or in small schools or institutes that they founded to serve the growing needs of the Syrian community for musical education.

Belonging and Longing through Music

Many Syrians I interviewed, including some musicians, claimed that they did not often or even ever listen to music at home; this marked a change from Syria, where music could be heard around the day in most homes. I already mentioned Abu Karim's musical silence in 2015. His hesitation to listen to music was mainly affective - it was "too sad" for him to do so - rather than technological (like almost all the Syrians I met, he had a smartphone and a laptop with which he could listen to music). Many argued that they were too busy with work and then too exhausted upon returning home to actively listen to anything other than the news, or the occasional Umm Kulthum song. They sometimes tuned in on a day off, or when in a public setting like a café. The former Pages Bookstore Café, in the Edirnekapı neighborhood, was until its closure in 2017 a de facto cultural center for many Syrians, and both in the bookstore and its small garden Syrians would gather to listen to music, both recorded and, on many Saturday evenings, live.

During this period of relative silence or silencing, an important factor in how many Syrians I interviewed related sonically to their new homeland was how they understood their future and what they saw as their horizons (afaq). "Horizons" was a commonly heard word among Syrians discussing their lives in Istanbul and the possibility of seeking asylum in Europe or America; they felt as if their horizons in Syria were closed, those in Istanbul somewhat more open, but (despite lack of knowledge) that Europe or America would offer much wider horizons for opportunity. A young oud player suggested that he and his family would apply for asylum in Canada, because there they would have open horizons, compared to Turkey. Older

ones felt as if Europe also offered better horizons for their children. Many expressed to me the sentiment that their horizons in Turkey were limited (*mahduda*), closed (*mughliqa*), or narrow (*daiqa*).

The spatial-temporal dimension of their experiences – how they saw their past, present, and future horizons in Istanbul, Syria, or elsewhere— offers important insights into how they imagine and recreate home in conditions of displacement. Many Syrians, when asked, said they would return to their homes in Syria as soon as the conflict ended. However, their responses often changed in response to their understanding of their horizons. For example, in 2015, Abu Karim said he'd return "*bukra*" (tomorrow) if the conflict stopped. However, by 2017 (a few months after the Syrian regime had reestablished control over the city) I found that he had put his home in Aleppo up for sale; though damaged beyond repair, the property remained valuable, and he felt he could get a good price for it. "I thought you wanted return to Aleppo?" I asked. "Well, yes, we all would, but even though the war seems to have stopped, there will be revenge killings for years and there's no work. So we'll stay. Maybe someday my children will return." I later asked his young sons if they would go back, and both said it would be difficult: there are no jobs, the infrastructure was significantly destroyed, but at least in Istanbul they had regular if not well-paid employment. Not coincidentally, at this time Abu Karim began exploring collaborations with other Syrian (more precisely, Aleppan) and Turkish singers for concerts of religious song. This reflected not only his growing comfort in Istanbul (economic and cultural) but also his resignation to staying there for the long term because his home and world in Aleppo was lost. That resignation, however, was in part the impetus for him to resume a musical life in exile. It marked the beginning of his move from silence back to song.

For younger Syrian musicians, the prospects of a continued migration to Europe also dried up in 2016 with the EU-Turkey accord restricting immigration. However, I was curious to note a few cases of Syrian musician who had returned from Europe, after enduring often perilous journeys by boat and on foot, and where several had obtained coveted asylum status. When I asked Jaber, a guitar player who had returned after almost 2 years in Germany why he came back to Istanbul, he said (in English) it was because he felt "more free" in Istanbul. Why? According to him, the culture, food, architecture, and social relations in Istanbul were much more similar to what he'd known in Syria than what he encountered in Germany. A young oud player also returned from Germany, where he had been settled in a remote town and felt alienated from his homeland and from the host society with which he felt he had little in common. Like many Syrians who left Turkey, he felt *hanin* (longing) for Istanbul in ways that mirrored how they described Syria when I had first met them in Istanbul. Their short stay in Turkey initially was understood mainly in terms of narrower horizons: survival for a time, then a return home or escape to greener pastures in Europe. Today, over eight years into the conflict, these horizons have shifted. Turkey, despite its political vagaries, is now their home, and Europe remains an uncertain possibility, especially for older Syrians. As a result of these regional political-economic shifts, these Syrians reorient themselves to life in Turkey.

Over the course of my research, and as time has passed, I noticed how some families I visited at home listened more to Arab and especially Syrian music than before. This reflects, I believe, a shift toward acceptance of their displacement and a more operational use of music as an affective tool for momentary recreations

of a lost homeland. It could also reflect headline fatigue, as in the early months of their displacement much of their time was spent monitoring news feeds and maintaining contact with families via social media. At the same time, their lives in Turkey have become more stable, partly in response to Turkish government initiatives aimed at regularizing the situation of Syrians in Turkey, even including granting citizenship to some, and partly due to greater fluency in Turkish, and greater integration into the numerous Syrian communities the city. Even Abu Karim, once reticent to sing because it was too painful, had already sung on an Arabic-language news program in Istanbul and was gearing up to resume performing on a limited scale. It is also interesting that when I first met up with him in Istanbul in 2015, I invited him to visit the Galata Mevlevi Museum (Galata Mevlevihanesi) since he had taken me to “Sufi” inspired mosques in Aleppo 20 years earlier. He went along, but reluctantly for he claimed that Sufism was “bid‘a” - an unauthorized innovation, and foreign to Islam. This was in line with more conservative views of Sufism circulating in Turkey and around the Arab world. However, by 2017 not only did I find him listening what might be called “Sufi music” at home but he was also preparing to collaborate on a concert of “Sufi” songs with Turkish and Arab-American artists, inspired by the mawlawiyya/mevlevi rite (mainly for tourist consumption, I should note). He even shared a video of himself singing a religious song (tawshih) accompanied by a percussionist.

He also began, like several older Syrians in Istanbul, to speak of tarab, that special emotional state of rapture and enchantment that is a key concept in the musical aesthetics of Syria but which had been missing in their early years in Istanbul. In our online exchange of video recordings of Arab music, and in our listening sessions together, Abu Karim

evinced a clear movement back to his former musical self, using the familiar lexicon of the Aleppantarabculture in his responses. While sad and remorseful about the ongoing violence in his homeland, and faced with the near certainty that he will never return home, Abu Karim nonetheless had transitioned away from silence. His move back to song and its broader affective range marked an important shift in his understanding of Istanbul as a new and possibly permanent home - a home for emotional, affective attachment, for the experience of tarab, indeed a second Halab (Aleppo). In this affective economy, the imperial center and the province switch roles, with a movement from Aleppo being a “little Istanbul” to Istanbul being a “little Aleppo” (and in the context of the emergence of multiple “Little Syria” neighborhoods in Istanbul, this is not far from reality). This switch is captured by a common proverb in Aleppo which has assumed greater importance in Istanbul: “If Istanbul were to be destroyed, Aleppo would rebuild it” (in hadamat Istanbul, halab rahta‘mirha). It speaks both to the “Halabo-centric” worldview of Istanbul’s Aleppan residents, but also to their new claims to Istanbul as a home, a new Aleppo, in a sense theirs.

Music, Historicity, and Nostalgic Dwelling in Little Aleppo

By reinvesting Istanbul with the affective registers of Aleppo, Syrians like Abu Karim are enacting what Amanda Lagerkvist (2013) calls “nostalgic dwelling.” Like Lagerkvist’s subjects, many Syrians look back longingly to their homeland, investing the past with the grandeur of a Golden Age often via reified representations of Syria as a land of tolerance, plenty, and harmony (kanithilweh, bas halarahitkullshi, “It was beautiful but now everything’s gone,” was a familiar turn of phrase). In her important writings on nostalgia in European contexts, Svetlana Boym (2001) refers to this desire to regain the past as “restorative

nostalgia.” This form of nostalgia is closely allied to nationalist projects and can be seen in moves to restore what was lost, for example in conflict, through acts of memorialization that aim to instantiate a future based on a selective reading of the past. She contrasts this with “reflective nostalgia,” a more meditative rumination on the passage of time rather than a quest to regain what was lost. “Restorative nostalgia,” she argues, “evokes national past and future; reflective nostalgia is more about individual and cultural memory” in the present (2001, 49). It does not, unlike restorative nostalgia, aim “to rebuild the mythical place called home” (2001, 50).

Over the course of the nearly three years during which time I conducted research with Syrians in Istanbul, I noticed a shift away from a more restorative nostalgic discourse - of a desire to return and rebuild homes and regain a “lost paradise” - to a more reflective, clear-eyed view of the limitations of their homeland, its internal contradictions, and the near impossibility of recovering remnants of that vision given the ongoing conflict. Not only Abu Karim but a broader swatch of Syrians (musician and others) relinquished the idea of - the hope for - a return home. At the same time, they made investments of time, money, and affective labor in making a home in, and of, Istanbul: learning Turkish, finding steady employment, starting families, earning university degrees, even gaining citizenship.

The move from restorative to reflective orientations toward home and loss was often articulated in terms of reorientations of their future horizons (*afaq*). With their turn from restorative to toward reflective nostalgia, and toward the type of meditative, mournful yet pragmatic “nostalgic dwelling” (Lagerkvist 2013) that it entails, Syrians like Abu Karim talked about future horizons that were less oriented to a glorious past, or even

to an equally utopian future, but toward uncertain yet realistic if more limited plans in Turkey. Their horizons were constricted by the realities of a reflective orientation to the past and future. While never ruling out entirely a return to Syria, they acknowledged the current impasse, the unlikelihood that older Syrians would have the resources to rebuild lives or that younger Syrians would willingly relinquish the relative freedoms they enjoy Turkey to commit to uncertain futures back “home.” In a way, their discourse of horizons mapped neatly onto what François Hartog (2015) calls a “presentist” understanding of history. That is, rather than being guided by utopian visions of the past and future (what Hartog calls classical and modern “regimes of historicity”), these Syrians understood their past as increasingly inaccessible, their future as no longer reassuring. In a global moment of accelerated cultural flows (and, one might add, increasing anxieties and despair), the present is experienced as simultaneously an emancipation from and a walling off, an enclosure, from the forces of history. In this presentist enclosure, the past can only be consumed as a unreturnable loss, and the future looms as dark, indeterminate. But just as Boym suggests that the move from restorative to reflective nostalgia is also the movement from mythology to narrative, from national stories to personal stories of past, present, and future (2001, 50), so this movement for Syrians like Abu Karim marked a transition from silence to song. The pain remains, but rather than silencing, it is a necessary condition for the return to song.

This resonates very nicely with the discourse of *hüzün* explored so eloquently by Orhan Pamuk (2005) in his memoir of a fading Ottoman Istanbul, and by Denise Gill in her work (2017) on the trope of melancholia and loss in Turkish classical music today. Derived from the Arabic *huzn* (sadness), *hüzün* encompasses a broader affective domain,

evoking sorrow, grief, and melancholy (Gill 2017, 13). For Pamuk, *hüzün* evokes a feeling of alienation from the past, but also ironically a sought-after and hopeful way of approaching life characteristic of urban (and urbane) Istanbulites. For Pamuk, *hüzün* constitutes “a state of mind that is ultimately as life-affirming as it is negating” so that “the failure to experience *hüzün* ... leads [one] to feel it” (2005, p. 82). For Gill’s musicians, inspired by Sufi ontologies, *hüzün* is a collective spiritual anguish, an alienation from the divine that promotes a shared mood of darkness among artists eager to maintain a to-them dying (even dead) tradition. But as with Pamuk, it is also a desired state. For this reason, a common greeting among these musicians is, *Allah derdini arttırsın* (“May god increase your pain”; Gill 2017, 1), suggesting that the pain of alienation (from God, from the past) is not merely another nostalgic discourse of modernity but rather a productive and necessary condition for the performance of Turkish classical music today. The notion that “all is finished” (*hepsi bitirdi*) inspires not a turn from practice, but rather a commitment to an affective community and musical tradition that they work hard to maintain. In other words, for these musicians *hüzün*, as an expression of reflective nostalgia, is a *sine qua non* for Sufi-inspired music-making and storytelling.

It was telling, then, that in that afternoon visit at the workshop in Üsküdar mentioned above, Abu Karim used the Turkish word *hüzün* to discuss his feelings after the ney improvisation by the Turkish artist (who is affiliated with the same larger universe of musicians analyzed by Gill). This moment marked a transition from the Arabic *huzn* toward the Turkish *hüzün*, from an affective impasse to an affective license to create, via a musical act that grounded both artist and the informal audience in a charged space of memory and belonging (a musical *atölye* in a conservative neighborhood). It

is these spaces and the everyday practices that inform and inhabit them, or to borrow the language of affect theory, circulate in them (Stewart 2007), that I explore in the larger project on which this work is based. For senses of home are created through small gestures, choice words, and (often) melancholic sounds.

On one hand, we might interpret Abu Karim’s use of “*hüzün*” as simply been his attempt to translate the Arabic *huzn* (sadness) in the context of a conversation with a Turkish interlocutor. On the other, I also think it captures the sense of loss and philosophical pain that Gill explored with Turkish classical musicians; it also resonates with the broader national register of sentiment explored by Stokes (2010) in the context of Turkish popular music since the 1950s. For Abu Karim and for many other older Aleppans, their city is irretrievably gone, their traditions dispersed. Like Gill’s musicians, these Syrians engage in a new affective discourse of longing and loss - of melancholia - that Arabic words such as *huzn*, *ghurba* (homesickness), and *hanin* (longing) attempt to capture, but which find greater resonance for them in the Turkish *hüzün*. Abu Karim’s turn to song marks a shift in his horizons and an acceptance they he will never going back, that Aleppo is “*rahit*” (gone, analogous to the Turkish *bitirdi*). His adoption of the Turkish word marked not only a greatly fluency in the language, but an accommodation to the city, a re-appropriation of the extensive connotations of an Arabic-derived term to express a new relationship of belonging. As with Gill’s musicians, it was Abu Karim’s experience of *hüzün* that enabled his return to song.

Conclusions: Sounding Home

In this essay I hope to have shed light on the exigencies of life in Istanbul for migrant Syrian musicians. Through analysis of how one Syrian musician in Istanbul transitioned from a state of silence into a regained

state of song, I argue that music-making in contexts of displacement needs to be understood in relationship to performers' and audiences' understandings of home, which is to say, their temporal-spatial orientations both to Syria and to Turkey. That Abu Karim was able to find his voice again is also, I suggest, a story of how many Syrian artists in Istanbul have come to invest the city with their own affective regimes, drawing on Arab terms such as tarab and hanin but moving toward an adoption of elements of the Turkish affective register, including the important term *hüzün*. The movement from *huzun* to *hüzün*, from silence to song, reflects a broader transformation of Aleppan musicians' engagement with their past, their understandings of future horizons, and their concepts of home. As they move into a heavily overdetermined affective sphere explored on the local level by Gill (2017), and on the national level by Stokes (2010), they come to reinvest Istanbul with the affective language of Aleppo, finding tarab in conditions of displacement. At the same time they also begin to reimagine their new home through the affective registers of Istanbul - sensing and creating as they do a new Aleppo, but with a melancholic twist. For the vast cosmopolitan megalopolis in this affective engagement becomes not only a stage for the performance of forms of nostalgia, but at the same time a new Aleppo. Attention to musical practices can help illuminate these transformations in worldview and, at the same time, the affinities of worldview and place can illuminate musical practices.

Works Cited

Aksoy, Ozan. 2014. *The Music and Multiple Identities of Kurdish Alevis from Turkey in Germany*. PhD Dissertation, Department of Music, City University of New York Graduate Center.

Baily, John. 1999. "Music and refugee lives: Afghans in Eastern Iran and California."

Forced Migration Review 6:10-13.

Baily, John, and Michael Collyer. 2006. "Introduction: Music and Migration." *Journal of Ethnic and Migration Studies* 32(2):167-182.

Bithell, Caroline. 2006. "The Past in Music: Introduction." *Ethnomusicology Forum* 15(1): 3-16.

Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Gill, Denise. 2017. *Melancholic Modalities: Affect, Islam, and Turkish Classical Musicians*. Oxford: Oxford University Press.

Gray, L. Ellen. 2013. *Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life*. Durham, NC: Duke University Press.

Hartog, François. 2015. *Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time*. New York: Columbia University Press.
Hill, Juniper, and Caroline Bithell. 2014. "An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change." *The Oxford Handbook of Music Revival* 29.

Jablawi, al-, Hossam. 2018. "Naturalized Syrians a Flashpoint in Turkish Politics."

MENASource, The Atlantic Council, 25 June 2018. <https://www.atlanticcouncil.org/blogs/menasource/naturalized-syrians-a-flashpoint-for-turkish-parties>. Accessed 19 March 2019.

Kapchan, Deborah. 2008. "The Promise of Sonic Translation: Performing the Festive Sacred in Morocco." *American Anthropologist* 110:467-483.

Lagerkvist, Amanda. 2013. *Media and Memory in New Shanghai: Western Performances of Futures Past*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Malkki, Liisa. 1995. *Purity and Exile: Violence, Memory, and National Cosmology Among Hutu Refugees in Tanzania*. Chicago: University of Chicago Press.

Pamuk, Orhan (2005), *Istanbul: Memories and the City*, London: Faber and Faber.

Peteet, Julia. 2005. *Landscape of Hope and Despair: Palestinian Refugee Camps*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.

Pettan, Svanibor, and Jeff Todd Titon, eds. 2015. *The Oxford handbook of applied ethnomusicology*. Oxford Handbooks.

Reyes, Adelaida. 2010. "Asymmetrical Relations: Conflict and Music as Human Response." In *Music and Conflict*. O'Connell, John Morgan and Salwa El-Shawan Castelo-Branco, eds. pp. 126-140. Urbana, IL: University of Illinois Press.
Shannon, Jonathan H.

— — —. 2006. *Among the Jasmine Trees: Music and Modernity in Contemporary Syria*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Shelemay, Kay Kaufman. 2006. "Music, Memory and History." *Ethnomusicology Forum* 15 (1): 17-37.

— — —. 2011. "Musical Communities: Rethinking the Collective in Music." *Journal of the American Musicological Society* 64 (2): 349-90.

Stewart, Kathleen. 2007. *Ordinary Affects*. Durham, NC: Duke University Press.

Stokes, Martin. 2010. *The Republic of Love*. Chicago: University of Chicago Press.

Tragaki, D. (2019), *Music and the political: a dialogue with Martin Stokes*, *Rast Musicology Journal*, 7(2), s.2181-2186. Doi:<https://doi.org/10.12975/pp2181-2186>

Music and the political: a dialogue with Martin Stokes

Dafni Tragaki*

Martin Stokes**

Corresponding Author:

*Assistant Professor, Dept of History, Archaeology and Social Anthropology, Univ. of Thessaly, Greece. <https://orcid.org/0000-0002-9768-4116>, daphnetr@otenet.gr

** King Edward Professor of Music, King's College London.

About Conversation

The following conversation is what was humorously called a “jammin’ article”, which was an attempt to improvise a mostly theoretical dialogue on a variety of themes broadly defining Martin Stokes’ oeuvre until today. It is a sort of “free improvisation” produced in the course of spontaneous and rather intimate dialogic writing, as it developed as a non-prescriptive and open-ended process: there was no preset structure or any sort of detailed discussion about our writing strategy, neither any sophisticated editing. Moreover, it is in no way, neither has it aspired to become, an exhaustive overview of the plethora of issues pertaining Martin Stokes’ work, which besides would be impracticable given the article’s economy of words. Most important, such an overview would inevitably be incomplete, as Martin Stokes continues to be a prolific and highly impactful scholar and researcher. Instead, what follows is a specific knot of questions and reflections born out of the residuum of reading and digesting Stokes ever since the early stages of my ethnomusicological studies - questions and reflections also intuitively sculptured in the course of our “jamming”. I am deeply thankful to Martin Stokes for accepting my proposal.

Keywords

martin stokes, dialogue, ethnomusicologist, ethnomusicology

DT: In your entry for Grove Music on Line you wrote that “ethnomusicologists might be described as living in a post-theoretical environment, one shared by many in the social sciences and humanities”.¹ This is, I think, a very promising starting point for critically re-thinking ethnomusicological epistemologies at a time when disciplinary boundaries and certainties are increasingly questioned. All the while, for its more rigorous critics, ethnomusicology “lacks its own theory”, a critique, one could say, which perhaps also encapsulates implicit disciplinary politics. What sort of future challenges and prospects, more or less optimistic, does post-theoreticism and trans-disciplinarity—and what kind of trans-disciplinarity—currently pose for ethnomusicology and its theories? Do you

think that the impact of post-theoreticism as a theoretical condition could promote ethnomusicology’s institutional position, interface and sustainability within the academia and potentially amplify its resonance outside the field of music studies and in what ways?

MS: When has ethnomusicology ever ‘had its own theory’, and why do we, or at least some, feel the pressure to provide it now? The discipline, as I have always seen it at least, has to be understood in terms of dialectic between our local concerns and what we might call ‘metropolitan theory’ - trans-disciplinary reading that animates, excites and enlivens across disciplinary fields. There have certainly been periods of retrenchment, but then, more

characteristically, periods of engagement with, for example, structural linguistics, postcolonial theory and post-structuralism, cognitive science, histories of the senses. Both are I think necessary, in the sense that if we are committed to understanding the relationship between these assemblages we call 'music' (or 'sound' - an equally provisional label) and these assemblages we call 'culture', we need both, obviously, and shouldn't worry too much about 'pushing back' if the pendulum seems to be swinging too far in one direction or another. What is good, and exciting, is that the pendulum never quite swings back the same way...

The problem with the (dialectical) picture I've just painted is that it is a bit self-contained, and tends to privilege a particular kind of conversation between what I'm calling local concerns and metropolitan theory, perhaps an Anglophone, and university-based one. Ethnomusicology is done elsewhere, both geographically and professionally, of course. And it is one that probably reflects a certain moment in time, too, the mid-1980s, when I was doing my PhD and starting my academic teaching life at Queen's Belfast. This was the 'cultural studies' moment, whose tone was set by volumes like the Laurence Grossberg and Cary Nelson *Marxism and the Interpretation of Culture* volume of 1987. We had to read up on our Marx and Freud pretty quickly, check out the Birmingham school classics (Resistance Through Rituals, for instance), get our heads around Foucault and poststructuralism. I had a bit of a head start, coming out of my PhD work, with its own quite heavy (anthropological) investment in Bourdieu and in the Writing Culture debates. Having done so, conversation at Queen's, as at many other places, flowed between the Politics department, the English and other Humanities departments, anthropology, sociology and area studies. We called that conversation 'theory', and opposed it, in

our no doubt youthful and arrogant way, with what we imagined to be unreflective, business-as-usual, previous-generation disciplinary practice. It was wildly exciting. It seemed iconoclastic in some ways, but we were, of course, guided by older and wiser people who had their own answers to what it all meant for music study - Simon Frith and Richard Middleton among them, if I had to name two, but of course there were others.

That generational energy slightly ran out of steam around 2000, which was when I wrote about 'post-theoreticism' in the New Grove. At least, that was how it seemed to me then. One could explain it in part in generational terms (the 80s cultural-studies generation now in tenured jobs, 'youth' now middle-aged); in part in terms of a retrenchment (traditional music departments absorbing anthropologists like me, and ethnomusicologists, without necessarily becoming any less traditional - indeed, often intimating that their ability to absorb people like me validated their conservatism); in part the growing absurdities and stifling orthodoxies of identity politics (a door opened by a certain kind of 1980s cultural studies, though, please note, not one I would identify myself with); and in part in terms of a search for the next big thing that would define a generational shift.

That came with the cognitive turn in the early 2000s, accompanied by its own generation-busting rhetoric, straw-manning and what have you. It was interesting to me in the ways in which the cognitivists teamed up with the music theorists and analysts in music departments, and thus gained traction. The return it noisily announced to a depoliticized and dehistoricised empiricism and, somewhere in the mix, to 'the music itself' all rang very false to me. It worked with strategically under-informed understandings of what anthropologists mean by the word 'culture'

(and, consequently, ‘ethnography’ as a methodology). And it has seemed insufficiently attentive to the politics of big data approaches elsewhere. I said words to this effect at an AAWM meeting in London, in a plenary panel involving Ian Cross and Rick Cohn, and I put them in far more polemic terms than I perhaps needed to. I’m slightly embarrassed to recall that occasion now. But the reaction to those words in the discussion (and emails) afterwards indicated that many shared these views, and that opinions were hardening against the conjoined drift towards a certain kind of cognitivism, a certain kind of ‘empiricism’, a certain kind of embrace of big-data.

Now we are in the throes of the ontological turn. Even if I rather feel obliquely critiqued by this literature, I feel, as an ethnomusicologist, in recognizable and worldly theoretical territory once again. Those associated with it have picked up some of the energies delivered to our discipline(s) by sound studies, and taken them in new and challenging critical directions. Once again, we are unabashedly political, urgent and talkative (and writerly!) in tone, and expansive, if no longer attempting to generalize (let alone universalize) in our global frame of reference. Both the ‘sustainability’ and the ‘amplification’ of our disciplinary voices are well served by this turn, surely. There’s plenty I would want to argue about with where we find ourselves now, but I am suddenly feeling very positive again.

DT: I agree that sound studies is a theoretically energizing and challenging field, one that could also mobilize the disciplinary re-mapping of certain strands of ethnomusicology within the academia. I think that the work of an earlier generation - your generation - of scholars that you described whose work bridged anthropology, critical theory and ethnomusicology or musicology also

largely contributed to the formation of a solid ground for sound studies to develop, while further investing ethnomusicology’s theoretical and disciplinary legitimacy. Your writings, for instance, have launched a number of key analytical concepts and topics for the cultural study of popular music: cosmopolitanism and globalization, musical agency, gender and the nation, sentimentalism and the public sphere, mass-mediation, migration, citizenship, democracy and social justice...Admittedly, the majority of your work has been - and still is - highly influential for ethnomusicologists, and no less for music scholars attracted to ethnomusicological thought. These publications and lectures, notably the Bloch lectures and the IMR distinguished lecture series, promoted ethnomusicology’s networking with the sort of critical perspectives opened by scholars like Anna Tsing, Edward Said, Roland Barthes, Laurent Berlant, Michael Herzfeld, among others, advancing its creative engagement with post-structuralist and postcolonial theory, semiotics, cultural critique and political philosophy.

Obviously, the polyvalent analytical frameworks featuring your work supplied the sculpturing of an ethnomusicology that remains restlessly alert to the political. What is more interesting, I think, is that such critical engagement with the political is not simply a matter of interpreting music within its political context. There is a detour, in other words, away from the sort of schematic “text-context” analysis, where the “text” (music) is supposedly interactively shaped by the “context” (culture) - that is another situation, perhaps, of misreading “culture” (and “music”, may I say), don’t you think? In the conclusion, for instance, of your article “On Musical Cosmopolitanism” you stressed: “Musical cosmopolitanism may well be understood...as the product of certain kinds of intentionality and agency, which we might appropriately understand

politically and culturally. But to neglect the element of *pleasure* and *play* [my emphasis] in the global circulation of musical practice would, it seems to me, also be to make a serious mistake. If we were to embrace these elements more fully we might extend our understanding of the “political” and the “cultural” in useful and interesting ways”.² My impression is that there is a call for a theoretical shift in this argument, at least, in the way we think the political/cultural and its agencies through music. Of the way we think of music itself, too, I guess...

MS: Yes, there’s a familiar problem here of text and context, text understood as an assemblage or accumulation of polyvalent or ambiguous signs, made ‘political’ by its context. I’d say we are well beyond that, were it not for the frequency with which one still occasionally hears appeals to ‘the music itself’, and which one can perhaps excuse as an antidote to the reductive reflexes that often twitch when we talk about ‘the politics of music’. Power circulates, and circulates everywhere, as Foucault taught us to recognize. There is no point trying to pin down ‘the politics’ to any particular site, or space when we are talking about music, or anything else.

The quote you have (kindly) dug up is, at least for me, an important one. To neglect pleasure and play in musical transmission and innovation is inexcusable. That’s why I think it helps to be a musician, studying music - we know something, deep down, about the pleasure and play of things, and can recognize it when we see it. A politics is already there, in the deployment and distribution of bodies, voices, sounds, technologies. How often, though, it starts out as ‘fun’ (think of rap and hip-hop, for instance, particularly as it traveled outside the United States), and ends up unmistakably ‘political’, as a voice of protest, agitation, education, in the summoning of crowds, in the shaping of political slogans and language more

generally. A kind of ‘territorialisation’ I guess, if we want to look at it in Deleuzian terms, a process we have to attend to carefully. But to fail to see the politics in play before that process of territorialisation is a basic error.

I was lucky enough to study with Michael Gilsenan at Oxford (shortly before he left for New York). Though not a term he would have used, if disciplinary practice did not acknowledge ‘metropolitan theory’, in his view, it would be lost, and I never lost that outlook on life. As an anthropologist I was used to orienting myself to anthropological theory and all that was happening to it in the 1980s. And I guess I’ve always been a slightly chaotic and hyperactive reader. Excitable is probably the right word. That was probably why my voice was a slightly unusual one in those days. I would rather say I was deepening a groove established by others. If that’s how it’s seen, it’s a role I’m happy to have played. But of course people were finding their way to Said and others through other routes...

DT: I like the musical/performative metaphor you used for describing your own theoretical input: “deepening the groove established by others”. To my view, the Stokes’ “groove” created a radical theoretical scene, at least in the field of ethnomusicology, where the exploration of the political in popular music was staged next to “affect”/“sentimentalism”, “voice”, “citizenship”, “public sphere”, “nation”. In *“The Republic of Love”* (2010) all the above concepts are brought into synergy for further complicating the understanding of love’s politics through an intriguing, may I say, launching of Herzfeld’s “cultural intimacy” in ethnomusicology. Such a political concept of love, as Michael Hardt, among others, argued (Hardt 2011)³, invited us to reconsider conventional understandings of “love-song” as a form of cultural production supposedly detached from, even empty of political interest,

understandings apparently sustaining a modern logic of separating passions from reason, and to focus, instead, on love as a transformative force, one encapsulating the potential for subjective/social change, resistance and critique - love as an immersive, and contingently saturating, space of tension. The eroticization of power and its voicing by musical icons mediating and massively distributing love-song's affective economies in the public sphere (as exemplified in "*The Republic of Love*") opened the space for ground-breaking sensibilities, may I say, of affective subjectification in sound and of the engendering of citizenship in popular culture, which largely remained rather peripheral in music studies until then. "Talk about love engages power directly, not evasively" as you concluded in the book's introductory chapter (Stokes 2010, 33). And I found much-challenging your suggestion for a common theoretical framework for considering a "pan-Islamic culture of love stretching from Spain to India" (ibid., 28)...

MS: This is a more persuasive way of expressing something I was indeed trying to frame in *The Republic of Love*. Love is a way of imagining the social relationship at a variety of scales - the sexual, the domestic, the national, the cosmic. There are many cultural variables of course. But everywhere it seems to me one sees a mutability of scale in such imaginaries. 'Democracy begins with two', as Luce Irigaray put it. In other words, the power of love is a kind of scalar power; if we get it right at one level, there's the possibility we can get it right at others. This is the radical hope, the utopianism of love. On the other hand, this is also how it gets entangled with authoritarianism - one of Michael Herzfeld's key points. A great deal of violence, injustice, and repression is accompanied by appeals to love, to 'our ways of loving', as well as resistance to such appeals. Luc Boltanski understands

love as a kind of 'social competency'. Typically it takes political crisis of one kind or another to bring questions about how far such 'competencies', understood as more or less authoritative ways of representing love, might extend, and across what kind of social or political terrain, and this make it central to rather significant scenes of political debate and contest. The 17th century in western Europe, and indeed the Ottoman world (to bear in mind Walter Andrews and Mehmet Kalpaklı's book, *The Age of Beloveds*), was one such moment. The sexual revolutions of the 1960s in the west, the global neoliberal/populist turn late in the 20th century yet another. Music is not just a good way of sensing this, critically, but, I feel, a rather central component of such imaginaries in many cultures and historical moments. Why? Because it, too, operates in space of scalar indeterminacy and thus scalar contest. Music's affects are so often imagined as moving between the highly intimate to the cosmic and spiritual with 'the political' ambiguously in the middle. In western culture, Rousseau, in my reading, sets this kind of scalar imaginary in motion when he asks why, in the *Essai sur l'Origine des Langues*, Swiss soldiers should be moved to such melancholy by the song 'Ranz des Vaches', whilst he, though highly sympathetic to Alpine culture, should not. If music doesn't set our feelings in motion via sympathetic vibrations expanding across the universe, what is it, then, that makes music emotionally powerful on such a small scale, and, seemingly, within such distinct and localized boundaries? There are many other components to the western complex, but he poses a question that has never been quite settled, in my view, about how far music's affects range, and on what scale. It is not hard to see the political potency of 'love song' in this broad theoretical and historical context. As you recognize, it was an idea I tried to develop in *The Republic of Love*, and now one I'm trying to extend. My Bloch lectures at Berkeley, which I've still got to write up, were an attempt to

do that.

DT: I think that the sort of theoretical insights effectively probed in *The Republic of Love* and the Bloch lectures can further contribute to a break away from a disembodied analysis of music and its social worlds, away from the sort of “pure theory” determining what is knowable in music (as Steven Feld also noticed). By taking seriously the politics of desire and pleasure performed in sound we apparently open a pathway for a more “sensuous musicology” to rephrase Paul Stoller’s words. *The Republic of Love* provided a platform for “feeling theory” and for immersive cultural critique, I believe, and no less one for rethinking music’s disciplinarization and for exploring new sensibilities of popular music and its economies of knowledge. A platform for re-framing, eventually, musicology in pursuit of a radical disciplinary cosmopolitics, may I say, which is apparently a challenge kaleidoscopically met in *The Musical Citizen* IMR lectures (2017), where you put on a firm basis a set of critical questions and reflections upon popular music in the light of citizenship and affect theories, neoliberal governmentality, mediation and the public sphere...⁴ Do you think that it might be worth trying, perhaps, a more politically imaginative and, at the same time, sentimental theory for ethnomusicology (at least)?

MS: At the moment I can only offer a sentimentalist’s theorising, rather than a sentimental theory for ethnomusicology. Maybe that’s all I’ll ever be able to do, or anybody, perhaps. Let’s think of sentimentalism today, as a provocation of theory, rather than theory itself... One route is to seek perspective on the emotion-fuelled politics of the day. Anger, betrayal, the quasi erotic thrill of seeing career politicians and their experts humbled, undone by events, the system failing, the rule book torn up. I’m talking

about Brexit, but I could be talking about many other things in many other parts of the world. The gilets jaunes, for instance. To be able to deconstruct this rage, to see it as legible, in some sense, to understand it as a form of communication, to refuse, as intellectuals, to ‘other’ it, is a step towards the perspectival middle ground, and thus effective contestation, if we are to avoid a replay of the 1930s. This would be a sentimental provocation, in a critical sense. Another would be to think about scale. The equation that looked settled a decade ago - the right favours social imaginaries of the small scale (nation, family, conjugal coupledness, small town life), the left the large-scale (the regional bloc, the city, internationalism and cosmopolitanism) now looks much less settled. A sentimental challenge, if you will, would involve rethinking these relationships between large and small and their affective linkages. Music, as I’ve often argued, is where, in the modern world, we do emotional perspectivalism, where we think through emotional scale. It is where we might see subtle but serious quests, as I put it in my title for my Bloch Lectures at Berkeley a while back, borrowing Boltanski’s formulation, ‘for love and justice’.

DT: This is a loud challenge, Martin, also prioritizing a theoretical imperative for an intrinsically political and sentimentally engaged ethnomusicology, one at a constant state of disquiet and critically probing its own certainties (“the large” and “the small”, “the popular” and “the art”, or else), a kind of scholarship pressingly needed in late liberal Europe and across the world. Thank you.

Endnotes

1. “Contemporary Theoretical Issues”, p. 49
2. Stokes, Martin, 2007: 14.
3. Hardt, Michael. “For Love or Money”. *Cultural Anthropology* 26 (4): 676-682.
4. Available at <http://www.the-imr.uk/distinguished-lecture-series>

Doğuş Varlı, Ö. (2019), *Etnomüzikoloğun zaman ve mekan uzamı aracını sembolleştirmesi üzerine: Ali'nin teybi kırılırsa?*, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7(2), s.2187-2192. Doi:<https://doi.org/10.12975/pp2187-2192>

Etnomüzikoloğun zaman ve mekan uzamı aracını sembolleştirmesi üzerine: Ali'nin teybi kırılırsa?

Özlem Doğuş Varlı*

Sorumlu Yazar:

*Doç. Dr. Bursa Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, <https://orcid.org/0000-0002-4264-2517>
e-mail:ozlemdogus@hotmail.com

Özet

Etnomüzikoloji alanında hem saha çalışması, hem de teorik yaklaşımları noktasında önemli bir yere sahip olan Martin Stokes'un, Türkiye ve Orta doğu coğrafyası üzerine yapmış olduğu çalışmaları ayrı bir öneme sahiptir. Türkiye üzerine yaptığı araştırmaların ilki olarak değerlendirebileceğimiz Doğu Karadeniz saha çalışması içerisinde, bölgenin ekonomik koşullarına bağlı olarak, büyükşehir veya yurtdışına yapılan göçler sonucu meydana gelen kültürel değişimi gözlemlemiştir. Kültürel kimliğin popüler aktarım araçlarından olan kaset ve kasetçalar üzerinden vermiş olduğu bilgilendirmeden yola çıkarak, Stokes'un etnomüzikoloji sahasına kazandırmış olduğu yeni teorik yaklaşımların bazılarını vurgu yapmaya çalıştım. Aynı zamanda kendisiyle 2011 yılında gerçekleştirmiş olduğum post-doctora projesi sırasında Türkiye saha çalışması arşivinin aktarımında taradığım fotoğraf arşivinden bir kısmına da çalışma içerisinde yer vermiş bulunmaktayım.

Anahtar kelimeler

zaman, mekan, kimlik, müzik, doğu karadeniz, kültürel değişim

Türkiye'de saha çalışması yaptığı yıllarda kendisini yakından tanıyanların salt THM veya TSM ile ilgili bir çalışma çıkaracağını sandıkları anda, Türkiye'de dile getirilmesi dahi sakıncalı görülen Arabesk mefhumunu "Arabesk Olayı" adlı kitapla yayınlaması, aynı zamanda Türkiye'de etnomüzikoloji disiplinine kimin nasıl, ne kadar mesafesi veya yakınlığı olacağını da belirleyicilerinden biri olması bakımından ayrı bir yer görmeyi hak eder. Türkiye'nin yanı sıra Ortadoğu üzerine yazdığı kitap, kitap bölümleri, makalelerin içerikleri benzer şekilde saha çalışmalarının eğitimini aldığı sosyal antropoloji kuramlarından beslenen etnomüzikoloji kuramları ile çerçevelenmiştir. Etnomüzikoloji'nin disiplinlerarası çalışma prensibi ile birlikte kendine özgü kuram ve yaklaşımlar belirleme sürecine yapmış olduğu

katkıların, Türkiye etnomüzikolojisinin ivme kazanmasında önemli rol oynadığı kesindir.

Etnomüzikoloji denildiğinde ise en yalın ve anlaşılır şekilde, Stokes'un da tanımladığı üzere; etnomüzikoloji müziğin kültür ve toplum içinde çalışılmasıdır. Merriam'ın Müzik Antropolojisi (1964), çalışmasında music as culture, music in culture olarak formüle ettiği yaklaşımın, music in culture (kültür içinde müzik) modeli üzerinden tanımlarken, ilk yıllarda etnomüzikolojinin eskide kalmış bir eğilimi olan kendi kültürünün dışında bir kültürün müziği üzerine saha çalışması yapma kuralına uygun çalışmalar gerçekleştirmiş olduğunu görürüz. Türkiye bu sahalardan biridir. Etnomüzikolojide uzun süreli sahada olma kuralı gereği ilk olarak Türkiye'de

iki yıl süre ile kalırken, saha kayıtlarını inceldiğimde gördüğüm odur ki, Gülhane konserlerinden, dönemin popüler müzik ikonlarına kadar o yapmış olduğu röportajlar, Türkiye'nin popüler müzik tarihine ışık tutacak niteliktedir. Ancak bu çalışma içerisinde, Türkiye'de çok fazla bilinmeyen ve daha çok Arabesk, Türk Popüler Müziği tarihi ikonları çalışmaları ekseninde değerlendirilen yapısının dışında, Doğu Karadeniz -özellikle Trabzon- bölgesinde yapmış olduğu saha çalışması, etnomüzikoloji metodolojisi ile yapılan saha çalışmalardan ilki olduğu söylenebilir.

Sahadan yapmış olduğu kayıtları incelediğimde atma türkü geceleri, inek çanlarının sesi ve yayladaki ayak seslerine kadar alanın doğal sesini kaydetmiş olması dikkat çekicidir. Kim bilir alanın sesi niteliğindeki kayıtları, 2012 yılında bu sefer bir sempozyumda sunum yapmak üzere geldiği Trabzon'da, o yılların "Arap Baharı" olarak adlandırılan sürecin getirdiği Tahrir Meydanı gibi benzer hareketlerin olduğu meydanlara özgü yaptığı "The Crowd and its Music: Affect, Sonic Texture and Social Process" incelemenin, günümüz soundscape çalışmalarının 1987 yılındaki past-tezahürü olabilir. 2018 yılında Etnomüzikoloji Dergisinin Müzik ve Politika temalı üçüncü sayısında yayınlanan "Musical Citizen" başlıklı makalesinde, "etnomüzikoloji, tarihsel olarak, kurumsal bir bakış açısıyla, müzikal katılımı hayal etmenin başka yollarını da eklemiştir. etnomüzikologlar gecelerin, kalabalıkların içinde, gündelik eğlence ve protesto mekanlarının yanı sıra, daha resmi olarak tanımlanmış müzik yerlerinin, şehirlerin ses dalgaları ve akışına yeni yollar yerleştirmenin ve katılmanın yeni yollarını bulmamızı önerdi.." diyerek biriktirdikleri üzerine geldiği en son çıkarımlardan birini paylaşmıştır (2018: 106).

1987, Doğu Karadeniz alanıyla ilgili yazmış olduğu Fındıklar ve Sazlar: Doğu Karadeniz Vadisindeki Kültürel Değişime

İlişkin Gözlemler başlıklı makalesini oluşturmasına yönelik verileri toplamaya başladığı yıldır Stokes'un. Bölgenin üretim ve gelir kapılarından en önemlisi olan fındık ile bölge müziğinin araçlarından olan sazlar arasındaki ekonomik ilişki göstergeleri, aynı zamanda müziğin biçimlenişi, değişimine etki eden faktörleri netleştirmesi bakımından önemlidir. Çalışmasını incelediğimizde görürüz ki bölgede süren uzun soluklu yaptığı alan araştırmasının sonucu olarak, coğrafyanın, coğrafik ekonominin, günlük yaşamın, ritüellerin, müziğin bileşenleri ile ilgili birçok ince detay içermektedir. Karşılaştığı mevhum ile ilgili ayrıntılı yazımı, Doğu Karadeniz havzasının karakteristik müzik unsuru olan kaide ile ilgili yaptığı tanımlamada kendisini gösterir; "genel olarak kaidenin üç öğeden oluştuğu söylenebilir; bir açılış motifi, sayma olarak bilinen ve konuşur gibi okunan gövdeyi taşıyan tekrar kalıbı, ve çoğu kez inici bir dizisel hareket olan kapanış motifi. Şarkıcı nefes vermek ya da ilham almak için bir süre durma ihtiyacı duyarsa, doğaçlamasını bir bitirme motifi ile kapatarak, bir süre için, idareyi kемеңce bırakma ya da vokal bölümler arasında bir tekrarlık boşluk bırakma gibi yollara başvurabilir. Diğer bir yol da şarkıcının nefesi tükendiğinde söylemeyi bırakıp şarkıyı bir başka şarkıcıya devretmesidir"(1998:156) şeklinde açıklamaktadır. Görüldüğü üzere kaide tanımlanmasında, performansı detaylandırması, yöre müzisyenlerinin bölgeye özgü davranış biçimlerini anlatması bakımından müzik etnografyası yazmanın örnek çalışmaları arasına girer. Söz konusu anlatım biçiminin belli bir yaklaşımın olgunlaşmasına zemin hazırlar nitelikte olduğunu söylemek gerekir. Öyle ki performansı detaylandırması, 2016 yılında Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı tarafından düzenlenen "Müzikte Performans" konulu sempozyumda "Performansta Duygusallık Teorisi" başlıklı metni yazmasına kadar uzanır. Metinde, performansta duygusallık konusunu Mısır'lı şarkıcı Abd al-Halim Hafız üzerinden

irdeler. (bkz: 2016:17)

Tam da bu değerlendirmesiyle etnomüzikolojinin tarihsel süreçleri içerisindeki yaklaşım değişimlerinin ve etnomüzikolojinin araştırma sahasına giren yeni çalışma alanlarının hemen hemen her birine dokunan bir etnomüzikolog olması bağlamında, Mantle Hood'un "bi-musicality" önermesine paralel bir yaklaşım içerisinde olması dikkat çekicidir. Türkiye'de alan araştırması yaptığı dönemlerde bağlama ve kanun çalgılarını öğrenmiş hatta o dönemde yabancı bir araştırmacının Türk Müziğini öğrenmesinin ilginç bulunmasının da etkisiyle TRT'de bağlama ile bir Trabzon



Şekil 1: 1987 yılında TRT'de bağlama ile bir Trabzon türküsü seslendirirken

türküsü seslendirmiştir.

Özellikle Doğu Karadeniz'de yapmış olduğu çalışmanın saha çalışması kayıtlarını incelediğimde, gözlemediği topluluk için pek de ilginç görülmeyen, ancak müzik etnografyası oluşturmada belirleyici olan, en ince detayları dahi kayıt ettiğini görmek mümkündür. Etnomüzikologun detaylı bir etnografya yazmasının ön koşulu olan süreçlerin nasıl olması gerektiğine örnek teşkil edecek niteliktedir.

Doğu Karadeniz müziğinin özelliklerinin kültürel bağlamını anlattığı sırada, neyin nasıl, ne biçimde icra edildiğinin

betimlenmesinden çok neden ve hangi şekillerde çalındığına dair bulgu ve değerlendirmeler içerir. Trabzon-Ağasar'da Dik horon dansının oynanış biçimini anlatış şekli bunun göstergesidir; "Dik horon, icrası kolların iyice yukarı kaldırılması ve dansın son anlarında iyice aşağıya inmesini gerektirdiği için, sadece erkekler tarafından yapılır. Yaşlı kadınların bile bu dansı yaptığını gördüğüm halde, bu dansın kadınlar için yakışıksız olduğu belirtiliyor. İkinci tür, sadece kadınlar da dans edebildiği için böyle isimlendirilen - fakat genelde karma icra edilen- kız horonudur. Bu dans, melodi üzerindeki dağılımı kaydenin temel ölçüsünün ikiye bölünmesine tekabül eden ve on vuruşta bir ağır adım atılan ve sağa doğru yumuşak, kısa ve kesik bir devinimden ibarettir..." (1998:155) derken öncesinde horon havalarının Doğu Karadeniz'in vadilerindeki rolünü masaya yatırmaya başlamıştır bile. Dansın karakteristik figürlerini betimlerken, dans içerisindeki toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin nasıl yansıdığını kısaca ama belirleyiciliğini ifade etmesi, sözünü ettiğimiz neden, nasıl'ı karşılar niteliktedir. Doğu Karadeniz'e özgü kültürel dokuları irdelerken, özellikle bölge ekonomisinin değişimi ile müzik-mekan, modernite-mekan bağlamlarına da etnomüzikoloji perspektifinden baktığını görürüz. 1994 yılında, kaleme aldığı Etnisite, Kimlik ve Müzik'e Giriş: Mekanın Müzikal İnşası (Introduction to Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place) başlıklı yazısında, modernite ve mekan ilişkisini açıklarken yapmış olduğu; "Müzik ve dans, mekânsal hiyerarşilerin sorgulanmasının ve dönüştürülmesinin araçlarını sağlar... Müzik insanlara kimlikleri ve mekanları, ve bunları birbirinden ayıran sınırları tanımanın araçlarını sunar; müziğin toplumsal olarak anlamlı olmasının, tümüyle olmasa bile büyük ölçüde, bundan kaynaklandığını savunacağım" şeklindeki yaklaşımı, mekanla birlikte modernitenin getirmiş olduğu toplumsal ve kültürel yaşamları gözlemleri sonucudur. Özellikle 1950'lerden sonra kırsaldan kente ve

yurtdışına çıkışların arttığı yıllarda, doğu karadeniz havzasında fındık üretimine geçilmesinin ardından bölgeden ekonomik ve eğitim amaçlı göçün başlaması ile birlikte, giden, geride kalan, gidip-gelen şeklindeki çok yönlü yaşam akışları bölgeye ait müzik geleneğine etki etmiştir. Stokes, bölgede kültürel değişime ilişkin gözlemleri aktarımı sırasında bahsettiği Ali'nin teybi, “sahip olunan mekanın sınırlarını aşmanın, yeni yörüngeler çizmenin bir aracı” konumundadır. Tamda bu gidiş-gelişlerden biri olan işçi olarak gidilen Almanya dönüşünün bir getirisi olan kaset ve teyp, modern yaşamın içerisinde kültürel kimliklerine ait olan unsurları taşıma, aktarma, sürekliliğini sağlamanın yanı sıra “Gemeinsahft-Gesellschaft” arası geçişin de simgeleri konumundadır. 80’li yılların gelenekselleşmiş olan, kolektif kimliği oluşturan, canlı tutan, müzikli muhabbetlerin, daha sonrasında dinleme yoluyla belleği ayakta tutmaya hizmet eden kasete kaydetme alışkanlığıdır. Kasetler geçmişteki mekanı canlandırır ve topluluğu her an yaşadıkları yere yakın tutar. Öyle ki köy kahvelerinde, canlı performansta söylenen atma türkü metinlerinin, canlı performans anında kaydedilmiş örnekleri yarıştırlır. İşte bu noktada Ali'nin teybi önemli konumdadır. Ancak Ali, kasetçalarını kırarak parçalamıştır. Stokes “Muhabbetler sık sık teybe kaydedilir. Bu kasetler arkadaşlar arasında çoğaltılır ve bu ucuz kaset bozuluncaya dek, kahvelerde ve Şalpazarı ve sahil arasında işleyen minübüslerde bıkcıncaya kadar çalınır. Durum böyle olunca, Ali'nin teybi parçalaması özellikle yankı getirdi” der (1998:156). Ali'nin özel bir nedenden dolayı kırdığı teyp, yukarıda sözünü ettiğimiz sürecin sembolik de olsa sekteye uğraması, çözülmesi demektir. Bireyin kültürel kimliğine dair özelliklerinin anlamlar dünyasına ufak çaplı bir darbedir. Aynı zamanda topluluğun mahremine ait olanın yitip gitmesi anlamına gelir. Aynı zamanda müzik endüstrisinin yayma aracı olan kaset ve kaset çalar, bir akşam Beşiktaş'tan Kadıköy vapurunda, grup

vaktinin tüm haşmetiyle gökyüzünden tarihi yarımadanın tüm mahremiyetini açığa çıkarırcasına batışını izlerken, İstanbul'la arasında mahremiyet içeren duygularını ifade eden Stokes, Türkiye'nin kültürel mahremine popüler müzik üzerinde analiz etmiş olmasının öncesinde, zaman ve mekan bağlamında arabulucu gibidir.

Aşağıda yer alan fotoğraflar Martin Stokes'un Doğu Karadeniz'deki saha çalışmasına yönelik kişisel görüntü



Şekil 2: Doğu Karadeniz Yayla Şenlikler (Martin Stokes arşivi)



Şekil 3: Yaylada horon (Martin Stokes arşivi)



Şekil 4: Yaylada çıkışı (Martin Stokes arşivi)



Şekil 5: Yaylada horon (Martin Stokes arşivi)

arşivinden taranmıştır.

KAYNAKLAR

Stokes, Martin. (2018) “Musical Citizen”, Etnomüzikoloji Dergisi (Ethnomusicology Journal), Etnomüzikoloji Derneği Yayınları, C.1, S: 2, s: 95- 106

Stokes, Martin (2016) “Performansta Duygusal Teorisi Üzerine- Towards a Theory of Sentimental Performativity”, Müzikte Performans Sempozyum Bildiri Kitabı, ISBN:978-605-66006-9-2, S: 18-21

Stokes, Martin (1994) Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place. Edited by Martin Stokes. Oxford/ Providence.

Stokes, Martin (1998) “Fındıklar ve Sazlar: Bir Doğu Karadeniz Vadisinde- ki Kültürel Değişimle İlgili Gözlemler”, Çev. Mine Koçak, Folklor a Doğ ru, İstanbul, Sayı: 63

Stokes, Martin (1993) “Hazel nut and Lutes, Perceptions of Change in a Black Sea Valley”, Culture and Economy, Euthen Press.

On The Ethnomusicologist's Symbolic Organisation of Time and Space: What If Ali's Casette Player Was Destroyed?

Abstract

Martin Stokes, has an important place in the context of fieldworks and theoretical approaches in the field of ethnomusicology, and his fieldworks among Turkey the Middle East cultures has a special importance as well. could assess as the first one on Turkey in the field of study observes cultural changes occurring of depending on the economic conditions. So, he observed cultural changes occurring as a result of migration from migration to big cities or to abroad depending on the economic conditions during Eastern Black Sea fieldwork, we can appreciate as the first fieldwork in Turkey.

I aimed to make this study a means of establishing a bond with him both in terms of technique and meaning, as we have done research in the same geography in our doctoral thesis studies.

In this article, I have tried to emphasize some of the new theoretical approaches, Stokes has introduced in the field of ethnomusicology, with Ali's tape, which Stokes mentioned in his article titled "Hazelnut and Lutes, Perceptions of Change in a Black Sea Valley", is metaphorically

based on the information given by the cassettes and cassette player, which are one of the popular transfer tools of cultural identity.

Also, I have included Stokes' fieldwork photos from Black Sea region as the first time in this study.

Keywords

time, place, identity, music, east black sea, cultural change

Ersoy Çak, Ş. (2019), *Etnomüzikoloji disiplininin gelişim süreci ve Türkiye’de yapılan çalışmalar ışığında Martin Stokes’un popüler müzik araştırmalarının incelenmesi*, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7(2), s.2193-2208. Doi:<https://doi.org/10.12975/pp2193-2208>

Etnomüzikoloji disiplininin gelişim süreci ve Türkiye’de yapılan çalışmalar ışığında Martin Stokes’un popüler müzik araştırmalarının incelenmesi

Şeyma Ersoy Çak*

Sorumlu Yazar:

*Dr. Öğretim Üyesi, İstanbul Medipol Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü Türk Müziği Ana Sanat Dalı, scak@medipol.edu.tr. <http://orcid.org/0000-0003-0936-0574>

Özet

20.yüzyılda Avrupa’da gelişen müzik bilimi; tarihsel, sistematik, karşılaştırmalı müzikoloji gibi ana alanlardaki araştırmalar ile kendi yöntem ve tekniklerini oluştururken, antropoloji, tarih ve filoloji başta olmak üzere sosyal bilimlerdeki metotlardan faydalanarak, disiplinlerarası araştırmalara açık bir saha olarak gelişmiştir. 1900’lerin başında Avrupa dışı ve/veya sözlü geleneğe dayalı kültürlerin müziklerini araştıran karşılaştırmalı müzikoloji, 1950 sonrası süreçte etnografik yöntemle yapılan vurgu ve 1960 sonrası gelişen milliyetçilik, etnisite, diaspora, toplumsal cinsiyet gibi kavramlar ile herhangi bir toplumun müzik ve dans unsurlarını araştıran geniş perspektife sahip bir disiplin (etnomüzikoloji) olarak tanımlanmaya başlanmıştır. Yüzyılın ikinci yarısından sonra kültürün bir parçası olarak çözümlenen müzikal unsurlar, çeşitli bölgelerde yapılan araştırmalar ile literatüre kazandırılırken, Avrupalı ve Amerikalı müzik bilimciler tarafından yapılan Osmanlı/Türk müziği çalışmalarının da bu süreçte başladığı görülmektedir. Etnomüzikoloji disiplini sistemleştiren Avrupa ve Amerikalı etnomüzikologlar kimlerdir? Etnomüzikoloji disiplininin Türkiye’deki gelişim süreci nasıldır? ve bu bağlamda Avrupalı etnomüzikolog Martin Stokes’un Türk popüler müzik araştırmaları nelerdir? gibi soruları yanıtlamayı amaçlayan bu çalışmada, etnomüzikoloji teriminin tarihsel süreci, Türkiye’de yapılan ilk halkbilim/etnomüzikoloji çalışmaları ve etnomüzikolog kimliği ile Martin Stokes’un Türk popüler müziğine dair araştırmaları konu edilmiştir. Avrupa merkezinde 19. yüzyılın sonunda sistematize edilen müzikoloji disiplininin alanları, gelişim süreci ve yapılan ilk araştırmalara dair bilgiler ışığında Türkiye’de müzik folkloru ve etnomüzikolojinin tarihsel gelişimi değerlendirilmiş, sözlü eserler ve halk müziklerine yönelik araştırmalar yapan öncü halkbilimci/etnomüzikologlardan bahsedilmiş ve 1980 sonrasında Türkiye’de yaptığı alan çalışmalarıyla bilinen Martin Stokes’un yazmış olduğu Türkiye’de Arabesk Olayı ve Aşk Cumhuriyeti

Anahtar kelimeler

etnomüzikoloji, martin stokes, türkiye, popüler müzik, müzikoloji

1885 yılında Guido Adler’in¹ (1855-1941) *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (Müzikolojinin Amacı, Kapsamı ve Metodolojisi) başlıklı müzikoloji disiplini sistematize ettiği makalesinde; tarihsel ve sistematik olarak ikiye ayırarak, sistematik müzikolojinin içerisinde ‘karşılaştırmalı müzikoloji’ tabiriyle açıkladığı, farklı kültürlerin

müziklerinin etnografik amaçlarla karşılaştırmalı olarak araştırılmasına yönelik (Grove Music Dictionary) açılım etnomüzikolojiye giden yolda önem taşımaktadır. 1950’lerde Jaap Kunst’un (1891-1960) *Musicologica: A Study of the Nature of Ethnomusicology, its problems, methods, and representative personalities*² (Müzikoloji: Etnomüzikolojinin Doğası,

problemleri, metodları ve temsilci kişilikleri) başlıklı yazısı ise etnografik amaçlara vurgu yaparak, etnomüzikoloji teriminin kullanımının yaygınlaşmasında etkili olmuştur. Antropoloji başta olmak üzere sosyal bilimlerdeki çeşitli disiplinlerin yöntem ve metotlarından faydalanan alanın öncül araştırmacıları; Berlin Karşılaştırmalı Müzikoloji Okulu üyelerinden psikolog Carl Stumpf (1848-1936), fizikçi Franz Boas (1858-1942), Amerikan ekolünden fizikçi Eric von Hornbostel (1877-1935), antropolog George Herzog (1901-1983) ve Alan P. Merriam (1923-1980), dilbilimci ve müzisyen Charles Seeger (1886-1979) İngiliz matematikçi Alexander J. Ellis (1814-1890) gibi farklı disiplinlerdeki bilim insanları olmuştur. Ellis’in, “Londra’daki Toplum Sanatları” toplantısında “On the Musical Scales of Various Nations” başlıklı yazısıyla açıkladığı ‘centler sistemi’, çeşitli bölgelerde kaydedilen müziklerin frekanslarını açıklayabilmesi açısından fonografin keşfinden sonra alandaki en önemli buluş olarak kabul edilmektedir. Sistem, -eşit aralıklardaki yarı tonların yüzde birini ölçen- aralıkları ve onlar arasındaki frekansları tanımlayan, oktavı 1200 cente, her yarım tonu 100 eşit parçaya bölebilen bir yapıda olduğundan, bu sayede Avrupa dışı bölgelerde kullanılan her türlü frekans ölçülebilir (Stock, 2007: 308) hale gelmiştir. Carl Stumpf’ın (1848-1936) Bellakula Kızılderililerinin şarkılarını araştırdığı ilk karşılaştırmalı müzikoloji çalışmasının ardından, Otto Abraham ve Erich M. von Hornbostel’in Türk halk ezgilerini³ araştıran ve karşılaştırmalar yapan çalışmaları (1904) ve Hornbostel’in müziğin tını ve duyumu üzerine araştırmaları alanın ilkleri arasındadır.

Avrupa dışı ve/veya sözlü geleneğe dayalı kültürlerin müziklerini araştıran karşılaştırmalı müzikoloji, 1950 sonrası süreçte etnografik yönetime yapılan vurgu ve 1960 sonrası gelişen milliyetçilik, etnisite, diaspora, toplumsal cinsiyet gibi kavramlar ile hemen her toplumunda yer

alan müzik ve dans unsurlarını araştıran geniş perspektife sahip bir disiplin olarak etnomüzikoloji terimi ile tanımlanmaya başlanmıştır. 20. yüzyılın başında kültürün bir parçası olarak çözümlenen müzikal unsurlar, dünyanın birçok bölgesinde yapılan araştırmalar ile gelişmiştir. Bu süreçte, Avrupalı ve Amerikalı müzik bilimciler tarafından yapılan Osmanlı/Türk müziği çalışmaları da başlamıştır. Etnomüzikoloji disiplininin sistemeleştirilen Avrupa ve Amerikalı etnomüzikologlar kimlerdir? Etnomüzikoloji disiplininin Türkiye’deki gelişim süreci nasıldır? ve bu bağlamda Avrupalı etnomüzikolog Martin Stokes’un⁴ Türk popüler müzik araştırmaları nelerdir? gibi soruları yanıtlamayı amaçlayan bu çalışmada, etnomüzikoloji teriminin tarihsel süreci, Türkiye’deki ilk halkbilim/etnomüzikoloji çalışmaları ve etnomüzikolog kimliği ile Martin Stokes’un Türk popüler müziğine dair araştırmaları incelenmiştir.

Etnomüzikoloji disiplininin gelişim süreci

20.yüzyılda gelişen müzik bilimi; tarihsel, sistematik, karşılaştırmalı müzikoloji gibi ana alanlardaki araştırmaların artışı ile araştırma yöntem ve tekniklerini sağlamlaştırmış, antropoloji, tarih ve filoloji başta olmak üzere sosyal bilimlerdeki metodlardan faydalanarak, disiplinlerarası araştırmalara açık bir saha olarak gelişmiştir. Antik Yunan kaynaklarından Aristides Quintilianus’ın On Music (Peri mousikes)⁵ adlı eserinde bahsettiği müziği teori ve pratik olarak ikiye ayıran bakış açısıyla gelişmeye başlayan, 1770 yılında Nicolas Etienne Framery’nin (1745-1810), Tableau de la musique et de ses branches, (Müzik ve dalları); 1777 yılında Johann Nikolaus Forkel’in (1749-1818), Über die Theorie der Musik, (Müzik Teorisi Hakkında) ve 1869-76 yıllarında François-Joseph Fétis’in (1784-1871), Historie de la musique, (Müzik tarihi) çalışmaları ile oluşan birikim üzerine Guido Adler, 1885 yılında Musikwissenschaft (müzikbilim) şemasını oluşturmuştur. Adler yazısında,

müzik bilimini tarihsel ve sistematik müzikoloji olarak ayırırken, karşılaştırmalı müzikolojiyi ‘etnografik amaçlar için farklı müzik türlerinin incelenmesi ve karşılaştırılması’ şeklinde tanımlamış ve bu alanı, sistematik müzikolojinin alt dallardan biri olarak belirlemiştir. 1885 yılında ‘müzikoloji’ başlığı altında karşımıza çıkan ‘karşılaştırmalı müzikoloji’ (comparative musicology) 1950’lerden sonra “etno-müzikoloji” (1950-56) ve sonrasında “etnomüzikoloji” olarak kabul edilmiştir. 1985 yılında Joseph Kerman’ın (1924-2014) “kültürel müzikoloji”⁶ (Chase, 1972: 220), ve Steven Feld’in (1949--) “sosyo-müzikoloji” gibi terim önerileri nadiren kullanılmışsa da, günümüzde ve özellikle Türkiye’de yaygın olarak etnomüzikoloji teriminin ön planda olduğu görülmektedir. Bu süreçte, “ilkel” (primitive) olarak adlandırılan kabilelere ait yerel ya da antik müzikler, Avrupa-dışı müzikler ve halk müzikleri; araştırmacının kendi kültürü dışındaki müzikler, sözlü gelenekle yaşayan tüm müzikler, “Tokyo’nun etnomüzikolojisi” gibi yerel müzik örnekleri, belirleyici özelliklerinden dolayı nüfusu artmış grupların müzikleri ör; “Amerika’daki “siyahi” müzik gibi tanımlamalar etnomüzikolojinin çalışma sahası içerisinde yer almaya başlamıştır (Nettl, 2005: 4). Bazı tanımlara göre tüm çağdaş müzikler bu disiplinin çalışmalarına dahilken, son kertede tüm insan yaratımı müzik çeşitlerinin ve popüler müzik türlerinin etnomüzikoloji araştırmalarına dahil edilmiş olduğu bilinmektedir.

Karşılaştırmalı müzikoloji alanı için en önemli araçlardan biri 1877 yılında Thomas Edison’un icat ettiği fonograftır. Diğer makinelerden farklı olarak sesi yeniden üretebilme özelliğine sahip bu alet, saha çalışmalarına anlam kazandırması bakımından karşılaştırmalı müzikoloji ve/veya etnomüzikoloji alanı için önem taşımaktadır. Fonografin kullanımıyla gerçekleştirilen ilk kayıtlar, 1890 yılında Jesse Walter Fewkes (1850-1930) tarafından

Passamaquoddy Yerli Amerikalıları ile gerçekleştirilmiştir (Science, 1890). Bu süreçte elde edilen ses kayıtlarının arşivlenmesi için Carl Stumpf (1848-1936) tarafından Berlin Üniversitesi’nin Psikoloji Enstitüsü’nün bir parçası olarak 1900 yılında Berlin Fonograf Arşivi kurulmuştur. Berlin School of Ethnomusicology bölümünün iki önemli üyesinden biri olan Erich von Hornbostel’in (1877-1935) 1905’den 1935 yılına kadar başkanlığını yürüttüğü çalışmalar ile bu arşivde, 13,000 silindir kayıt elde edilmiştir. Eric von Hornbostel ile Fransızca, İngilizce ve Arap dilleri üzerine çalışan Robert Lachmann (1892-1939), 1923-1932 yılları arasında Berlin fonograf arşivine 13 koleksiyon dahilinde yaklaşık 500 silindir kazanmasına katkıda bulunmuştur (Lampert, 2008: 385, 386, 400). Bu sayede, 1938 yılına kadar 10.300 kayıt, wax silindir olarak arşivlenmiştir. Bu arşivlerin %42,7’si Afrika, %18,4’ü Asya, %14,6’sı Okyanusya, %12,6’sı Avrupa ve %11,7’si Amerika bölgesine aittir (Simon, Bohlman, Baumann, Michel, Krader ve Qureshi, 1990: 113).

1950’li yıllarda Jaap Kunst’un Ethnomusicology adlı çalışmasındaki önerisi ve Alan Parkhurst Marriam (1923-1980), Bruno Nettel (1930-) gibi alanın öncü isimlerinin aracılığıyla, etnomüzikoloji araştırmaları özellikle Avrupa dışı bölgelerde uzmanlaşan karşılaştırmalı müzikologlara yeni bakış açıları sunmuştur. Merriam’ın etnomüzikolojiyi, müzik antropolojisi olarak düzenleme isteği, müziği etnomüzikolojinin öznelerinden biri olarak kabul ederken, müziğin davranışı ve müziğin kavramsallığına da vurgu yapmıştır. Bu bağlamda, müziğin toplum ve kültürün bütününden ayrılmaz bir unsur olduğu fikri ortaya çıkmıştır. John Blacking’in (1928-1990) yaklaşımında ise kültür, müzik için başlıca bir bağlam değildir, daha çok toplumdaki diğer temel insan aktiviteleriyle ilişkili olan müzikal pratiklerin ürünüdür. Steven Feld ve Anthony Seeger’in (1945-) yeni çalışmaları ise müzik ve dil

arasındaki ilişkinin tekrar kuramlaştırılması üzerinedir. Bunun yanı sıra, etnomüzikoloji beşeri ve müzikolojik çalışmalarla olan tarihsel bağını koparmaz. Bu yıllarda birçok müzikal özne örnek çalışmaları da yapılmıştır. Örneğin; Mantle Hood’un⁷ (1918-2005) ‘bi-müzikalite’ kavramı ile bir diğer kültürün müziğini öğrenmenin tek yolunun onun müziğinin icrasını yapabilmek olduğu vurgulanırken, diğer taraftan organolojik araştırmalar müzikal enstrümanların entegrasyonunu ele almaktadır (Hood, 1960). Popüler müzik ise etnomüzikolojinin postmodern dönem yaklaşımlarından biridir. Bunun yanı sıra postmodern etki ile etnomüzikologlar yeni tarihçilik ve diğer post-yapısalcı teorilere dönüş yaparlar (Grove Music Dictionary). 1990’lı yıllarda ise Society for Ethnomusicology derneği yapılan araştırmaların gelişmesinde önemli bir rol almıştır.

Türkiye’de Folklor, Halkbilim ve Etnomüzikoloji Araştırmalarının Gelişim Süreci

Folk-lore terimi, 1846 yılında İngiliz William John Thorns tarafından kullanıldığında, toplumların görenek, inanç, sihir, ritüel gibi kaydedilmeyen gelenekleri üzerine yapılan çalışmalar olarak tanımlanmıştır (Krappe, 2018). Türkiye’de 1913 yılında folklor teriminin yeni bir bilim dalı olarak adlandırılmasından çok daha önce yazılan folklorik eserlerde müzikal unsurlara rastlandığı görülmekte, bu unsurlar müzik folklorunun başlangıcı olarak düşünülmektedir. Bu bağlamda, Türk halk kültürü malzemesini derleyici, gelecek nesillere aktarıcı nitelikte değerlendirilebilecek; Orhun Âbideleri (8.yüzyıl), Yusuf Has Hacib’in Kutadgu Bilig (11.yüzyıl), Kâşgarlı Mahmud’un Divânü Lûgati-t-Türk (11.yüzyıl) Dede Korkut Kitabı (14-15.yüzyıl), Zahirüddin Muhammed Babur’un Baburnâme (16.yüzyıl), Kâtip Çelebi’nin Cihannüma, Keşfü’z-Zünun, Mîzanü’l-Hakk fî İhtiyari’l-Ahakk (17.yüzyıl) ve Evliya Çelebi’nin Seyahatnâme (17. yüzyıl) gibi eserleri, Türk folklorunun yazılı

metinlerdeki ilk örnekleri arasındadır. Bu kaynakların yanı sıra vak’anüvis tarihleri, fetihnâmeler, mahkem-i şer’iye sicilleri, hazine-i evrak kayıtları, tahrir defterleri, menakıpnâmeler, velâyetnâmeler, şehrengizler, fetvâ dergileri, letâif (fıkra) kitapları, durûb-ı emsal (atasözü) dergileri, sûrnâmeler, cönkler, mecmualar, fütüvvet-nâmeler, kıyafetnâmeler, şükûfenâmeler, falnâmeler, salnâmeler, nevsâller, dîvânlar, mesnevîler, minyatürlü kitaplar da Türk folkloruyla ilgili değerli bilgiler içermektedir. Türkiye’de folklorun bir bilim dalı olarak tanımlanmasının ardından müzik alanındaki ilk yazılar yazılmaya başlanmıştır. Musa Süreyya Bey’in 5 Mart 1918 tarihli Yeni Mecmua’da Çanakkale özel sayısında yer alan makalesinde halk türkülerimizi derleyip notaya alma konusunda yazdığı ve Selim Sırrı Tarcan’ın Şehbal dergisinin 94. sayısında (Nisan 1913) yayınlanan “Zeybek” başlıklı, Türk Halk Oyunları konusu hakkındaki makaleler bu alanın ilklerindedir (Tan, 1997: 21, 24).

Türkiye’de bir disiplin sahası olarak gelişmeye başlayan müzik folkloru çalışmaları, sözlü geleneğin yazıya dönüştürülmesi ve nota yayınları ile halkbilim ve/veya etnomüzikoloji olarak tanımlanabileceğimiz müzik bilimsel girişimleri beraberinde getirmiştir. 20. yüzyılın başında spesifik olarak dünyanın çeşitli bölgelerindeki sözlü geleneksel müzikler üzerinde halk ezgileri, çalgılar vb. unsurların çalışıldığı bu alan, teknolojinin de gelişimiyle popüler müzik türlerinin ve her çeşit müziğin araştırıldığı içeriğiyle kapsamını genişletmiştir. Bu coğrafyanın kültür yapısında var olan halk ezgileri, çalgılar ve danslar üzerine yapılan araştırmalar, Avrupa’dan bir süre sonra Türkiye’de yapılan saha derlemeleri ile başlatılmıştır. 1917 yılında kurulan Dârülelhan kurumu, Musa Süreyya başkanlığında iki bin kadar anket fişini (1923) Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde görev yapmakta olan öğretmenlere göndermiş, üç yıl süren bu çalışmalardan

sonra 85 nota, iki defter olarak 1926 yılında yayınlanmıştır. Sahaya gidilmeden tamamlanan bu çalışmanın çok verimli olmadığı ve bir fonograf ihtiyacı hasıl olduğu düşünülmüş ve Cemal Reşit Rey tarafından getirtilen fonograf ile 1927 yılında ilk derleme gezisi başlatılmıştır. İlk gezide yer alan Yusuf Ziya Bey, Rauf Yekta, Dürrü Bey ve Ekrem Besim'den oluşan heyet, Adana, Gaziantep, Urfa, Niğde, Kayseri ve Sivas illerini kapsayan ve 51 gün süren derleme gezi faaliyeti sonucunda 250 tane türkü derlemiştir (Kolukırık, 2014: 483, 487). 1926 yılından 1929 yılına dek her yıl tekrarlanan saha çalışmaları sonraki süreçte Ankara Devlet Konservatuarı tarafından (1937-1952) yürütülen derleme çalışmaları ile devam ettirilmiş ve binlerce eser bu sayede repertuvara kazandırılmıştır. Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde gerçekleştirilen derleme çalışmalarından elde edilen nota külliyatı, başta TRT kurumu olmak üzere çeşitli eğitim kurumlarının ve derneklerin repertuarını oluşturan temel kaynak niteliğindedir. Bu süreçte, Muzaffer Sarısözen⁸ (1900-1963), Nida Tüfekçi⁹ (1929-1993), Halil Bedi Yönetken¹⁰ (1899-1968), Mahmud Ragıp Gazimihal¹¹ (1900-1961) ve Sadi Yaver Ataman¹² (1906-1994) yapmış oldukları alan çalışmaları, derleme ve nota tespitleriyle notasyon ve icraya yönelik toplanan malzemeyi geliştirirken, yazınsal alanda da eserler vermiş müzikolog/etnomüzikologlardandır. Bu süreçte, kendi ülkesinin halk ezgilerini derleyerek çalışmalar yaptığı bilinen ve Türkiye'ye davet edilerek derleme çalışmalarına katılan ilk isim, Bela Bartok¹³ olmuştur. 1936 yılında Anadolu halk ezgilerini derlemek için Türkiye'ye gelen Macar besteci, piyanist ve etnomüzikolog Bela Bartok (1881-1945), Ahmet Adnan Saygun¹⁴ ve beraberindeki heyetle Anadolu'daki derleme gezisine katılmış, bu çalışmalarda Türk halk müziği ve Macar halk müziği arasındaki ilişkiyi incelemiştir. 1950'lerde ise Ursula Reinhard ve Kurt Reinhard Türkiye'de uzun yıllar yaptıkları alan çalışmaları ile tanınmış diğer

etnomüzikologlar arasındadır. Reinhard çifti bu araştırmalarının sonucunda Musik der Türkei: Die Kunstmusik adlı kitaplarını 1984 yılında yayınlamışlardır. İlk dönem halkbilim/etnomüzikoloji çalışmalarıyla Anadolu bölgesinde halk şarkıları üzerine araştırmalar yapan Reinhard'ların yanı sıra halk müziği teorisi, çalgıları ve halk oyunları üzerine incelemelerde bulunan ve The Ideology of Musical Practice and the Professional Turkish Folk Musician: Tempering the Creative Impulse¹⁵ adlı makalesiyle alana katkı sağlayan bir diğer etnomüzikolog ise Irene Markoff olmuştur.

Halk ezgilerini derleme ve notaya alma süreciyle başlayan çalışmaların dışında, Türkiye'de icra edilen müziklerin tarihsel ve teorik serencamına dair araştırmalar yapan Avrupalı ve Amerikalı müzik bilimciler, 20. yüzyılın başında literatüre katkı sağlayan eserler ortaya koymuştur. Bu süreçte, Türk makam müziği ve tarihi üzerine çalışmalar yapan İngiliz müzikolog Owen Wright, Osmanlı Dönemi müziğine dair yazdığı Words Without Songs. A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors¹⁶ (1992) adlı kitabı ve 'Under the Influence? Preliminary reflections on Arab music during the Ottoman period' ve Aspects of historical change in the Turkish classical repertoire'¹⁷ adlı makaleleri ile Türk müzikolojisine katkı sağlayan ilk müzikologlar arasındadır. Bir diğer İngiliz müzikolog Henry George Farmer ise Turkish Instruments of Music in the Seventeenth Century. As Described the Siyāhatnāma of Ewliyā Çelebi¹⁸ (Glasgow 1937) adlı kitabında Evliya Çelebi'nin Seyahatnâme'sindeki sazlarla ilgili kısımları birtakım ilâvelerle genişletilmiş olarak İngilizce'ye çevirmiş (Ökten, 1995: 174) ve ayrıca Studies in Oriental Musical Instruments¹⁹ (1931) adlı çalgıları anlattığı kitabı ile Türk organoloji sahasına katkı sağlamıştır. Türk müzik çalgıları, Osmanlı Sarayı müzik yaşamı, müzisyenleri, müzik formları ve 17., 18. yüzyıllarda müzik teorisini detaylı olarak anlattığı Music of the

Ottoman Court (Berlin, 1996) adlı kitabı ile Walter Feldman ise bu süreçte Türk müzik tarih, teori ve organoloji alanına katkı sağlayan Avrupalı bir diğer müzikologtur. Bu süreçte dünyanın çeşitli merkezlerinde olduğu gibi Türkiye’de de halkbilim/folklor olarak adlandırılan çalışma sahası üniversitelerde kurulan bölümler, dernekler ve akademik dergilerle etnomüzikoloji terimine geçişi hızlandırmıştır. 1930’lu yıllardan itibaren alana çıkma, kayıt alma ve ardından notaya aktarma süreçlerini içeren sözlü gelenek araştırmaları ve kurumsal olarak başlatılan halk ezgilerini derleme çalışmaları, Türkiye’de yapılan ilk halkbilim/etnomüzikoloji çalışmalarıdır. Yüzyılın ikinci yarısında sosyal bilimlerde gelişen teori ve kültür, topluluklar ve müzikleri, etnisite, milliyetçilik, diaspora ve küreselleşme, ırk, toplumsal cinsiyet, hegemonya ve göç gibi yeni kavramların araştırmalara dahil edilmesiyle çalışma alanları geliştirilmiştir. Martin Stokes gibi son kuşak etnomüzikologların araştırmalarında kullandığı bu kavramsal bakış, popüler müziklerin ve popüler müzik icracılarının kültürel yapı içerisindeki çözümlemelerini içeren postmodern dönem etnomüzikoloji araştırmalarıdır. 1980 sonrası süreçte Türk popüler müzik türleri ve müzisyenlerin kültürel bağlamda ele alınmasını sağlayan çalışmalarıyla tanınan İngiliz etnomüzikolog Martin Stokes, Türkiye’de yaptığı saha çalışmalarının ardından 1992 yılında yazdığı *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey* ve 2010 yılında yazdığı *The Republic of Love* kitapları ile Türkiye müzik bilim alanında tanınmış önemli isimlerden biri olmuştur.

Martin Stokes’un Türkiye’deki Popüler Müzik Araştırmaları

Martin Stokes, sosyal antropoloji ve etnomüzikoloji sahasındaki çalışmalarını Orta Doğu popüler müzikleri üzerine yoğunlaştıran ve arabesk kavramının kültürel köklerinden yola çıkarak müzikal ifadelerini anlatan, sosyo-kültürel ve

müzikal unsurların Türk popüler müziğine yansımalarını inceleyen ilk Avrupalı etnomüzikologtur. 1994 yılında yazdığı *Ethnicity, Identity and Music, The Musical Construction of Place* (Etnisite, Kimlik ve Müzik, Mekanın Müzikal Yapılanması) ve *Nationalism, Minorities and Diasporas* (Milliyetçilik, Azınlıklar ve Diaspora) adlı çalışmalarında müzikal kimlik, etnisite, milliyetçilik, diaspora gibi 1960 sonrası etnomüzikoloji sahasında araştırmalara dahil edilen kavramlar bağlamında popüler müzik ve müzisyenleri araştırmıştır. Türk müziği üzerine yazdığı *Shedding Light on the Balkans: Sezen Aksu’s Anatolian Pop*²⁰ başlıklı kitap bölümü, *The Tearful Public Sphere: Turkey’s Sun of Art*, Zeki Müren²¹, *Beloved Istanbul: Realism and the Transnational Imaginary in Turkish Popular Culture*²² ve *East, West, Arabesk*²³ başlıklı makaleleri, *The Republic of Love* adlı son kitabı ve *Turkish Popular Music in Global Perspective*²⁴ adlı kitap bölümü Türk müzik tarihi ve popüler müziği hakkında yaptığı çalışmalarındandır. 1980 sonrası Türkiye’nin çeşitli bölgeleri ve özellikle İstanbul’da yaptığı saha çalışmalarının sonucunda kaleme aldığı *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey* (Türkiye’de Arabesk Olayı, 1992) adlı kitap sosyal antropoloji ve müzikoloji ışığında Türkiye’deki arabesk müziğin durumunu incelediği ve yaygınlaşan bu müzik türü hakkında yapılan ilk değerlendirmeler arasında kabul edilmektedir. Bazı müzikologların, ‘Türk sanat ve Türk halk müziğini etkileyen bir yozlaşma sürecinin sonucunda doğmuş bir müzik’ olarak değerlendirdikleri arabesk müziği kültürel bir olgu olarak inceleyen Stokes, arabesk müzik besteci ve icracıları üzerinde çalışmalar yapmış ve çeşitli tespitlerde bulunmuştur.

Türkiye’de Arabesk Olayı

19. yüzyılın sonlarına doğru Türk sanat müziğinin uzun bir sadeleşme sürecine girdiği, Hacı Arif Bey’in kurduğu ‘romantik’ şarkı okulunun söz ve melodi açısından basit

ve 6-8 sıralık bir şarkı formunun oluşturduğu bir türün hakimiyeti söz konusu olduğu söylenebilir. Bu süreçte, klasik formların zayıflaması, Türk müziği tarihçilerinin Türk sanat müziğinin 'Romantik Okulu' dedikleri okulla ve Hacı Arif Bey'in geliştirdiği, Şevki Bey'in popülerleştirdiği şarkı formuyla başlamıştır (Stokes, 1994).

Stokes, Türkiye'nin modernlik deneyimini gelenekten moderne, kırdan kente, doğudan batıya doğru ilerleyen tek yönlü bir yolmuş gibi değerlendiren neo-oryantalist bakış açısını eleştiren, arabeskin resmileştirildiği bu dönemi, sosyal antropoloji üzerinden ele almıştır. Türkiye'nin sosyal, kültürel ve siyasi ortamını kitabın önsözünde belirttiği gibi 'dışarıdan bir bakışla dışarıdakiler için' hazırlamıştır. Her ne kadar Türk popu ve arabesk bağlantısının daha kuvvetlendirilebileceğini ve sanat müziğinin hayli karışık olan resmileştirme sürecinde eksik kalan değerlendirmeler olduğunu belirtmiş olsa da, 1988 yılında İstanbul'da bir yıl süren ve sonrasında gidiş-gelişlerin olduğu saha çalışması sonucunda yazmış olduğu bu kitap; Türkiye'de gelişmeye başlayan müzikoloji ve etnomüzikoloji sahası araştırmacıları açısından hemen ilk örneklerden²⁵ olması sebebiyle detaylı olarak incelenmesi gereken bir çalışmadır.

Stokes'un Türk müzik tarihini etnografik yöntem temelinde ele aldığı, siyasi, ekonomik ve kültürel bağlamda değerlendirmeler içeren araştırmalarında; arabeski nasıl tanımladığını, çalışmalarının amacını ve etnografik yöntemi kullanım biçimini anlayabilmek önemlidir. Arabesk müziği, Türkiye'de göçmenlerin yaşam tarzı (giyim, yemek ve daha fazlası) ile bağdaştıran, kırsal kültürdeki melankoli, ağıt ve kederden köklerini alan bir otantisite olarak değerlendiren bakış açısına karşılık, benzer müzik türlerinin Orta Doğu ve Balkanlarda 1940-50'lerde, Kuzey Batı Avrupa şehirlerinde ise 1960-70'lerde görüldüğünü belirterek (Stokes, 2007: 9), milliyetçilik, Güneydoğu

sorunları ve Türk devletinin son yıllardaki hiper-liberalleşmesi dışında bırakılanların yaşamlarına ilişkin tartışmalar söz konusu olduğunda, arabeskin resmileştirilmesini bu sürecin başı olarak değerlendirmiştir. Hiper-liberalizm döneminde ortaya çıkan aşırı kutuplaşmanın yansıması ile bir tarafta rock müzik, bir tarafta arabesk müzik vardır. Medya ve günlük hayat bağlantısını, müziğin kamusal kültürel boyutunu göstermek için etnografik yöntemi kullanan Stokes, arabeski hem bir müzik formu, hem bir yaşam biçimi olarak tanımlamış, popüler müzik malzemesinin kültürel bir alan içerisine yerleştiği etnografik yöntem ile Türkiye'de kent hayatının deneyimlerine dair bulgulara yer vermiştir. Popüler olan, halkın ürettiği hiçbir müziğin, "belli bir sosyal gruba ya da sınıf kültürüne atfedilemeyeceği"ni belirterek, Adorno'nun "her müzik türü, toplumun bütününde var olan çelişkilerin ve gerginliklerin izlerini taşır" ifadesini dile getirmiş (Stokes, 1992: 21), ayrıca Türkiye'de arabesk olayının; Türk sosyologlar ve gazeteciler tarafından politik ve ideolojik konuları tartışmak için kullanıldığını, ayrıca devlet projelerinde, kültürel ve ekonomik katılımdan dışlanmış olduğunu söylemiştir. Stokes'dan önce Eğribel (1984) ve Güngör'ün (1990) de kanaat getirdiği gibi arabesk, Türkiye'yi modern ve Avrupalı bir topluma çevirecek devlet reformlarına karşı çıkan bir tepkinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Türkiye'nin akademisyen tarihçileri Niyazi Berkes ve Şerif Mardin'in fikirlerinden de faydalanarak, toplumun Osmanlı kültür mirasından yoksun bırakıldığı dönemde, yerini dolduracak düzeyde bir şeyin koyulamamış olmasından dolayı arabesk gibi kültürel ve müzikal unsurların doğduğuna işaret ederken, politik olarak sağ kanatta arabeskin demokratik özgürlük ifadesi olduğunu belirtmiştir. Sosyo-kültürel bağlamda arabesk ve gecekondü yerleşim alanları arasındaki bağlantıya benzer olarak köylü-kentli göçmenler ile farklı düzeylerde ilişkiler kurulmaktadır. Stokes,

arabeskin gecekonduyla bağdaştırılmasının, müziği kimin ürettiği ve kimin dinlediği üstüne isabetli bir sosyolojik açıklama olarak değerlendirilmemesi gerektiğini belirtir. Bu fikir kabul edilirse, kültürüyle ve de alışkanlıklarıyla ‘popüler’ nosyonuna tıpatıp uyan bir müzik tüketici sınıfı arama ve tanımlama çabaları, sosyolojik olarak anlamsızlaşacaktır (Stokes, 1992: 182). Arabeskin güçle bağdaştırılması, bu müziğin toplumsal değişiminin sebebi yerine, göstergeleriyle bağlantı kurulması anlamındadır. Arabesk müzik icra edenler ya da dinleyenlerin hepsi ülkenin güneydoğusundan göç etmiş olmadığından, bu müziğin göçmen olsun olmasın şehirdeki diğer kişileri de etkileyebileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Türkiye’de arabeskin, “kültür”den tamamen ayrılabilen, hastalıklı duygusunun ve duyarlılığın alanı olarak görüldüğüne” (Stokes, 1992: 32) vurgu yapan Stokes, bu müziğin Türkiye’deki gelişim sürecini İbrahim Tatlıses, Ferdi Tayfur, Orhan Gencebay, Bergen, Müslüm Gürses, Coşkun Sabah, Emrah, Mahsun Kırmızıgül, Ceylan, Burhan Bayar gibi müzisyenler üzerinden ele almış, arabesk şarkı sözleri, anlatılar ve şarkıların müzikal analizlerini aktarmıştır.

Aşk Cumhuriyeti

2010 yılında yayınladığı *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music* (Aşk Cumhuriyeti Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem²⁶) adlı bir diğer kitabında, Türkiye’de 1950’lerin başından itibaren medyayı meşgul eden üç önemli solist müzisyenden bahsetmiştir. Bunlardan biri, queer²⁷ gece kulübü yıldızı Zeki Müren, diğeri Türkiye’de yaptığı saha araştırmasının da konusu olan arabesk müziğin mucidi olarak tanımladığı Orhan Gencebay ve üçüncüsü popun divası olarak taçlandığı Sezen Aksu’dur. Şöhretleri ve hemen her yerde temsili de olsa bulunuşlarıyla, müzik kariyerleri ve müzikal eser analizleri üzerinden incelediği bu isimleri, popüler müzik kapsamında dönemsel değişimleri temsilen

kültürel mahrem ile ilişkilendirmiş, modern Türkiye’ye atıfta bulunarak 1950 sonrası siyasi ve kültürel değişimleri ele almıştır. Stokes, arabesk müziğin yükselişini; ‘kamuoyundaki ulusal duygusallık üzerine arabesk adı verilen popüler müzik türünün merkeze alınması ve bu duygu yoğunluğunun bir yansıması olarak’ tanımlarken, zamansallık içinde kitlelerin hislerine tercüman olmuş toplumsal bir ikona dönüşen, şarkılarıyla ve yaptıklarıyla kişilerin kendilerini ifade edişini belirleyen bir yapı içerisinde hatta kültürel akışa damgasını vuran bir şarkıcının ve şarkıların, bu süreç içinde hayranlarının ya da genel olarak kamunun tepkilerine göre de değişip, dönüştüğüne işaret etmiştir (Stokes, 2012: 23). İncelediği üç sanatçıyı ‘özel alanın, kişiselliğin, iktidar tarafından şekillendirilme ve bunun gerek bireyde gerekse kamusal alandaki sonuçlarını irdeleme’ olarak kuramsallaştırdığı kültürel mahrem çerçevesinde ele almıştır. Popüler müzik türlerinin vücut bulma, etki, kimlikler, şehirleşme ve makropolitik dönüşüm itibarıyla tarihsel bir perspektifte kavranmasına yönelik bir amaçla yazdığı kitabında, kitle iletişim araçlarının yaydığı popüler kültür ve özel olarak da popüler müziğin Türkiye’de kamusal yaşamın devamlılığında önemli bir rol oynadığına vurgu yapmıştır.

Zeki Müren’in “queer bir duygu insanı ve model yurttaş” olarak tanımlandığı kitapta, müzik tarihinde önemli dönüşümleri yansıtan bir figür olarak ‘cinsiyet’ temsili de irdelenmiştir. Stokes, 1950’lerde yaşanan siyasi dönüşümün müzikal temsilcisi olarak ele aldığı Zeki Müren’den bahsederken, ‘O nasıl yaşadıysa öyle öldü: halkın gözü önünde, ona has bir duygusal çelişkiyi ifade ederek’ ifadesiyle, müzik yaşamı ve icrasına yönelik çeşitli tespitlerde bulunmuştur. Sadettin Kaynak tarafından Nihavend makamında bestelenmiş, Vecdi Bingöl’in sözlerini yazdığı “Menekşelendi Sular” adlı fantezi türündeki şarkıyı sözel ve müzikal açıdan incelemiş ve Zeki Müren’in

farklı ses tınısı ve icra biçimi üzerinde kuramsal fikirler geliştirmiştir. Müren'in ilk dönem icrasından farklılaşan, arabeske yönelen tavrına ve duygu yoğunluklu ifadesel anlatımına dikkat çekmiştir. Ayrıca, film aktörlüğü ve gazino solistliği imajındaki ironik durumun ve cinsiyet temsili bakımından farklılığının kimi zaman bu mecralar üzerinden yarattığı zıtlığı tartışmıştır. Müren'i devrimci politikayla özdeşleştiren duygusal filmler ve müzik tarzlarının yerel dolaşımında büyük rol oynayan dönüşümün temsilcisi bir sanatçı olarak incelemiştir.

1970 sonrası süreçte, Türk devletinin 'modern' olma çabalarının içerisinde arabeskin kurucularından Orhan Gencebay'ın²⁸ yaşamı ve müzik kariyerini ele almıştır. Kitapta, 1960'ların başında TRT'de genç bir saz ustası olarak duyulan Gencebay'ın, 'Bir Teselli Ver' (1969) adlı ilk şarkısı ile piyasaya çıktığı ve ardından film sektörüne girerek ünlendiği süreç anlatılmıştır. Gencebay arabeskinin altında yatan politik görüşü anlama çabasında kilit rol oynayan "Batsın Bu Dünya" adlı şarkının müzikal analizi yapılmıştır. Müzikal anlamda, çalgısal sound, ritmik yenilikler ve müzisyenlerin mahareti açısından övülen bu icranın, vokal açıdan eleştirdiğini belirten Stokes, Gencebay'ın (kendisiyle yaptığı görüşmede) kendi müziğini; 'arabesk diye serbest çalışmalar', "Türkiye'deki ortak bir müzik kültürü... bir serbestlik, özgürlük hissi, günlük yaşamak, dünyayı taşımak" manasında ifadelerle tanımladığını söylemiştir. Türk popüler müziğindeki deneycilik akımları ve modernite arayışlarının ısrarla yanlış anlaşıldığı, TRT gibi ulusal kurumların Türk müziğinde modernliğin yegane belirleyicisi olmadığı, kozmopolitliğin Türk müzik kültüründe derin köklere sahip olduğu ve ilerici bir güç olarak görülmesi gerektiğini, son olarak da arabeskin sadece 1980'lerde resmi kanalların güdümündeki popüler dindarlık eğilimi itibarıyla yorumlanamayacağını belirtirken, daha derin ve daha "insani"

köklere sahip olduğu şeklindeki savlarına dayanan ve Gencebay'ın anlatısındaki Türk modernitesinin baskın söylemini, alt yapıda kendisine mal etme eğilimine dikkat çekmiştir (Stokes, 2012: 148, 153). Modernlik arayışı (öncesinde sıkça yaşandığı gibi) şiddete varmadan nasıl "Türkleştirilebilir?". Bu nasıl gerçekten demokratik ve popüler bir talep olarak öne sürülebilir? Bu arayış Türkiye'nin bölgesel komşularıyla diyalog ve kültürel alışveriş kurmasını nasıl kapsayabilir? gibi belirlediği sorulara, 'Gencebay projesinin' popüler mecrada ve popüler tarihsel deneyimde temel bulan, kamuoyuna mal olmuş müzik alternatifleri sunmuş olduğu şeklinde cevaplar vermiştir. Gencebay'ın, Türkiye'nin elitleri ile 1980'ler ile 1990'ların başında kısa bir süreliğine bir araya gelen halk sınıfları arasında bir diyalog kurulmasını sağladığını ileri sürmüş, 1980 darbesinden sonra devreye giren hiperliberalizm, ulusal aidiyet ve yurttaşlık değerleri ile ilgili soruların kökten değişikliğe uğramasına yol açmıştır ifadesiyle, bu süreçte özel ve kamusal alanda kamuoyu tarafından yeni bir çerçeve oluşturulurken, toplumsal cinsiyetle ve cinsellikle ilgili meselelerin bir kez daha öne çıkarıldığını ifade etmiştir (Stokes, 2012: 157).

1990'lı yıllar; teknolojinin ivme kazandığı, bant kasetler ve sonrasında CD kayıtları ile dinleyiciye ulaşılan, özel kanalların kurulmasının ardından 24 saat müzik yayını yapan müzik videoları ile seyircinin kulağına olduğu kadar gözüne de hitap eden bir dönem olarak müzikal anlamda önemli bir dönüşüm sürecidir. Stokes, bu süreci 'Ne Ağlarsın? Sezen Aksu'nun Diva Yurttaşlığı' başlığıyla, besteci, söz yazarı, yorumcu kimliğiyle bir kadın sanatçı olarak Sezen Aksu üzerinden açıklamaya çalışmıştır. Modernitenin politik mücadelelerini, kadın bedenlerini bir yandan birer bilim insanı, pilot ve aydın olarak canlandıran, diğer yandan da onları romantik aşk, aşk evlilikleri ve çekirdek aile merkezli düzen yanlısı heteroseksüel

anlatılarla konumlandırılan tasavvur ve anlatılara başvurarak kurguladığını ifade ederek ele almış (Stokes, 2012: 163); Sezen Aksu’nun Türkiye’deki güçlü konumu ve ön planda oluşunu, 12 Eylül 1980 askeri darbesinin akabinde yaşanan yoğun siyasi baskı, kemer sıkma dönemi ve Turgut Özal yıllarının başındaki liberalizmin sonucu olarak değerlendirmiştir. 1975 yılındaki “Haydi Şansım/Gel Bana” adlı ilk plağında yer alan aranjman şarkının müzikal analizini yapmıştır. Bu şarkının yayınlandığı yıldaki başarısızlığına rağmen, peşi sıra çıkardığı plaklar ve 1980’lerde Onno Tunç Orkestrası ve düzenlemeleri ile farklılaşan müzikal soundu ile popun divası haline gelen Aksu’nun müzikal farklılığını; şarkıların aranjmanında kullanılan armoni, kontrpuan akışları ve karakteristik çalgı seçimleri olduğuna değinmiştir. Sezen Aksu’nun artan başarısını, sesindeki dönüşüme ve kadın bir söz yazarı olarak Aysel Gürel’in yazdığı ‘Firuze’ gibi yoğun ve zengin bir dil, hüznü ve kaderi temalar ile 1980 öncesi olmayan kişisel, mahrem ve kadını konu alan şarkı sözlerine bağlayan Stokes, vokal performansındaki artan duygusallığı geçmişle arasında belirginleşen farklılaşma isteği olarak değerlendirmiştir. Aksu’nun bu yeni piyasa imajında belirginleşen vokallerinin yeni tarz bir mahremiyet ve yeni tarz bir hüznü ile devreye girdiğine işaret etmiştir. Sezen Aksu’nun vokal sanatını, cinsellik ve toplumsal cinsiyetin icrasındaki mahremiyet endişeleriyle birleştirdiğini, Türk modernliğini arzulayan, anlatan, tüketen ve kendini şekillendiren araçları olarak erkeklerden ziyade kadınların merkezde olduğunu belirterek sonlandırdığını söylemektedir. Stokes, Türk popüler kültüründe ikonikleşmiş sanatçıları incelediği bu çalışmasının sonucunda Zeki Müren’in klasik geleneğin piyasa tarafından kirletilmesinden doğrudan sorumlu tutulduğuna dair eleştirisini belirtmiş, Orhan Gencebay’ın 1970’lerin başlarındaki politik izinin dışında 1980’lerde dönüşen soundunun farkedilmesi ve hor görülmemesi gerektiği konusuna dikkat çekmiştir.

Sezen Aksu da dahil tüm bu sanatçıların müziklerinin, ulus, yurttaşlık bilinci ve dünyada sahip oldukları yere ilişkin Türklere has anlayışlarla nasıl ilişkiye geçtiğini ve var olan anlayışları nasıl dönüştürdüklerini aktarmıştır.

Antropoloji, kültür tarihi alanlarında gelişen karşılaştırmalı yöntemin etkisi ve fonografin icadı gibi teknolojik gelişmeler sayesinde yapılan alan çalışmaları, dünyada olduğu gibi Türkiye’de de müzik etnografisi ve etnomüzikoloji çalışmalarına ivme kazandırmıştır. Sözlü geleneğin kayıt altına alınması repertuar gelişimini sağlarken, etnografik yöntem ve sosyal antropoloji kavramları kuramsal çerçeveyi desteklemiştir. Makalede, Avrupa merkezinde 19. yüzyılın sonunda sistematize edilen müzikoloji disiplininin alanları, gelişim süreci ve yapılan ilk araştırmalara dair bilgiler ışığında Türkiye’de müzik folkloru/ etnomüzikolojinin tarihsel gelişimi ve kapsamı incelenmiş, sözlü eserler ve halk müziklerine yönelik araştırmalar yapan öncü halkbilimci/ etnomüzikologlardan bahsedilmiş, 1980 sonrasında Türkiye’de yaptığı alan çalışmalarıyla bilinen İngiliz etnomüzikolog Martin Stokes’un Türk popüler müzik tarihi hakkında yazdığı kitaplarına dair değerlendirmeler yapılmıştır. Martin Stokes’un Türkiye müzikoloji literatüründe önemli yer tutan Türkiye’de Arabesk Olayı (1992) ve Aşk Cumhuriyeti (2010) adlı kitapları sosyal antropoloji kavramları üzerinden müzikal tespitler içermekte ve 20. yüzyılın ikinci yarısında popüler müziği toplumun kültür tarihi ile ilişkilendirmektedir. Arabesk müziğin Türkiye’de ortaya çıkışı, gelişim süreci ve müzisyen temsilcilerinin incelendiği ilk kitapta, bu müziğin sosyo-kültürel yapı çerçevesinde ele alınması gereken bir süreç olduğu fikrinden yola çıkarak, dönemin arabesk müzik temsilcilerinin incelendiği ve müzikal analizler ile arabesk müziğin tanımlanmaya çalışıldığı tespit edilmiştir. Modernleşme, liberalleşme, siyasi tarih

ve Türkiye'deki popüler müzik gelişiminin ilişkilendirildiği ikinci kitapta ise, 1950 sonrası müzikal değişim ve dönüşümün temsilcileri olarak üç ikon belirlenmiş ve kültürel mahrem çerçevesinde Türkiye'nin müzikal dönüşüm süreçleri belirlenmiştir. 1960'larda Zeki Müren, 80'lerde Orhan Gencebay ve 90'larda Sezen Aksu'nun icra ve performansları ile ilişkilendirilen bu süreçlerde, siyasi, ekonomik ve kültürel farklılaşmanın müziğe yansımaları kuramsal bir çerçevede ele alınmıştır.

KAYNAKLAR

Abraham, Otto & Ercih von Hornbostel; Phonographierte Türkische Melodien, Breitkopf & Hartel: Leipzig 1904.

Adler, Guido; "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", *Selbständige Abhandlungen- Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* - 1, 1885, p.5-20.

Chase, Gilbert; "American Musicology and the Social Sciences" *Perspective in Musicology*, (ed. Barry S. Brook & Edward O. D. Dawnes & Sherman van Solkema) New York Norton c: 1972.

Çak Ersoy, Şeyma ve Ş. Şehvar Beşiroğlu; *Bir Muhabbet Kuşu Postmodern Göstergeler Işığında Zeki Müren*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2017.

Eğribel, Ertan; *Niçin Arabesk Değil?*, Süreç Yayıncılık, İstanbul 1984.

Ellis, Alexander J; "On the Musical Scales of Various Nations" *Journal of the Royal Society of Arts*, V. 33, 1885.

Erol, Ayhan; *Popüler Müziği Anlamak*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2002.

Grove Music Online; <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>

Güngör, Nazife; *Sosyokültürel Açından Arabesk Müziği*, Bilgi Yayınevi, İstanbul

1990.

Işık, Caner ve Nuran Erol; *Arabeskin Anlam Dünyası/Müslüm Gürses Örneği*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2003.

Kaymak, Lütfiye ve Canan Ezgiler; "Türk Halk Müziği ve Halk Oyunları ile İlgili Bibliyografya" *Türk Halk Müziği ve Halk Oyunları I/1*, İstanbul 1982.

Köseihal, M. Ragıp; *Şarkî Anadolu Türküleri ve Oyunları*, Evkaf Matbaası, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatından Kitap:2 İstanbul 2014.

Krappe, Alexander Haggerty; *The Science of Folk-Lore*, New York: Routledge 2018.

Kubilay Kolukırık; "Osmanlı Devleti'nde İlk Resmî Konservatuvar Olan Dârülelhanda Derleme ve Yayım Faaliyetleri", *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 2014, S.35: 479-497.

Kunst, Jaap. *Ethnomusicology: A Study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography*, The Hague Martinus Nijhoff 1959.

Lampert, Vera; "Bartok and the Berlin School of Ethnomusicology", 2008, *Studia Musicologica*, Vol.49. No.3/4: 383-405.

Nettl, Bruno; *The Study of Ethnomusicology- Thirty-one Issues and Concepts*. 2005, USA: University of Illinois.

Ökten, Sadettin; "Henry George Farmer", *DİA*, C.12, 1995.s. 174.

Özbek, Meral; *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayınları, İstanbul 1991.

Sarısözen, Muzaffer; *Türk Halk Musikisi Usulleri*, Ankara 1962.

Science. *A Weekly Newspaper of all the Arts and Sciences*; V. XV, N.378. New York

2 May 1890.

Simon, Artur, Philip V. Bohlman, Max Peter Baumann, Ursula Michel, Barbara Krader ve Regula Burckhardt Qureshi, “Reports and Information” *The World of Music*, 1990, Vol. 32, No.2, India: 113-131.

Stock, P. J.; “Alexander J. Ellis and His Place in the History of Ethnomusicology”, *Ethnomusicology*, Spring/Summer, Vol. 51, No.2, 2007, University of Illinois Press on Behalf of Society for Ethnomusicology, p. 306-325.

Stokes, Martin; *Türkiye’de Arabesk Olayı, İletişim Yayınları, İstanbul 1992.*

Stokes, Martin; *Aşk Cumhuriyeti Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2012.*

Tan, Nail; *Folklor (Halkbilimi) Genel Bilgiler, Geliştirilmiş Dördüncü Baskı, İstanbul 1997.*

Türkiye’ye Gelişinin 60. Yıldönümü Anısına Béla Bartok Paneli Bildirileri; (Yay. Haz. Süleyman Şenel), Pan Yayıncılık, İstanbul 2000.

Dipnot

1. Guido Adler, “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”, *Selbständige Abhandlungen- Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft - 1*, 1885, p.5-20.
2. 1959 yılında yazmış olduğu *Ethnomusicology* kitabı bu yazının genişletilmiş ve bibliyografya ekli ‘A Study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography’ başlığı ile yayınlanmıştır.
3. Abraham, Otto ve Erich M. Von Hornbostel; “Phonographierte Türkische melodien”, *Zeitschrift für ethnologie* 2: 203-221.
4. İngiltere’deki King’s College London’da King Edward Müzik Profesörüdür.
5. 1652 yılında Marcus Meibom tarafından ilk baskısı yapılmış, (1977 yılında tekrar

basılmış) 1882 yılında Albert Jahn tarafından eleştirel edisyonu yapılan eser, Thomas J. Mathiesen tarafından 1983 yılında İngilizce’ye çevrilmiştir.

6. Kültürel müzikoloji başlığı altında Türkçe yazılmış kaynak için bkz. Ayten Kaplan, *Kültürel Müzikoloji, Bağlam Yayınları, İstanbul 2005.*
7. The University of California Los Angeles (UCLA) Etnomüzikoloji bölümü (1956-1975) kurucusudur.
8. Muzaffer Sarısözen’in Türk halk müziği hakkında yayınladığı makale/tebliğlerinin yanı sıra Seçme Köy Türküleri (1941) ve Yurttan Sesler (1952) gibi nota yayınları mevcuttur. 1962 yılında yayınladığı *Türk Halk Musikisi Usulleri* adlı kitabı ise halk müziği usulleri üzerine yazılmış ilk kaynaklarından. Detaylı bilgi için bkz. Süleyman Şenel, “Muzaffer Sarısözen”, *DİA*, C.36, 2009, s.154-156.
9. Nida Tüfekçi’nin Türk halk müziği hakkında yayınladığı makale/tebliğler, derlediği nota yayınları Neriman Altındağ Tüfekçi ile 1974 yılında yayınladıkları *Memleket Türküleri* adlı yayın bilinmektedir. Detaylı bilgi için bkz. Melih Duygulu, “Nida Tüfekçi”, *DİA*, EK-2, 2016, s. 621-622.
10. Türk müzik tarihi ve müzikolojisine değerli katkılarda bulunmuş, halk müziği, folklor araştırmaları ve organoloji çalışmalarının yanı sıra müzik eğitimi alanında yapmış olduğu metot, solfej, repertuar vb. ihtiyaç tespit ve çalışmaları ile ilk müzik pedagoğlarından. Detaylı bilgi için bkz. Yay. Haz. Yavuz Daloğlu, *Cumhuriyet Öğretmeni Halil Bedi Yönetken Folklor Dersleri Türkiye’de Musiki Folkloru*, Opus Kitap, İstanbul 2017.
11. *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri* (1926), *Anadolu Türküleri ve Mûsiki İstikbâlimiz* (1928), *Şarkî Anadolu Türkü ve Oyunları* (1929), *Balkanlarda Musikî Hareketleri* (1937), *Türk Askerî Muzikaları Tarihi* (1955), *Yüzyıllar*

- Boyunca Mehterhane ve Türk Müzik Kalkınışı (1957), *Musiki Sözlüğü* (1961), *Türk Nefesli Çalgıları (Türk Ötkü Çalgıları)* ve *Türk Vurmalı Çalgıları* (1975) gibi yazmış olduğu pek çok eser alanın öncü çalışmalarındandır.
12. 1000'den fazla gazete ve mecmua yazısının yanı sıra on altı yayınlanmış kitabı bulunmaktadır. Detaylı bilgi için bkz. Süleyman Şenel, "Sadi Yaver Ataman", *DİA*, EK-1, 2016, s. 136-137.
 13. Bela Bartok'un Türkiye'ye gelişi hakkında detaylı bilgi için bkz. Türkiye'ye Gelişinin 60. Yıldönümü Anısına Béla Bartok Paneli Bildirileri, Yayına Hazırlayan: Süleyman Şenel.
 14. Bela Bartok'un çalışmaları için bkz. Ahmed Adnan Saygun (1975). *Bela Bartok's Folk Music Research in Turkey*, Budapest.
 15. Irene Markoff, "The Ideology of Musical Practice and the Professional Turkish Folk Musician: Tempering the Creative Impulse", *Asian Music*, 22 (1), s. 129-145, 1990/91.
 16. *Words without songs: a musicological study of an Ottoman anthology and its precursors* SOAS Musicology Series, 3, 1992.
 17. Bu yazı; içinde, D. R. Widdess (ed.) *Musica Asiatica* S. 5, Cambridge 1988, s. 1-108. Ayrıca yazarın Türk makam müziği teorisine yönelik 'Çargâh in Turkish classical music: history versus theory', (*BSOAS*, 53/2, 1990, s.224-244) ve Demetrius Cantemir, *The Collection of Notations*, (*SOAS Musicology Series*, 1, London: School of Oriental and African Studies, 1992) makaleleri gibi müzik teorisi yazıları mevcuttur.
 18. Bu eserin İlhami Gökçen tarafından Türkçe'ye çevrilmiştir.
 19. *Oriental Studies: Mainly Musical*, London-New York 1953.
 20. *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene* adlı kitabın içinde yer alan bölümdür. Haz. Donna Buchanan, Lanham, MD: Scarecrow, 2007.
 21. *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean* adlı kitabın içinde yer alan bölümdür. Haz. Tullia Magrini, Chicago: University of Chicago Press, 2004.
 22. *Mass Mediations: New Approaches to Popular Culture* adlı kitabın içinde yer alan bölümdür. Haz. Walter Armbrust, Berkeley: University of California Press, 2000.
 23. *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music* adlı kitabın içinde yer alan bölümdür. Haz. Georgina Born ve David Hesmondhalgh, Berkeley: University of California Press, 2000.
 24. Martin Stokes, "Turkish Popular Music in Global Perspective" *Made in Turkey: Studies in Popular Music* (Ed. Ali C. Gedik) New York: Taylor&Francis 2018.
 25. 1984 yılında A. Eğribel'in 'Niçin Arabesk Değil?' adlı kitabı ve 1990 yılında Nazife Güngör'ün 'Arabesk: Sosyokültürel Açısından Arabesk Müzik' başlıklı kitapları ilk yayınlar arasındadır. Güngör'ün kitabı, arabesk müziğin toplumla olan bağlantısını sosyolojik bağlamda ele alan ve kültürel bir yapıya işaret ettiğini belirten disiplinler arası müzik araştırmalarına ışık tutmuş bir çalışmadır.
 26. Kitabın Türkçe versiyonu 2012 yılında Koç Üniversitesi yayınlarından basılmıştır.
 27. Toplumsal cinsiyetin de içinde bulunduğu (kadınlık/erkeklik) ikili düşünce yapılarına, bu yapıların beraberinde getirdiği uyumluluklara (kadın, kadın gibiyse erkeğe arzu duyar) kültürel ve toplumsal olarak kurulduğunu ve dolayısıyla da iktidar ilişkilerinden bağımsız düşünülmemeyeceğini savunur. Bu bağlamda, ana soruları cinsel kimliğin inşası, bu kimliklerin nasıl düzenlendiği ve bu kimliklerle özdeşleşmelerin bizi nasıl mümkün kıldığı ve kısıtladığı etrafında yoğunlaşır. İlk olarak

akademik çevrede ortaya atılan bu teoriyi zamanla benimseyen kişiler şu an kendilerine -cinsiyetlerden ve cinsel yönelimlerden bağımsız şekilde- “queer” demektedir. Zeki Müren ve queer kimlik hakkında detaylı bilgi için bkz. Şeyma Ersoy Çak ve Şehvar Beşiroğlu, *Postmodern Göstergeler Işığında Zeki Müren*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2016. Zeki Müren hakkında ayrıca bkz. *Biyografya 3: Zeki Müren*, Bağlam Yayınları, İstanbul 2002.

28. Aynı süreçte, Orhan Gencebay’ın popülerleşmesi ve arabeskin yükselişe geçmesini Türkiye’nin siyasi durumu üzerinden değerlendirmelere katan başka çalışmalar da yapılmıştır. Sosyolog Meral Özbek tarafından yazılmış *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* adlı sosyo-kültürel bağlamda arabesk kültürü, müziği ve en ünlü icracılarından Orhan Gencebay’ı anlattığı çalışma, bu alanda yapılmış ilk kapsamlı kitaptır. 2002 yılında Caner Işık ve Nuran Erol tarafından yazılmış *Arabeskin Anlam Dünyası* Müslüm Gürses Örneği adlı bir diğer kitap ise 1990’larda Türk müzik tarihini yakından ilgilendiren bu meseleyi inceleyen bir diğer arabesk icracı örneğini aktaran alandaki önemli çalışmalardandır.

The development process of ethnomusicology discipline, preliminary studies carried out in Turkey and examination of Martin Stokes' research on popular music

Extended Abstract

While music discipline systematized in Europe in the 20th century was developing its own methods and techniques through research in the main fields such as historical, systematic and comparative musicology, it developed as an open field for interdisciplinary research by utilizing methods in social sciences, especially anthropology, history and philology. With the emphasis on the ethnographic method in the post-1950 period and with the emerging of concepts of nationalism, ethnicity, diaspora and gender after 1960, comparative musicology, which explored the music of cultures based on non-European and / or oral traditions in the early 1900s, was defined as a discipline (ethnomusicology) within a large perspective which researched the music and dance elements of any given society. After the second half of the century, the musical elements which were analyzed as a part of the culture were brought into the literature by the researches conducted in various regions, and the Ottoman / Turkish music studies conducted by European and American music scientists seem to have started in this process.

As in various centers of the world, the study field of ethnology/folklore has accelerated the transition to the term of ethnomusicology with the departments founded in universities, associations and academic journals. As of 1930s, oral tradition researches including the processes of appearing in the field, recording and then transferring into notes and the studies of compiling folk songs initiated institutionally have constituted the first ethnology/ethnomusicology activities in Turkey. The fields of study have been extended with the inclusion of concepts such as theory and culture, communities and their music, ethnicity, nationalism, diaspora and globalization, race, social gender, hegemony and immigration, which were developed in social sciences in the second half of the century, in the researches. This conceptual view adopted by the latest generation of ethnomusicologists such as Martin Stokes is the postmodern ethnomusicology

research including the analysis of popular music and popular music performers within the cultural structure. The British ethnomusicologist Martin Stokes, who is known for his activities enabling the Turkish popular music genres and musicians to be approached in the cultural sense after 1980, became one of the significant names recognized in the field of Turkish music science with his books *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey* written in 1992 and *The Republic of Love* written in 2010 following his field studies in Turkey.

Stokes is the first European ethnomusicologist focusing his studies in the field of social anthropology and ethnomusicology on the Middle Eastern popular music, explaining the musical expressions of the arabesque concept through its cultural roots and examining the reflections of socio-cultural and musical elements on Turkish popular music. The book titled *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey (Arabesque Case in Turkey, 1992)* he wrote as a result of his field studies in various parts of Turkey and especially in Istanbul after 1980 is considered among the first evaluations which examine the status of the arabesque music in Turkey in terms of social anthropology and musicology and have been conducted on this music genre that has become popular. Examining the arabesque music, which is accepted as "music born from a degenerative process affecting the Turkish classical and Turkish folk music" as a cultural phenomenon, Stokes conducted studies on arabesque music composers and performers and made different observations. As in *Arabesque Case in Turkey* of Stokes, it is important to understand the purpose of his studies which investigate the history of the Turkish music on the basis of the ethnographic method and include political, economic and cultural evaluations and the way he used the ethnographic method. As opposed to the view associating the arabesque music with the life style (dressing, eating and more) of the immigrants in Turkey and considering it as an authenticity based on the melancholy,

requiem and sorrow in the rural culture, he stated that the similar music genres were observed in the Middle Eastern and Balkans in 1940-50s and in the cities of the Northwestern Europe in 1960-70s, and when discussions emerged regarding the lives of those left out of nationalism, Southeastern problems and the hyper-liberalization of the Turkish State in recent years, he considered the formalization of the arabesque as the beginning of this process. In another book titled *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music* and released in 2010, he mentioned about three important soloist musicians who had been keeping the media busy since the beginning of 1950s in Turkey. One of them was Zeki Müren, the star of the queer night club, another musician was Orhan Gencebay, who constituted the topic of his field study in Turkey and he defined as the inventor of the arabesque music, and the third one was Sezen Aksu he addressed as the diva of the pop music. He correlated these names, who he examined over their music careers and musical work analyses together with their fame and presence almost everywhere, although representatively, with the cultural intimacy to represent the periodic changes in the popular music, and discussed the political and cultural changes after 1950 by referring to modern Turkey.

Keywords

ethnomusicology, martin stokes, turkey, popular music, musicology

This study, which seeks to answer such questions, examined the historical process of the term ethnomusicology in Europe, the first studies conducted on folklore/ ethnomusicology in Turkey and, with his ethnomusicologist identity, Martin Stokes’ research on the Turkish popular music. The historical development of music folklore and ethnomusicology in Turkey was evaluated under the light of the information regarding the fields of musicology discipline that was systematized in the center of Europe at the end of the 19th century, its development process and preliminary research done, some pioneering folklorists/ethnomusicologists who did research on oral works and folk music were mentioned, and the books *The Arabesque Incident* in Turkey and *Love Republic* which were written by Martin Stokes known with his studies in Turkey after 1980 and which occupy a significant place in the musicology literature in Turkey were examined.

Ersoy Çak, Ş. (2019), *The republic of love: cultural intimacy in Turkish popular music (2010)*, Martin Stokes book review, *Rast Musicology Journal*, 7(2), s.2209-2212. Doi:<https://doi.org/10.12975/pp2209-2212>

The republic of love: cultural intimacy in Turkish popular music (2010), Martin Stokes book review

Şeyma Ersoy Çak*

Corresponding Author:

*Dr. Faculty Member, Faculty of Fine Arts, Design and Architecture, Department of Music, Turkish Music Main Art Branch.

After the interaction of Turkish maqam (tune) music elements with arabesque tunes and popular music types after 1960s, the combination of lyrics, composition and performance were moved to different dimensions and significant transformations in terms of music were experienced in the second half of the 20th century. In the music history of Turkey, each period, which can be separately categorized into 1960s, 1980s and 1990s, determined its own actors representing different musical elements it contains. From the recording technologies used in records, cassettes and CDs to composition techniques, and from preferred instruments and performing techniques to visual elements, musical periods fed from different sources emerged. Zeki Müren, Orhan Gencebay and Sezen Aksu, whom Martin Stokes masterfully chose to include in his book published in 2010 *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music (Aşk Cumhuriyeti: Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem)*¹ with their common characteristics of lyrics writer, composer and soloist, are among the important representatives of the mentioned periods. This abstract, written for the purpose of promoting the book, examines the conceptualization of these iconic artists selected as period representatives.

In Stoke's book, Zeki Müren, who started

¹ The Turkish version of the book was published in 2012 from Koç University publications.

his stage life between the years of 1950-85 as a Turkish music soloist at TRT Radio Institution and later became a popular icon with his records, as casino soloist and film actor, is examined through the concept of cultural intimacy in terms of his musical performance, pronunciation, sound as well as features such as 'queer nightclub star' representation and 'model citizen' following his demise. The book continues with another representative of the period, Orhan Gencebay, described by the author as the² 'inventor' of the arabesque music which is also the subject of his field study in Turkey, who started his music life in TRT as a young saz (Turkish musical instrument) master in the early 1960s. In addition to the narration of his life through his entering the market with his first song 'Bir Teselli Ver' (1969) (Give me a Consolation) and his gaining popularity by entering the movie sector, Gencebay's influence on the arabesque culture in Turkey is also examined. Another biographical narrative in the book is the section where the identity of Sezen Aksu, crowned as the 'diva of pop', as female songwriter, composer and soloist is emphasized and the view of the popular music world of the 1990s is conceptualized. Stokes associated these

² As a result of his field work in Turkey in 1980, the book that he wrote about the arabesque music and its representatives named *The Arabesque Debate: Music and Musicians in Modern Turkey* was published in 1992 with the title *The Arabesque Incident in Turkey* from İletişim publications.

names whom he examined through their fame and presence almost everywhere, though in representation, and through the analyses of their musical careers and musical works with cultural intimacy representing periodic changes within the context of popular music. By referring to modern Turkey, he also reviewed political and cultural transformations after 1950. Through these figures whom he reviewed within the framework of cultural intimacy which he conceptualized as ‘structuring of private sphere and individualism by the government and scrutinizing its effects on both the individual and the public’, Stokes emphasizes the significant role played by the popular culture disseminated by mass media and especially popular music in the continuity of public life in Turkey with a view to ensure to comprehend the reincarnation of popular music genres, their influence, identities, urbanization and macro-politic transformation from a historical perspective.

In the book where Zeki Müren is described as a “queer emotional person and model citizen”, his representation of gender as a figure that reflects remarkable transformations in the history of music was also examined. As the musical representative of the political transformation in the 1950s and in line with the description ‘he passed away as he lived: expressing an emotional irony unique to him in front of the public’, the ironic representation of his musical life was emphasized. The fantastic song composed by Sadettin Kaynak in Nihavend maqam and the lyrics written by Vecdi Bingöl “Menekşelendi Sular” and Müren’s performance were examined in terms of lyrics and music, and theoretical ideas regarding its different tunes and form of performance were developed. Müren’s attitude diverging from his early performance and directing towards arabesque was noted, and his highly emotional way of expression was decorated with theoretical approaches. The contrasts

which the ironic situation in his image as film actor and casino soloist and his being different in terms of gender representation sometimes created through these media were discussed, and various evaluations were made as the representative artist of the transformation that played a big role in the local circulation of emotional movies and music types which were identified with revolutionary politics.

In the period after 1970, in the background of modernization efforts of the Turkish Republic, Orhan Gencebay³’s life, one of the founders of arabesque, and his musical career were discussed. In his musical analysis of the song “Batsın Bu Dünya” (Let this world End) which plays a key role in understanding the political view underlying ‘Gencebay Arabesque’, Stokes states that this performance is appreciated in terms instrumental sound, rhythmic innovations and musicians’ skills while it is criticized from a vocal point of view. And he adds that in an interview with him, Gencebay described his music using such expressions as “free improvisations called arabesque”, “A common music culture in Turkey... a sense of freedom, living the day, carrying on the world.” Stokes argues that experimental trends and searching for modernity are persistently misunderstood and that national institutions such as TRT are not the only determiners of modernism in the Turkish music and that

³ Within the same period, he carried out other studies in which he included his evaluations regarding the popularization of Orhan Gencebay and the rise of the arabesque through the political situation in Turkey. The book written by the sociologist Meral Özbek named *Popular Culture and Orhan Gencebay Arabesque* is the first comprehensive book in this field, describing the arabesque culture, music and one of its most famous performers, Orhan Gencebay, in a socio-cultural context. Another book written by Caner Işık and Nuran Erol in 2002 with the name *The Meaning World of Arabesque, Müslüm Gürses Example* is one of the significant studies in this field examining this issue which is closely related to Turkish music history in 1990s and conveying another arabesque performer example.

cosmopolitanism is deeply rooted in the Turkish music culture and should be seen as a progressive power. He finally points out that the arabesque cannot be interpreted only with the popular religious inclination motivated by the official channels in the 1980s. Doing this, he draws attention to the fact that, based on the arguments that it has deeper and more humane roots, Gencebay has a tendency to own the dominant discourse of Turkish modernism in his expression in the infrastructure. How can search for modernity be made “Turkish” without resorting to violence (as was frequently experienced before)? How can this really be put forward as a democratic and popular demand? How can this search encompass the establishment of dialogue and cultural exchange between Turkey and its regional neighbors? To such questions, he responds that ‘Gencebay Project’ offered musical alternatives which found a basis in the popular media and popular historical experience and became public property. In his book, Stokes proposes that Gencebay helped establish a dialogue between Turkey’s elite and the people from different classes who came together for a little while in the 1980s and early the 1990, and he argues that Gencebay led to a radical change in questions related to hyper-liberalism, national belonging and civic values which occurred after the 1980 coup. He also states that while the public and private spheres created a new framework in this process, gender and sexual issues were once again brought to the fore. While he defines the rise of arabesque music as ‘the centralization of popular music genre named as arabesque based on the national sentimentality in the public and the reflection of this emotional intensity’, he points out that a singer and his songs, which turned into a social icon that interpreted the feelings of the masses in time and even marked the cultural flow within a structure that determined the expression of the people with his songs and works, changed and transformed according

to the reactions of his fans or the public in general.

The 1990s was a period of remarkable musical transformation when technology accelerated, the transition from tape cassettes to Compact Discs occurred and, with the establishment of private channels, the broadcasting of music videos for 24 hours a day appealed not only to the ears but also to the eyes of the audience. Stokes has tried to explain this process under the title ‘ Why do you cry? Sezen Aksu’s Diva Citizenship’ through Sezen Aksu as a female artist with her qualities such as composer, songwriter and performer. He discusses that modernity designed the political struggles by referring to imaginations and narratives that portrayed women’s bodies as scientists, pilots and intellectuals on the one hand, and on the other hand, positioned them with romantic love, love marriages and heterosexual narratives that supported the core family-centered order. Stokes evaluates Sezen Aksu’s strong position and being in the public forefront to be a result of intense political pressure experienced in the aftermath of the September 12, 1980 military coup, the austerity period and liberalism during the first years of Turgut Özal’s political term. He has made the musical analysis of the arrangement song on her first record named “Haydi Şansım / Gel Bana“ of 1975. In spite of the failure of this song in the year it was released, Stokes attributes the musical distinctiveness of Sezen Aksu who became the diva of pop music with her different musical sound in her successive records and arrangements with the Onno Tunç Orchestra in the 1980s to the harmony, counterpoint flows and characteristic instrument choices used in the arrangements. Sezen Aksu’s increasing success is attributed to the transformation in her voice, to the female songwriter Aysel Gürel’s intense and rich language in her songs such as ‘Firuze’, to the lyrics of the personal, intimate and with sad and fateful themes and subjects related

to women, which did not exist before 1980. Stokes considers Aksu's increasing sentimentality in her vocal performance as her desire to differ from the past. He points out that Aksu's vocals that became prominent in this new market image came into play with a new style of intimacy and a new style of sadness. He states that Sezen Aksu combined her vocal art with intimacy concerns in the execution of sexuality and gender and finalized it by expressing that rather than men, it was women as self-shaping mediators who desired Turkish modernity, narrated it, and consumed it at the very center. As a result of his study of iconic artists in the Turkish popular culture, Stokes expresses his criticism that Zeki Müren was directly responsible for the smearing of the classical tradition by the market, and he adds that apart from his political track in the early 1970s, Orhan Gencebay's sound that was transformed in the 1980s should be noticed and should not be despised. He narrates how the music of these artists including Sezen Aksu interacted with the views unique to Turkish people regarding nation, citizenship awareness and their place in the world and how these artists transformed the existing insights.

Ekinci, M. U. (2019), “Piyasa”da yaşayan eski bir peşrev: Kanbos Nazîresi, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7(2), s.2212-2233. Doi:https://doi.org/10.12975/pp2212-2233

“Piyasa”da yaşayan eski bir peşrev: Kanbos Nazîresi

Mehmet Uğur Ekinci*

Sorumlu yazar:

*Araştırmacı, Ankara, muekinci@gmail.com

Özet

Bu makalede hâlen Uşşâk makamındaki en bilinen peşrevlerden biri olan “Kambos Nazîresi” adlı eser incelenmektedir. Söz konusu eser, asgari 250 senelik bir geçmişe sahip olmasına rağmen 20. yüzyıl başlarından bu yana klasik repertuarlarda değil, “piyasa müziği” olarak nitelendirilen fasıllarda kendine yer bulmaktadır. “Piyasa tavrı” kavramının henüz mevcut olmadığı bir dönemde ve klasik bir formda bestelenmiş olan bir eserin klasik repertuarın dışında düşünülmesi olağandışı bir durumdur. Bu özelliği bakımından bir “aykırı vaka” olarak ele alınabilecek bu peşrevin tarihsel serüveni çeşitli birincil kaynaklar üzerinden incelenerek Osmanlı-Türk müziğinin aktarımı ve icrâ tavırları hakkında bazı sonuçlara ulaşılmıştır. Ulaşılan sonuçlar, “klasik tavrı” ile “piyasa tavrı” arasındaki kategorik ayrımın sorgulanmasını sağlamakta, bu tavırlar arasındaki ortaklık ve farklılıkların daha iyi anlaşılması için bazı ipuçları sunmakta ve bir müzik eserinin herhangi bir çevrede neden rağbet görüp görmediği sorusunun genel ve rasyonel bir cevabının kolaylıkla bulunamayacağını ortaya koymaktadır.

Anahtar kelimeler

osmanlı-türk müziği, piyasa, tavrı, icra, aktarım

Türk müziği geleneğindeki değişim ve devamlılık hakkında tarihsel-sosyolojik metodolojiyle yapılmış birçok çalışma mevcuttur (örneğin Behar, 1998; Ayas, 2014). Özellikle bestecilik ve icrâ tekniklerindeki değişim ve devamlılığa ilişkin çalışmalar (örneğin Wright, 1988, 2007; Ekinci, 2017) ise daha çok nota kaynaklarının mukayesesi şeklinde yürütülmektedir. Bu iki literatürden birincisinde teknik analizlere, ikincisinde ise sosyo-kültürel bağlama fazla yer verilmez. Türk müziğinin geçmişi hakkında aydınlatılmayı ve yeniden değerlendirmeyi bekleyen çok fazla konu olduğu için literatürde bu türden uzmanlaşmaların olması

doğaldır. Son yıllarda tarihsel müzikoloji alanında Osmanlı-Türk müziğine gösterilen ilginin artması ve yeni kaynakların kullanımı sayesinde iki farklı literatürü bir araya getiren çalışmalarla da karşılaşmaktadır (örneğin Olley, 2017a). Osmanlı-Türk müziği hakkındaki bilinmeyenlerin aydınlatılması için bunun gibi bütünleştirici çalışmalara ihtiyaç bulunduğu gibi, iki literatür arasındaki bağları güçlendirecek yeni yöntemlerin geliştirilmesinde de yarar vardır.

Bu amaç doğrultusunda tekil musiki eserlerinin birer vaka şeklinde analiz edilmesi pratik bir yöntem olabilir. Bu

sayede hem literatürdeki genelleyici argümanların sağlaması yapılabılır, hem de yeni keşiflerde bulunulabilir. Son yıllarda üzerinde giderek daha fazla çalışma yürütölen Hamparsum kaynakları, bu bakımdan bizlere büyük bir potansiyel sunmaktadır. Zira bu nota yazısının kullanıldığı 19. yüzyıl, Osmanlı-Türk müziğinin hem icrâ ve bestecilik stilinde, hem de kültür ve geleneğinde önemli dönüşümlerin gerçekleştiği bir dönemdir. Musiki eserlerinin bu kaynaklardaki tarihsel geçmişini takip ederek her iki dönüşüm hakkında da çıkarımlar yapmak mümkün olabilir.

Bu makalede hâlen Uşşâk makamındaki en bilinen peşrevlerden biri olan “Kanbos Nazîresi”¹ adlı eser konu edilecektir. Bu eser, asgari 250 senelik bir geçmişe sahip olmasına rağmen 20. yüzyıl başlarından bu yana klasik repertuarlarda değil, “piyasa müziği” olarak nitelendirilen fasıllarda kendine yer bulmaktadır. “Piyasa tavrı” kavramının henüz mevcut olmadığı bir dönemde ve klasik bir formda bestelenmiş olan bir eserin klasik repertuarın dışında düşünölmesi olağandışı bir durumdur. Bu özelliği bakımından bir “aykırı vaka”² olarak ele alınabilecek bu peşrevin tarihsel serüveni çeşitli birincil kaynaklar üzerinden incelenerek Osmanlı-Türk müziğinin aktarımı ve icrâ tavrıları hakkında sonuçlara ulaşılmaya çalışılacaktır.

Piyasa müziği

İtalyancanın Venedik lehçesindeki piâsa’dan Türkçe’ye geçmiş olan (“Nişanyan Sözlük”, t.y.) piyasa sözcüğü, dilimizdeki esas anlamı olan “çarşı, meydan”ın yanında müzikal bağlamda da anlamlar kazanmıştır. 19. yüzyılın ortalarından itibaren bu sözcük “eğlence müziği” anlamına gelen “piyasa müziği” şeklinde kullanıldığı gibi eğlence müziğinin üslubunu belirtmek için “piyasa tavrı” ifâdesi de kullanılır (Oransay, 1964, s. 45). Bu dönemde İstanbul’daki orta sınıfa hitap eden kıraathane, gazino ve meyhane gibi umuma açık müzikli eğlence mekânları artmış ve buralarda icra edilen müzik anlayışı başlı başına bir müzik türü hâline gelmiştir (Behar, 1998, s. 61).

Piyasada icra edilen müzik geleneksel müzikteki makam ve usûl bilgisine dayanmakla ve fasıllar hâlinde düzenlenmekle beraber hem repertuar, hem de üslup bakımından farklıydı. Piyasa fasıllarında dinleyiciyi, diğer bir deyişle müşteriyi sıkmamak adına uzun ve ağdalı eserler yerine kısa ve kolay anlaşılır olanları tercih edilmiştir. Böylece klasik formlardaki sözlü eserlerin ağırlığı fasıllarda giderek azalırken şarkılar repertuarda baskın hale gelmiş, halk türköleri, oyun havaları ve kantolar gibi klasik fasıllarda yer verilmeyen eserler de piyasa faslında kendine yer bulmuştur. Fasılın başında çalınan peşrev kimi zaman kısaltılarak icrâ edilmiş, fasılın sonunda ise saz semaisinin haricinde longa ve sirto gibi saz eseri formları kullanılmıştır. Piyasa fasıllarında önceki yüzyıllardan kalma eserlere de yer verilmekle birlikte dönemin müzik zevkine daha uygun olmalarından dolayı 19. yüzyıl ve sonrasında bestelenmiş eserler

* Bu makalenin önceki bir versiyonu 2018 yılında Ca’Foscari Üniversitesi ve Giorgio Cini Vakfı’nca Venedik’te düzenlenen “Theory and Practice in the Music of the Islamic World: Study Day in Honour of Owen Wright” başlıklı sempozyumda sunulmuştur. Çalışmada geçen birçok Hamparsum kaynağını tespit etmemde ve kullanmamda sağladığı büyük katkılardan dolayı Jacob Olley’e ve yardımlarından ötürü Rıdvan Aydınlı’ya teşekkürlerimi sunarım.

ağırlıklı olarak tercih edilmiştir. Bütün bu repertuar klasik/geleneksel üsluba nazaran daha serbest, yüksek volümlü ve süslemeli şekilde icra edilmiştir.

Osmanlı-Türk müziğinin geleneksel kültür ve üslubunun korunmasına hassasiyet gösteren musikişinaslar, piyasa fasıllarında icra edilen müziği bayağı ve niteliksiz bulmuşlardır. Piyasa faslının yaygınlaştığı dönemlerde bu müziğe getirilen başlıca eleştirilerden biri yeni bestelenen şarkıların teknik ve estetik bakımdan kusurlu olması (Gâlib Necîb, 1920, s. 124-126) ve birçoğunun birbirine benzemesiydi (Ra'ûf Yektâ, 1926a, s. 4). Klasik eserlerin rağbet görmediği (Ra'ûf Yektâ, 1926c, s. 2) piyasa fasıllarının türkü ve oyun havalarına varan karma bir repertuara sahip olması ve eserler icra edilirken nazari kaidelere dikkat edilmemesi (muhammes yerine düyek usulünün vurulması gibi) gibi durumlar da tenkit edilmekteydi (Ra'ûf Yektâ, 1899, s. 1937). Müşterilerin memnun edilmesi uğruna estetikten ödün veriliyor oluşunu geleneksel musikişinaslar üzüntü ve tepkiyle karşılamaktaydılar (Öğütte ve Etil, 2009, s. 436-437).

Geleneksel anlayışı benimseyen musikişinasların verdiği bu tepkilerin sebebi müziğin bir eğlence aracı olarak kullanılmasına karşı olmaları değildi. Buradaki temel endişe aynı kişilerin hem piyasada hem de ciddi müzik ortamlarında müzik icra etmeleriydi (Öney, 1961, s. 148; Öztuna, 1974, s. 149-151). Bu durumda maddi ve sanatsal kaygılarla yapılan icralar arasında olması beklenen ayırım ortadan kalkmakta, geleneksel icra üsluplarının yerini yeni ve melez bir tavrın alma ihtimali doğmaktaydı.

Piyasa müziğinin doğuracağı sonuçlar konusunda fevkalade olumsuz görüşlere sahip olan Yılmaz Öztuna, “Sanat ve eğlence musikisini icra edenler tamamen ayrılmadıkça Türk Musikisi’nin geleceğinden şüphe edilir ve musiki tereddidi, soysuzlaşması, tamamlanacaktır” diyordu (Öztuna, 1974, s. 150). 20. yüzyılın modernist, bir o kadar da muhafazakâr görüşüne³ göre işlev ve nitelik bakımından farklı özellikleri bulunan “sanat” ve “piyasa” müzikleri birbirinden keskin bir biçimde ayrılmalıydı. Aksi hâlde ikincisinin birincisini dejenere etmesi kaçınılmazdı.

Nitekim birçok gelenekçi musikişinas icra esnasında nağmelere eklenen süslemeleri piyasalaşmanın getirdiği bir dejenerasyon olarak kabul etmekteydi. Geleneksel icrada sadeliği esas alan bu görüşe göre her türlü süsleme eseri aslından uzaklaştırıyordu. Örneğin dinlediği bir konserde Acemaşiran Peşrev’in “piyasada uğradığı bin türlü tahrîfâtan âzâde olarak” sade bir tavırda icra edilmesini memnuniyetle karşılayan Ra'ûf Yektâ Bey (1926b, s. 4), bu icrayı Türk musikisinin “Üçüncü Selim asrında hâiz olduğu sâdelik içinde asâlet ve metânet üslûbu”nun bir timsali olarak nitelendiriyordu. 1920’li yıllardan itibaren bu bakış açısı bazı nota yayınlarında da kendini göstermiştir. Yalnızca eserleri ilgililere ulaştırma gayesindeki birçok yayıncının aksine, dönemin konservatuarı Dârü’l-Elhân, eserlerin aslına en uygun nüshalarını yayınlama vazifesini üstlenmiştir. Çok sayıda musiki eseri kurum bünyesinde oluşturulan bir bilim kurulunun tashih ve onayından geçirilerek yayınlanmış, bu şekilde uzman denetimi altında yapılan nota yayınları kurumun 1926’da

kapatılmasından sonra da yıllarca devam etmiştir (Behar, 1998, s. 85-88; Oransay, 1973, s. 246-247, 262). Öte yandan Darü'l-Elhân Külliyyâtı'nın yayınlanmaya başladığı yıllarda Udcu Onnik Zaduryan, yayınladığı fasıl mecmualarının kapağında “Piyasa tavrında yazılmıştır” ibâresini kullanmaktan çekinmiyordu. Çünkü Zaduryan'a göre o dönemde “en ziyâde rağbet-i umûmiyeyi celb eden” tavrı buydu (Paçacı, 2010, s. 266-268).⁴

Modern dönem Klasik Türk müziği çalışmalarının öncü isimlerinden olan Subhi Ezgi ve Hüseyin Sadettin Arel de eski eserlere zaman içinde yerleşen süslemeleri bozulma olarak değerlendirmiştir. Ezgi'ye (1933-1953, c. 1, s. 5-6) göre “sazende ve hanendeler tarafından notanın adem-i istimali, sazandelerin sazlarını yalnız bir metotla çalmayıp keyfî ve usulsüz hareket etmeleri ve herkesin kendi zevkine ve bilgisine göre peşrev, semaî, beste, şarkıları tağyir ve tahrif” etmeleri sebebiyle eserler tanınmayacak hâle gelmişti. Bu düşünceyle Ezgi, o dönem icra edilen eserleri geleneksel bir tavra sahip tanbur hocasından öğrendiği eserlerle ve eski notalarla kıyaslayarak “aslına yaklaştırmanın” yollarını aramıştır. Müzik eserlerinin bestekârların nota bilmemesi yüzünden bozulduğunu iddia eden Arel (1951), bununla birlikte Ezgi'den farklı olarak çeşitli nüshaların bir arada bulunmasını yadırgamamış ve “doğru nüsha” sıfatıyla tek bir nüshanın dayatılmasını subjektif bir eylem olarak görmüştür. Raûf Yektâ'dan müzik dersleri almış şair ve musikişinas Âsaf Hâlet Çelebi (1941, s. 4-5) ise piyasa tavrını “Todi musikisi” adı altında küçümserken sade melodilerin gelişigüzel bir şekilde

kalabalıklaştırıldığından şikâyet etmiştir.⁵

Kısacası, 19. yüzyıl sonlarından itibaren müziğin “piyasalaşmasına” bir tepki olarak gelenekçi görüşe sahip musikişinaslar eğlence ve sanat gayesiyle yapılan müzikleri birbirinden kategorik olarak farklı görmüşlerdir. Bu farklılık, hem icra edilen repertuarı, hem de icra tavrını kapsamaktaydı. Bununla beraber, piyasa müzisyenlerinin de zihninde bu tür bir ayırımın varlığından söz edebiliriz. Fakat onlar bu ayırımı gelenekçilerinki gibi ilmi değil, pragmatik bir zeminde yapmakta, icrâ tercihlerini belirlerken eserlerin aslına uygunluğunu değil, dinleyiciler tarafından ne kadar rağbet bulacağını merkeze almaktaydılar. Bu tercihleri, piyasa fasıllarındaki peşrev repertuarının seçiminde ve icra üslûbunda görmekteyiz.

Piyasa faslındaki peşrevler Klasik fasıllarda olduğu gibi piyasa fasılları da peşrevle başlar. Bununla beraber, klasik repertuarda 19. yüzyıl öncesine ait birçok peşrevin kullanılmasına karşılık piyasada icra edilen peşrevlerin büyük çoğunluğunun 19. ve 20. yüzyıl bestecilerinden seçildiği görülür. Örneğin, Onnik Zaduryan'ın 1920'li yıllarda “piyasa tavrında” yayınladığı fasıl notaları içerisinde tespit edebildiğimiz 27 peşrevden (bkz. Tablo 1) yalnızca üçü kesinlikle 19. yüzyıl öncesine dayandırılabilir (Ö, T, Ü).⁶ 19. yüzyılın ilk çeyreğinde vefat eden Tanburî İsak ve Tanburî Emin Ağa'ya atfedilen eserler de dâhil edilecek olursa bu sayı beşe çıkar.

Tabloda görüldüğü üzere piyasa fasıllarında dönemin genel müzik zevkine

Tablo 1: Onnik Zaduryan Fasıllarındaki Peşrevler ve Bestecileri

	MAKAM	BESTECİ
A	Acemaşîrân	[başka kaynaklarda Tatar veya Tanburî Emin Ağa]
B	Bestenigâr	Numan Ağa
C	Ferahfezâ	Zeki Mehmed Ağa
Ç	Ferahfezâ	Tanburî Cemil Bey
D	Ferahnâk	Zeki Mehmed Ağa
E	Hicazkâr	Tanburî Osman Bey
F	Hüseynî/Gülizâr	Tatar [başka kaynaklarda Tanburî İsak]
G	Hüzzâm	Tatar
Ğ	Hüzzâm	Tanburî Osman Bey
H	Karcığâr	Kemânî Tatyos Efendi
I	Kürdilihicazkâr	Kemânî Tatyos Efendi
İ	Kürdilihicazkâr	Kemençeci Usta Vasilaki
J	Mâhûr	Kanunî Edhem Efendi
K	Muhayyer	Tanburî Cemil Bey
L	Muhayyer	Sâlim Bey
M	Nihâvend	Tanburî Osman Bey
N	Sabâ	Tanburî Osman Bey
O	Sabâ	Kemânî Hamza Ağa
Ö	Segâh	Hızır Ağa
P	Sultânîyegâh	Kânuni Hacı Arif Bey
R	Sûzidîl	Tanburî Ali Efendi
S	Şedarabân	Tanburî Cemil Bey
Ş	Şehnâz	Nâyi Dede Sâlih Efendi
T	Şehnâz	Sultan 1. Mahmud
U	Tâhîrbûselik	Kemânî Rızâ Efendi
Ü	Uşşâk	(Kamos nazîresi)
V	Uşşâk	Kemânî Tatyos Efendi

hitap eden görece yeni bestelenmiş peşrevler tercih edilmiştir. Öyleki, Kemanî Tatyos Efendi, Kemençeci Vasilaki ve Kemençeci Nikolaki gibi piyasanın önde gelen müzisyenleri çeşitli makamlarda piyasa üslubuna uygun yeni peşrevler bestelemişlerdir. Bu peşrevler günümüzde dahi piyasa fasıllarında çalınırken klasik icrâlarda kullanılmamaktadır.

Öte yandan, piyasa fasıllarında kullanılan 19. yüzyıl ve sonrasına ait birçok peşrev klasik fasıllarda ve hattâ Mevlevî ayinlerinde de çalınmaktadır. Tablo 1’de adı geçen peşrevlerin altısı (A, D, F, L, Ş, U) Dârü’l-Elhân Külliyyâtı’nda (yak. 1926), dokuzu (A, B, D, G, Ğ, L, Ö, U, V) Ezgi’de (1933-1953), ikisi de (Ğ, N) İstanbul Konservatuvarı’nın (1934-1939) Mevlevî âyinleri koleksiyonunda yayınlanmıştır. O hâlde 19. yüzyıl ve sonrasında bestelenen bazı peşrevler yalnızca piyasa faslıyla özdeşleşirken bazıları ise birtakım üslûp farklarıyla da olsa geleneksel mûsikî ortamlarında da kabul görmekteydi.

Zaduryan’ın başlığıyla Uşşâk makâmında yayınladığı iki peşrevden biri olan Kanbos Nazîresi, günümüzde hâlâ piyasa fasıllarında sıklıkla çalınan bir eserdir. Buna karşılık bu eser Darü’l-Elhân, İstanbul Belediye Konservatuvarı ve Subhi Ezgi gibi klasik üslûbu temsil eden kurum ve kişilerin nota neşriyatlarında yayınlanmadığı gibi klasik fasıllarda da icrâ edilmez. Bu durum ilk bakışta eserin -âdetâ Tatyos Efendi ve Nikolaki’nin peşrevleri gibi- “piyasa üslûbuyla” ve “piyasa için” bestelendiğini akla getirebilirdi. Hâlbuki eserin tarihsel geçmişine bakıldığında böyle bir durumla karşılaşmamaktadır.

Kanbos Nazîresi

Zaduryan’da “Kamos Naziresi, Eski Uşşâk Peşrevi” olarak geçen peşrev, günümüzde Kanbosoğlu Mehmed Çelebi’ye ait olarak bilinir. Esasen eserin bu bestekâra ait gösterildiği güncel notası TRT (1996-1999, c. 2, s. 552-553) tarafından yayınlanmış olup melodik bakımdan Zaduryan nüshasıyla örtüşmektedir (bkz. Şekil 1). Zaduryan versiyonunun kapağındaki “piyasa tavrında yazılmıştır” notu dikkate alınırsa eserin bugün bilinen şekli, 1920’lerin piyasa fasıllarında icrâ edilen bir varyantının tespit edilmiş hâlidir.

Günümüzde eserin bestecisi olarak bilinen Kanbosoğlu Mehmed Çelebi, Kantemiroğlu’nun Osmanlı tarihinde Kambo Mehmed Ağa adıyla geç 17. yüzyılın üstadlarından biri olarak geçer (Cantimir, 1743, c. 2, s. 236). Kantemiroğlu’nun (yak.1700, c. 2, s. 122-3) nota koleksiyonunda Kanbos Mehmed Çelebi adına kayıtlı Hafif usûlünde bir Uşşâk Peşrev bulunmaktadır. Fakat Edvâr’ın ilk kısmında bulunan eser listesinde eserin bestecisi Neyzen Kanbos Ahmed Çelebi olarak verilmiştir (Kantemiroğlu, yak.1700, c. 1, s. 137).

Bestekâr, makam ve usûldeki ortaklıklar, ilk bakışta Edvâr’da kayıtlı bu eserin günümüzde Kanbosoğlu Mehmed Çelebi’ye ait bilinen Uşşâk Peşrev’in erken bir nüshası olduğunu düşündürülebilirdi. Fakat iki eser karşılaştırıldığında melodik ana çatı bakımından tatmin edici bir örtüşme gözlemlenmemektedir. Hâlbuki Kevserî Mecnûası’nda “Kanbos Nazîresi” başlığıyla kayıtlı bulunan (Kevserî Mustafa, yak.1720-1760, v. 182a; Ekinci, 2016, nota no.

قامبوس نظیره سی - آکی عسنا و بیروی

Şekil 1: Kanbos Nazîresi, Zaduryan ve TRT nüshalarının ilk sayfaları (sayfa 1)

UŞŞAK PEŞREVİ

USÛLÜ : HAFİF

MÛZİK : Kanbosoglu Mehmet Çelebi

The image displays a musical score for the Uşşak Peşrevi. It consists of ten staves of music written in a single system. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The tempo is marked as 80. The score includes a section marked 'TESLİM' (Teslim) and ends with the word 'SON'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some complex rhythmic patterns.

Şekil 1: Kanbos Nazîresi, Zaduryan ve TRT nüshalarının ilk sayfaları (sayfa 2)

539) Uşşâk makâmındaki ve Hafîf usûlündeki bir diğer peşrev melodik ana çatısı bakımından günümüzde çalınan peşrevle örtüşmektedir.

Buradan peşrevin günümüzde Kanbosoglu Mehmed Çelebi'ye atfedilmesinin yanlış bir bilgi olduğu anlaşılmaktadır. Eser, muhtemelen 17. yüzyılın sonlarında Kanbosu/ Kambo Mehmed veya Ahmed Çelebi tarafından bestelenmiş olan bir esere aynı makam ve usûlde nazîre olarak bestelenmiş, sahibi meçhul bir peşrevdir. Edvâr'da nazîrenin notası bulunmadığı gibi isminin de eser listelerinde zikredilmediğine bakarak eserin Kanbosu'nun bestesinden bir müddet ileri bir tarihte bestelendiğini düşünmek yerinde olacaktır.

Kevserî Mecmûası'ndaki sözü geçen nüsha, nota koleksiyonunun en son eseri olarak diğer notalardan farklı bir kalem ve el yazısıyla yazılmıştır. Dolayısıyla notanın Kevserî'den sonra, hattâ belki de 19. yüzyılda yazmaya eklenmiş olma ihtimâli bulunmaktadır. Yine de yazmada Kevserî'nin kaleme aldığı eser isimleri arasında "Kanpos Naziresi" bir adlı Uşşâk Hafîf Peşrev'in bulunduğunu (Kevserî Mustafa, yak.1720-1760, v. 66a) göz önüne alırsak eserin 18. yüzyılın ilk yarısında repertuarda mevcut olduğunu söyleyebiliriz. Yani Zaduryan'ın piyasa tavrında yayınladığı, 20.yüzyıldaki "ciddi" nota kaynaklarında bulunmayan ve âdetâ piyasa fasıllarıyla özdeşleşmiş bu peşrev, en az 250 senelik geçmiş olan oldukça eski bir eserdir. Öyleki eserin günümüz fasıllarında yaygın olarak çalınan peşrevlerin hiçbiri bu kadar erken bir tarihe dayanmamaktadır.⁷

defterlerinde ve aynı yüzyılın sonlarından itibaren karşılaşılan Batı notası defter ve yayınlarında bu peşrevin çok sayıda nüshası bulunur. Bu nüshalardan tespit edebildiklerimizin listesi aşağıda verilmiştir (bkz. Tablo 2). Melodik bakımdan yalnızca II-III, XI-XII-XIII, XVIII-XIX-XX numaralı nüshalar birkaç ihmâl edilebilecek farklılık dışında kendi aralarında örtüşürken diğer bütün nüshalar birbirinden farklıdır (bkz. Şekil 2 ve Şekil 3). Buradan hareketle nüshaların büyük çoğunluğunun birbirinden iktibâs edilmeyerek müstakilen notaya alındığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu da eserin 19. yüzyıl boyunca yaygın ve popüler olduğunun bir göstergesidir.

Notalardaki üslûp özelliklerini ana hatlarıyla karşılaştırdığımızda eserin 19. yüzyıl ortalarına kadar hem sade, hem de süslemeli bir biçimde icrâ edildiğini görmekteyiz (bkz. Şekil 4). İlk nüshalarda (özellikle I, II-III ve IV) karşılaşılan melodi sadeliği yüzyılın ortalarından itibaren notalarda gözlemlenmemekte ve sekizlik, hattâ onaltılık notaların baskın olduğu süslemeli bir tavır ağırlık kazanmaktadır. Bu durum yalnızca bu eser için süslemeli bir tavrın benimsendiğini, eserin sade şeklinin ise rağbetten düştüğünü gösteriyor olabileceği gibi icra üslûbundaki genel bir değişime de işaret ediyor olabilir. İlk ihtimâlin geçerliliği durumunda peşrevin sade bir üslûp barındırmamasından dolayı 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren musikişinaslarca yalnızca piyasa faslı için uygun görüldüğü ve böylece klasik fasıllarda kullanımdan kalktığı iddiasında bulunulabilir.

19. yüzyılda oluşturulmuş Hamparsum

Hâlbuki, yukarıda da değinildiği üzere

Tablo 2: Kanbos Nazîresi’nin çeşitli nüshaları

NÜSHA	BULUNDUĞU YER	TARİHİ	ESERİN ADI	USULÜ
I	Kevserî Mecmûası	18. yüzyılın ikinci yarısı / erken 19. yy. (?)	Kanbos Nazîresi	Hafif
II	Surp Takavor Ermeni Kilisesi (Olley, 2017a’da ST1), s. 157	1840-1860*	Kambos Nazîresi	Hafif
III	İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Küt. Arel 249, no. 18	1840-1860 (?) (20. yy. istinsah)	Kampos Nazîresi	-
IV	İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Y.211, s. 251-252	1840-1860*	Kanpos Nazîresi	Düyek
V	İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Küt. Arel 107, s. 205-206	1840-1860*	Kampos Nazîresi	Hafif
VI	İstanbul Arkeoloji Müzeleri Küt. 1537	1840-1860*	Kanbos Nazîresi (fihristte: Emin’in)	Düyek
VII	İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Y.214, s. 81-82	1840-1860*	Kanpos Nazîresi	Düyek
VIII	Surp Takavor Ermeni Kilisesi (Olley 2017a’da ST2), s. 87-88	1869/70*	Kanboso Nazîre	Düyek
IX	Ankara Üniversitesi DTCF Küt. Müteferrik 355, s. 32-33	1860-1880*	Kanboz Kantemiroğlu’nun	Hafif
X	British Library, H.1248.c.(29.) H içinde içinde basılı nota (baş tarafı kayıp)	1880’ler (?)	?	?
XI	İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Küt. Arel 109, s. 16-17	1880’den sonra*	Kampos Nazîresi	Düyek
XII	İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Y.206, s. 57	1880’den sonra*	Kanboso Nazîresi	Düyek
XIII	Atatürk Kitaplığı Osman Ergin 86, s. 369-370	1880’den sonra*	Kampos Nazîresi	Düyek
XIV	Milli Kütüphane MUS NT 1994 B 271, sayfa no. yok	Erken 20. yy. (?)	Kanpos Nazîresi	Çifte Düyek
XV	TDV İSAM Küt. Cüneyd Kosal D-14/23, s. 25-26	Erken 20. yy. (?)	Kanpos Nazîresi	
XVI	TDV İSAM Küt. Cüneyd Kosal D-20/35, s. 82-83	Erken 20. yy. (?)	Kanpos Nazîresi	[Düyek]
XVII	TDV İSAM Küt. Cüneyd Kosal D-50/69, s. 82-83	Erken 20. yy. (?)	Kanboz	Düyek
XVIII	Udi Arşak (Çömlekçiyen) no. 7 Uşşâk Faslı	Erken 1920’ler	Kampos Nazîresi, Eski Uşşak Peşrevi	[Düyek]
XIX	Udcu Onnik Zaduryan no. 4 Uşşâk Faslı	1925 (?)	Kampos Nazîresi, Eski Uşşak Peşrevi	[Düyek]
XX	TRT	1999	Kanbosoğlu Mehmet Çelebi	Hafif

* ile işaretlenmiş tarihlendirmeler Olley 2017a’dan alınmıştır.

Şekil 2: Kanbos Nazîresi'nin 1. hânesinin girişi, çeşitli nüshalar

Şekil 3: Kanbos Nazîresi'nin 1. hânesinin girişi, çeşitli nüshalar

piyasa fasıllarında çalınan çeşitli makamlardaki peşrevlerden bir kısmı klasik fasıllarda da kullanılmaktadır. Bu eserlerin 20. yüzyılda “piyasa tavrında” yazılmış nüshalarıyla geleneksel tavrı yansıtmaya iddiasındaki kaynaklardaki şekillerini karşılaştırdığımızda üslûp bakımından aralarında kayda değer hiçbir fark olmadığını görüyoruz. Örneğin Zaduryan’ın yayınladığı Muhayyer ve Tahribûselik makâmındaki iki peşrev, Dârü’l-Elhân ve Ezgi tarafından yayınlanan nüshalarıyla melodi yoğunluğu bakımından neredeyse

denktir (bkz. Şekil 5 ve Şekil 6).⁸ Bu örnekler karşısında Kanbos Nazîresi’nin geçirdiği melodik dönüşümü piyasalaşmanın getirdiği bir tahrifât olarak nitelendirmemiz mümkün olmayacaktır. Örnekler, 19. yüzyılda icrâ üslûbunda genel bir dönüşümün gerçekleştiğini ve geleneksel üsluptaki musikişinasların da giderek önceki yüzyıla nazaran daha süslemeli bir tavrı tercih ettiklerini göstermektedir.⁹

Dolayısıyla Kanbos Nazîresi’nin 20. yüzyılda piyasa fasıllarında popüler

“Piyasa”da yaşayan eski bir peşrev: Kanbos Nazîresi

Hafif, ? [Teslîm]

H. III

Düyek [Teslîm]

IV

Hafif [Teslîm]

V

Düyek [Teslîm]

VI

Düyek [Teslîm]

VII

Şekil 4: Kanbos Nazîresi'nin Teslîm kısmının girişi, çeşitli nüshalar

Devr-i Kebîr
ZADURYAN

Devr-i Kebîr
DAR'UL-ELHAN

Devr-i Kebîr
EZGI

1. Hâne

Şekil 5: Sâlim Bey'in Muhayyer Peşrevi. Udcu Onnik Zaduryan no. 17 Muhayyer Faslı; Dârü'l-Elhân Külliyyâtı no. 99; Ezgi (1933-1953, c. 5, s. 436-437).

Muhammes
ZADURYAN

Muhammes
DAR'UL-ELHAN

Muhammes
EZGI

1. Hâne

Şekil 6: Kemânî Rızâ Efendi'nin Tâhîrbûselik Peşrevi. Udcu Onnik Zaduryan no. 20 Tâhîrbûselik Faslı; Dârü'l-Elhân Külliyyâtı no. 86; Ezgi (1933-1953, c. 1, s. 208-209).

olmasına rağmen klasik fasıllarda tercih edilmemesini geçirdiği melodik dönüşüme ve barındırdığı melodik yoğunluğa bağlamak için elimizde geçerli bir sebep bulunmamaktadır. Bu durumda geleneksel üslûbu benimseyen musikişinasların Kanbos Nazîresi'ni görmezden gelmelerinin sebebini rasyonel olarak açıklayabilmemiz

zordur. Klasik repertuarda bu eser yerine Uşşâk makâmındaki başka peşrevlerin kullanılması estetik bir tercih olabileceği gibi bir teamül de olabilir. Her hâlükârda bu eski peşrev 19. yüzyılda gelenekçi çevrelerce terk edilmiş ve piyasa fasılları sayesinde yaşamaya devam etmiştir. Diğer bir deyişle, eğer piyasa fasılları

“Piyasa”da yaşayan eski bir peşrev: Kanbos Nazîresi

The image shows a musical score for the piece "Kanbos Nazîresi". It consists of three staves. The top staff is labeled "KEVSERİ" and "Hafif", with a tempo marking of "1. Hâne". The middle staff is labeled "TRT" and "Hafif", also with "1. Hâne". The bottom staff is labeled "AHMET METER (icrâ)" and "Hafif", with "1. Hâne". The score is in 3/4 time and includes a transcribed performance by Ahmet Meter.

Şekil 7: Kanbos Nazîresi'nin Kevserî, TRT nüshaları ve kanun sanatçısı Ahmet Meter'in bir icrasının (İstanbul Fasıl Topluluğu konseri, 14 Şubat 2015, İstanbul, <https://youtu.be/c83IAH5noLQ/>) transkripsiyonu

Tablo 3: Kanbos Nazîresi'nin farklı nüshalarının dahili bölümlenmesi

NÜSHA	DAHİLİ YAPI				
	A	B	C	D	E
I	1. Hâne	Mülâzime (a)	Mülâzime (b)	2. Hâne	3. Hâne
II	1. Hâne	[Teslîm]	Mülâzime	2. Hâne	3. Hâne
III	1. Hâne	[Mülâzime]	2. Hâne	3. Hâne	4. Hâne
IV	1. Hâne	[Mülâzime]	2. Hâne	3. Hâne	4. Hâne
V	1. Hâne	[Mülâzime]	2. Hâne	3. Hâne	4. Hâne
VI	1. Hâne	[Mülâzime]	2. Hâne	3. Hâne	4. Hâne
VII	1. Hâne	[Mülâzime]	2. Hâne	3. Hâne	4. Hâne
VIII	1. Hâne	Teslîm	Mülâzime	2. Hâne	3. Hâne
IX	1. Hâne	Mülâzime	2. Hâne	3. Hâne	YOK
X	1. Hâne	Teslîm	2. Hâne	3. Hâne	YOK
XI	1. Hâne	Teslîm	2. Hâne	3. Hâne	4. Hâne
XII	1. Hâne	Teslîm	2. Hâne	YOK	YOK
XIII	1. Hâne	Teslîm	2. Hâne	YOK	YOK
XIV	1. Hâne	Teslîm	2. Hâne	3. Hâne	4. Hâne
XV	1. Hâne	Teslîm	2. Hâne	3. Hâne	4. Hâne
XVI	1. Hâne	Teslîm	2. Hâne	3. Hâne	4. Hâne
XVII	1. Hâne	Teslîm	2. Hâne	3. Hâne	YOK
XVIII	1. Hâne	Teslîm	2. Hâne	3. Hâne	YOK
XIX	1. Hâne	Teslîm	2. Hâne	3. Hâne	YOK
XX	1. Hâne	Teslîm	2. Hâne	YOK	YOK
Yaygın icrâ	1. Hâne	Teslîm	YOK	YOK	YOK

olmasaydı bu eser muhtemelen unutulacak ve eski el yazmalarında kalmış yüzlerce musiki eseri gibi yeniden keşfedilmeyi bekleyecekti.

20. yüzyıl musiki otoritelerinin modernist ve/veya muhafazakâr reflekslerinin bir sonucu olarak klasik repertuardaki eserler için nüsha farklılıklarına hoşgörü gösterilmediği ve nüshaların tek tipleştiği bilinmektedir (Behar, 1998, s. 85, 91). Buna karşılık umumiyetle piyasa fasıllarında icrâ edilen Kanbos Nazîresi'nin üzerinde herhangi bir dayatma söz konusu değildi. Hâl böyleyken eserin 19. yüzyılda yazılmış notalarında gözlemlenen melodik çeşitliliğin 20. yüzyıl notalarında ortadan kalkması ve 1920'lerde yayınlandığı şeklinin güncel notalarda da aynen mevcut olması dikkat çekicidir. Kâğıt üzerinde bakıldığında bu durum erken 20. yüzyıl piyasa tavrının bundan böyle sabitlendiği gibi yanlış bir düşünceye yol açabilir. Hâlbuki piyasa tavrında hiçbir eser notadaki şekliyle icrâ edilmemekte, enstrümanların niteliğine ve icrâcının o anki hissiyatına göre esere çeşitli süslemeler girmektedir (bkz. Şekil 7). Klâsik icrâlarda hâlen yaygın olan eserin aslına sadık, dolayısıyla notaya bağlı kalma hassasiyetinden dolayı birçok eski eser 19. ve 20. yüzyıllarda notaya alınmış hâllerıyla sabitleşmişken Kanbos Nazîresi'nin her icrâda yeni bir versiyonu seslendirilmektedir. Yüzyıllar boyunca notaya bağlı kalmaksızın yürütülmüş olan Osmanlı-Türk müziğinin geleneksel icrâ pratiğiyle (Behar, 1998, s. 81-84, 89) örtüşen bu durum, eserin hâlâ yaşamakta¹⁰ olduğunun bir başka göstergesidir.

yaygınlaşmış bir uygulama olarak bugün eser oldukça yalnızca bir hâne ve teslîm şeklinde çalınmaktadır. Bugün çalınan bu bölümler ise eserin eldeki en eski versiyonunun 1. Hâne'si ile beraber Mülâzime'sinin ilk yarısına denk gelmektedir (bkz. Tablo 3).¹¹ Eldeki nüshalar incelendiğinde eserdeki kısalmanın 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başladığı ve bazı nüshalarda son hânelerin mevcut olmadığı görülmektedir. Bu durum eserin gitgide muhtasar icra edilmesine bağlı olarak çalınmayan hânelerin unutulması veya notaya alınmaya gerek görülmemesi şeklinde açıklanabilir. Yaygınlaşan piyasa tavrının bu uygulamayı giderek daha da yaygın hâle getirdiği akla gelmektedir. Nitekim eserin 1920'lerde "piyasa tavrında" yayınlanmış nüshalarında (XVIII-XIX) 4. Hâne, bu nüshalardan iktibas edilmiş olan güncel TRT nüshasında da (XX) 3. ve 4. Hâneler bulunmaz. Görünen o ki, Kanbos Nazîresi piyasa fasılları sayesinde yaşamaya devam etmekle beraber eserin büyük bir bölümü yine de unutulmaktan kurtulamamıştır. Günümüzde birçok müzisyenin peşrevlerin yalnızca ilk hâne ve teslîmlerini ezberlerinde bulundurduklarını göz önüne alırsak eğer bugün bu eser ilk defa notaya alınacak olsaydı orijinal hâlinin yalnızca yüzde 40'ı tespit edilecek, yüzde 60'ı ise yok olmuş olacaktı.

Sonuçlar

Asgari 250 yıllık bir peşrev olan "Kanos Nazîresi"ni konu edinen bu makâlede söz konusu peşrev üzerinden Osmanlı-Türk müziğinin son iki yüzyıldaki icrâ pratiği ve aktarımı hakkında bazı çıkarımlarda bulunulmuştur.

Öte yandan, piyasa fasıllarında artık

Birincisi, peşrevin 18. yüzyıldan bu

yana notaya alınmış varyantları, Osmanlı-Türk müziğindeki icrâ tavırları arasındaki çeşitliliği gözler önüne sermektedir. Özellikle 19. yüzyılın ortalarına değin eserin sade ve süslemeli icrâlarının bir arada varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Bu tarihten itibaren dönemin genel tavrına uygun olarak süslemeli bir icrâ tavrı esere hâkim olmuştur. Piyasa fasıllarındaki serbest icrâ pratiği sayesinde eser günümüzde de böyle bir tavrı ile icrâ edilmektedir.

İkincisi, 20. yüzyıl başlarında bir peşrevin klasik eser olarak görülüp görülmemesinin eserin yaşına bağlı olmadığı anlaşılmaktadır. Nasıl ki Osmanlı-Türk müziği tarihi boyunca binlerce müzik eseri repertuarda yok olmuşsa 18. yüzyıldan kalma bir eser olan Kanbos Nazîresi de geleneksel üslûptaki müzik çevrelerinde rağbetten düşmüştür. Eserin 19. yüzyıl boyunca çok sayıda nota kaynağında yer aldığına bakılırsa unutulmuş olmasından ziyade gözardı edilmiş olması muhtemeldir. Müzisyenlerin repertuara oldukça yerleşmiş bir eseri neden gözardı ettiklerini rasyonel bir temelde açıklamak zordur. Bu durumu estetik zevklerdeki değişime ya da yeni bestelere gösterilen ilgiye bağlamak daha akla yatkın olacaktır. Uşşâk makamındaki klasik fasıllarda bu eski eser yerine Tanburi Osman Bey ve Dede Salih Efendi gibi daha sonraki bestecilerin peşrevlerinin çalındığı dikkate alındığında klasik repertuar üzerinde dönemsel tercih ve teamüllerin eski eserleri koruma düşüncesinden daha baskın olduğu iddia edilebilir.

Üçüncüsü, Osmanlı-Türk müziğinde

bir eserin zaman içerisinde geçirdiği melodik dönüşüm sayesinde farklı dönem ve ortamların zevkine uygun hâle gelebildiği görülmektedir. Piyasa fasıllarında büyük çoğunlukla 19. yüzyıl ve sonrasına ait peşrevler tercih edilmesine rağmen bu kadar eski bir peşrev günümüze değin Uşşâk makamında en çok çalınan peşrevlerden biri olmayı sürdürmüştür.

Dördüncüsü, bir esere zaman içinde eklenen melodi ve süslemelerin doğrudan tahrifat şeklinde değerlendirilemeyeceği ve piyasalaşmayla ilişkilendirilemeyeceği görülmüştür. 20. yüzyıl başlarında piyasa tavrında yayınlanmış bazı eserler hemen hemen hiçbir farklılık olmaksızın klasik repertuara kabul edilirken bu kaynaklardaki notaların barındırdıkları süslemelerden dolayı klasik tavra uygun olmadığı iddiasında bulunmak temelsizdir.

Beşincisi, modern dönem otoritelerince bayağılık ve tahrifat ile özdeşleştirilen piyasa müziği, klasik repertuarda korunamamış eski bir eserin kısmi olarak da olsa günümüze aktarımını sağlayabilmiştir. Dahası bu aktarım, suni biçimde nota üzerinden değil, eserin bilfiil icrâsı yoluyla gerçekleşmiştir. Bu sonuçlar, günümüzde hâlâ zihinlerde yerleşmiş bulunan klasik tavrı-piyasa tavrı arasındaki kategorik ayrımı yeniden sorgulamayı sağlayacağı gibi, bu tavırlar arasındaki ortaklık ve farklılıkların daha iyi anlaşılması için bazı ipuçları sunmaktadır. Bununla birlikte, bir müzik eserinin herhangi bir çevrede neden rağbet görüp görmediği sorusunun genel ve rasyonel bir cevabının kolaylıkla bulunamayacağını da ortaya koymaktadır. Tekil

eserler üzerine yürütülecek benzeri çalışmalarla Osmanlı-Türk müziği geleneğinin kültürel ve teknik boyutlarında gerçekleşen değişim ve devamlılıklar hakkında mevcut bilgilerimizin sağlamasını yapmak ve yeni sonuçlara ulaşmak mümkün olabilir.

Kaynakça

Arel, H.Ş. (1951). Musiki eserleri nasıl bozulur, *Musiki Mecmuası*, 38, 4-5, 24.

Ayas, G. (2014). Mûsiki inkılâbı'nın sosyolojisi: Klasik Türk müziği geleneğinde süreklilik ve değişim. İstanbul: Doğu.

Behar, C. (1998). Aşk olmayınca meşk olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Borrel, E. (1922). La musique turque. *Revue de Musicologie*, 3(4), 149-161.

Cantimir, D [Kantemiroğlu]. (1743). Histoire de l'empire othoman: où se voyent les causes de son aggrandissement et de sa decadence (M. de Jonquieres, çev.). 4 cilt. Paris: Chez Louis-Etienne Ganeau.

Corpus Musicae Ottomanicae. (t.y.). Tatar. Erişim Adresi: <http://www.quellen-perspectivia.de/en/cmo/pp-03924793-5>

Dârü'l-Elhân Külliyyâtı. (yak.1926). İstanbul: (y.y.).

Çelebi, A.H. (1941). Todi musikisi, *Yeni Adam*, 360, 4-5.

Ezgi, S. (1933-1953), *Nazari, ameli Türk musikisi*. 5 cilt. İstanbul: (muhtelif).

Gâlib Necîb. (1920, 15 Mayıs). Üslûb-ı mahsûsı ha'iz şarkılar 3. *Âlem-i Musîkî*, 16, 124-126.

Ekinci M.U. (2016). *Kevserî mecmûası: 18. yüzyıl saz müziği külliyyatı*. İstanbul: Pan Yayıncılık ve OMAR.

Ekinci M.U. (2017). Not just any usul: Semai in pre-nineteenth-century performance practice. R. Harris ve M. Stokes (Ed.), *Theory and Practice in the Music of the Islamic World: Essays in Honour of Owen Wright* (s. 42-72) içinde. Londra ve New York: Routledge.

İstanbul Konservatuarı. (1934-1939). *Türk Musikisi Klasiklerinden Mevlevi Ayinleri*. 18 cilt. İstanbul: (muhtelif).

Kantemiroğlu [Cantemir, D]. (yak.1700). *Kitâbu ilmi'l-mûsîkî alâ vechi'l-hurûfât [Edvâr]*. 2 cilt birlikte. İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi, Yazmalar, no. 100.

Kevserî Mustafa. (yak. 1720-1760). [Kevserî Mecmûası]. Milli Kütüphane, M1T994 A 4941 (mikrofilm).

Molnar, G. (1967). Deviant case analysis in social science. *Politics* 2(1), 1-11.

Nişanyan Sözlük. (t.y.). Piyasa. Erişim Adresi: <https://www.nisanyansozluk.com/?k=piyasa>

Olley, J. (2017a). *Writing music in nineteenth-century Istanbul: Ottoman Armenians and the invention of Hampartsum notation* (Doktora tezi). King's College, Londra.

Olley, J. (2017b). *Towards a new theory*

of historical change in the Ottoman instrumental repertoire. R. Harris ve M. Stokes (Ed.), *Theory and Practice in the Music of the Islamic World: Essays in Honour of Owen Wright* (s. 22-41) içinde. Londra ve New York: Routledge.

Oransay, G. (1964). *Die traditionelle türkische Kunstmusik*. Ankara: Küğ.

Oransay, G. (1966). *Die melodische Linie und der Begriff Makam der traditionellen türkischen Kunstmusik vom 15. bis zum 19. Jahrhundert*. Ankara: Küğ.

Oransay, G. (1973). *Cumhuriyetin ilk elli yılında geleneksel sanat musikimiz*. 50. yıl (s. 227-271) içinde. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.

Öğütte, V. S ve Etil, H. (2009). *Geçiş sürecinde yiten musiki: sosyal dönüşüm ve Osmanlı-Türk musikisinden varoluşsal profiller*. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7(14), 417-454.

Öney, C. (1961). *Ankara radyosunda Türk müziği*. *Musiki Mecmuası*, 161, 148-149.

Öztuna, Y. (1974). *Türk musikisi ansiklopedisi*. 2 cilt. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Paçacı, G. (2010). *Osmanlı müziğini okumak: Neşriyât-ı musikî*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Raûf Yektâ. (1899, 24 Kasım). *İnce saz takımlarımız*. *İkdâm*, s. 1937.

Raûf Yektâ. (1926a, 26 Mart). *Darü'l-Elhân'ın ramazan konserleri*. *Vakit*, s.4.

Raûf Yektâ. (1926b, 9 Nisan). *Darü'l-Elhân'ın üçüncü konseri*. *Vakit*, s. 4.

Raûf Yektâ. (1926c, 9 Ekim). *Nâmık İsmâil Beğ cevâb*. *Vakit*, s. 2.

TRT. (1996-1999). *Türk sanat müziği seçme eserler*. 2 cilt. Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.

Wright, O. (1988). *Aspects of historical change in the Turkish classical repertoire*. *Musica Asiatica*, 5, 1-108.

Wright, O. (2000). *Demetrius Cantemir: The collection of notations volume 2 commentary*. Aldershot: Ashgate.

Wright, O. (2007). *Mais qui était 'le compositeur du péchrev dans le makam nihavend'?* *Studii Şi Cercet. Ist. Art., Teatru, Muzică, Cinematografie, serie nouă*, 1(45), 3-44.

Dipnotlar

1. Aşağıda gösterileceği üzere farklı kaynaklarda eserin adı “Kampos”, “Kanpos”, “Kanboz” gibi çeşitli şekillerde geçmektedir. Bu makalede Kantemiroğlu Edvârı ve Kevserî Mecmûası’nda kullanılan “Kanbos” imlâsı tercih edilmiştir.
2. Sosyal araştırmalarda beklenmedik ve genel eğilime uymayan durumlar “aykırı vaka” olarak adlandırılır. Bu vakalar üzerinde yürütülen çalışmalarla mevcut genellemelerin test edilmesi, aykırılıkların açıklanması ve yeni keşiflerde bulunulması mümkündür (Molnar, 1967).
3. Behar’ın (1998, s. 84) isabetle vurguladığı üzere söz konusu tavır ve tepkilerin pozitivist-ilerici ve muhafazakâr yanlarını birbirinden ayırmak çok güçtür. Esasen dönemin Batı’nın etkisiyle hızla değişen siyasi ve sosyo-kültürel iklimi karşısında geleneksel aydınlar bu iki söylemi bir arada kullanmışlardır. Ayas (2014, s. 245-249) bu tutumu “iç ötekileştirme” şeklinde kavramsallaştırır.
4. Zaduryan, yayınladığı notaların bir kısmını Udi Arşak Çömlekçyan’dan almıştır. Öztuna (1974, c. 1, s. 72, c. 2, s. 115) Çömlekçyan’ın notaları için “piyasa üslubu içinde dahi fahiş sayılabacak hatalar, lüzumsuz mızrab nağmeleri, notation bilgisizlikleri, zevksizlik örnekleri ile doludur” derken Zaduryan’ın kiler için de “umumiyetle pek yanlıştır, zayıf mehazlardan alınmış ve piyasa üslubuyla tahrif edilmiştir” ifâdelerini kullanmaktaydı.
5. 20. yüzyıl musikînaslarının üslup ve nüsha farklılıklarına yönelik yaklaşımları hakkında detaylı bir tartışma için bkz. Behar (1998, 80-97).
6. Yayıgın kanaatin aksine, Hamparsum kaynaklarında “Tatar” ifâdesiyle Kırım Hanı 2. Gâzî Geray (1554-1607) kastedilmemektedir. “Tatar” adıyla anılan kişi çeşitli Hamparsum defterlerinde “Tanbûrî Tatar Usta” olarak geçmektedir (“Corpus Musicae Ottomanicae”, t.y.). Zaten repertuarda Gâzî Geray Han’a atfedilen birçok eser makamsal özellikleri bakımından 16. yüzyıl nazariyatıyla örtüşmez.
7. TRT’nin (1996-1999) çeşitli makamlarda piyasa faslı şeklinde düzenlenmiş repertuarları içeren iki ciltlik nota yayınında bulunan diğer bütün peşevler bu eserden çok daha sonra bestelenmiştir.
8. Notalar Arel-Ezgi sisteminin arızalarıyla yazılmıştır.
9. 18. yüzyıldan itibaren eserlerdeki melodi yoğunluğunun artması ve buna bağlı olarak gerçekleşmiş olabilecek diğer yapısal değişimler hakkında en etraflı değerlendirme Owen Wright (1988) tarafından yapılmıştır. Daha sonra erişilen yeni kaynaklarla Wright’ın tedrici dönüşüm argümanı yeniden değerlendirilmiş ve bu sürecin önemli bir aşamasının 19. yüzyılda gerçekleşmiş olabileceği tartışılmıştır (Ekinci, 2012; Olley, 2017b). Her hâlükârda bu dönüşüm Olley’in (2017b, s. 35) Hamparsum kaynaklarından yaptığı tespitlere göre 1840’lara gelindiğinde tamamlanmış görünmektedir.
10. 20. yüzyıl başlarında Türk müziğinin icrâsı hakkında gözlemlerde bulunan Eugène Borrel (1922, s. 152), “melodi, icrâcı tarafından süslenmesi kaçınılmaz bir taslaktan başka bir şey değildir... ölü durumdaki yazının, geleneğe ve iyi zevke uygun olacak biçimde hânende veya sâzendenin keyfine bırakılmış süslemelerin yaşayan ruhuyla canlandırılması gerekir” diyordu (çeviri tarafıma aittir -M.U.E.).
11. Orijinal nüshadaki Mülâzime’nin ikinci yarısının 19. yüzyılın ilk yarısında 2. Hâne’ye dönüşmesi bu esere mahsus olmayıp peşevlerin genelinde gerçekleşmiş bir durumdur. 19. yüzyılın ilk yarısında (Oransay bu tarihi 1830 civarı olarak belirlemiştir: 1966, s. 42-43) her hânenin sonra Mülâzime’nin yalnızca bir kısmının çalınması, hattâ bazı eserlerde 1. Hâne’nin sonundaki teslîm melodisinin Mülâzime kabul edilip Mülâzime’nin ise 2. Hâne kabul edilmesi yaygınlaşmıştır. Böylece daha az melodi tekrarı yapılmaktadır. Owen Wright (1988, s. 17-18) bu durumu melodilerin çiçeklenmesinin beraberinde getirdiği ağırlaşmış icra temposunun süre bakımından dengelenmesi olarak açıklar. Oysaki bu eserin Mülâzime’sinde gerçekleşen kısalmanın eserin çiçeklenmesi ve dolayısıyla icra temposunun ağırlaşmasıyla bağlantılı olduğunu eldeki notalardan çıkaramıyoruz. Aksine Mülâzime’nin kısalması elimizdeki en sade notalardan III ve IV’te de meydana gelmiş, buna karşılık elimizdeki en süslemeli nüshalardan VIII’da bütün hânelerin ardından B ve C’ye dönüş gösterilmiştir.

An old peşrev living in the “piyasa”: Kanbos Nazîresi

Extended Abstract

This article examines an instrumental composition named “Kambos Nazîresi”, which is one of the most well-known peşrevs in makam Uşşâk today. Despite being at least 250 years old, this piece has for decades not been considered as a part of the classical repertoire of Ottoman-Turkish music, but played widely in performances referred to as “piyasa music”. The exclusion of a piece that belongs to the classical compositional forms of Ottoman-Turkish music and was composed well before the emergence of the concept of “piyasa style” from the classical repertoire is an unusual situation, making this piece an interesting “deviant case” to study. By examining the historical trajectory of this peşrev from various primary sources, this article aims to reach conclusions about the transmission and performance of Ottoman-Turkish music.

In Turkish, the word “piyasa”, which simply means market or square, has music-related meanings as well. Since the middle of the nineteenth century, the phrase “piyasa music” has been used to denote entertainment music, while the expression “piyasa style” is used to indicate the performance style of this music. While employing the traditional makam and usuls of Ottoman music and being arranged on the model of classical fasıls, the music performed in the piyasa have differed from classical performances in its repertoire consisting of shorter compositions and freer, louder, and more ornate style.

In response, conservative musicians and musicologists of the twentieth century, who were particularly interested in the preservation of the traditional culture and style of Ottoman-Turkish music, scorned this music as being vulgar and unqualified. They particularly considered the embellishments that were freely added to the melody during performances as signs of degeneration and corruption in music.

Kambos Nazîresi is a composition that was published in the early twentieth century as

part of the piyasa music repertoire and is still frequently played in this context. On the other hand, it was not included in the twentieth century notation collections representing the “classical” style, such as those published by the Darü'l-Elhân, the İstanbul Municipal Conservatory and Subhi Ezgi; nor it is performed in classical fasıls. At first glance, this might have suggested that the piece was composed exclusively for the piyasa. However, tracing the piece from historical sources makes it clear that this is not the case. This piece can be dated back to the eighteenth century, and is frequently encountered in nineteenth-century notational sources representing the classical repertoire of the time. From the early twentieth century on, this piece, while being played in entertainment music, was no longer preferred in classical performances.

Through a comparative examination of different versions of Kanbos Nazîresi, this article reaches a number of conclusions regarding the performance practice and transmission of Ottoman-Turkish music for the last two centuries. First, the variants of this peşrev notated from the eighteenth century onwards demonstrate the diversity of performance styles in Ottoman-Turkish music. Until the middle of the nineteenth century, plain and ornamented performances of the piece coexisted. From this date onwards, an ornamented performance style prevailed in accordance with the general style of the time. Thanks to the less restrained performance practice in piyasa fasıls, the piece is still performed in such a manner.

Secondly, whether a peşrev was considered in the early twentieth century as a classical piece did not automatically depend on its age. Just like how thousands of musical works have gone into oblivion throughout the history of Ottoman-Turkish music, Kanbos Nazîresi, an eighteenth-century composition, ceased to be performed in classical performances. Given that the piece is found in many nineteenth-century notational sources, it is more likely that it was abandoned

rather than forgotten. Why would musicians abandon a well-established piece is difficult to explain on rational grounds. It is more plausible to attribute this to a change in aesthetic tastes or higher interest in more recent compositions. Considering that instead of the much older Kanbos Nazîresi, peşrevs composed by later composers, such as Tanburi Osman Bey and Dede Salih Efendi, were incorporated in classical fasıls in makam Uşşâk, it is possible to claim that preferences and conventions of the time prevailed over musicians' interest in preserving an old repertoire.

Thirdly, by undergoing melodic transformation, a composition in Ottoman-Turkish music could adapt to the tastes of different periods and musical settings. Although peşrevs in piyasa fasıls are usually selected among compositions from the nineteenth century or later, Kanbos Nazîresi, an unusually older piece, could still remain in this repertoire as one of the most frequently performed peşrevs in Uşşâk.

Fourthly, melodies and ornaments added to a composition over time cannot be automatically considered as corruption and associated with the piyasa style. Given no obvious differences in early twentieth century publications between the "piyasa" and "classical" variants of some peşrevs, it is unfounded to claim that the pieces published as "piyasa-style" notations are too ornate to conform to the classical style of performance.

Keywords

ottoman-turkish music, piyasa, style, performance, transmission

Fifthly, the piyasa music, which has been associated by many modern authorities of Ottoman-Turkish music with banality and degeneration, was able to transmit to our present time, albeit partially, an old composition that was not preserved in the classical repertoire. Moreover, this transmission was not realized merely by transcription, but through actual performance of the piece.

These results not only make us more sceptical of the categorical boundaries between the "classical" and "piyasa" styles of performance, but also provide clues for a better understanding of their similarities and differences. They also underline the difficulty of finding an overall and rational explanation as to why a musical piece is favoured in a musical setting. Similar studies focusing on individual compositions can be useful to verify the current arguments and reach new conclusions about continuities and changes in cultural and technical aspects of the Ottoman-Turkish music tradition.



www.rastmd.net