



# Etnomüzikoloji Dergisi

Ethnomusicology Journal

Etnomüzikoloji Dergisi

Yıl/Year: 3 • Sayı/Issue: 2 (2020) Kış/Winter ISSN 2619-9572 E-ISSN 2687-508X



**Etnomüzikoloji Dergisi**  
***Ethnomusicology Journal***  
Yıl/Year: 3 • Sayı/Issue: 2 (2020)

**Etnomüzikoloji Dergisi / Ethnomusicology Journal**

Yıl/Year: 3 • Sayı/Issue: 2 (2020)

ISSN: 2619-9572

E-ISSN: 2687-508X

**İmtiyaz Sahibi / Holder of a Concession**

Prof. Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI

Etnomüzikoloji Derneği (Türkiye) / Ethnomusicology Association (Turkey)

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

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

**Yayın Kurulu / Editorial Board**

Prof. Dr. Irene MARKOFF

Prof. Dr. Martin STOKES

Prof. Dr. Fırat KUTLUK

Prof. Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI

Doç. Dr. Onur Güneş AYAS

Doç. Dr. Şeyma ERSOY ÇAK

Doç. Ersen VARLI

**Sayı Hakemleri / Journal Referees**

Doç.Dr. Cenk GÜRAY

Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU

Doç.Dr. Cenk CELASIN

Prof. Dr. Irene MARKOFF

**Sayfa Tasarım/ Page Design:** Gaye Kitabevi

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

**Yayın Türü / Publication Type:**

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

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

**Yönetim Merkezi Adresi / Address:**

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

Tel/Phone: +902242402106

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

etnomuzikolojidergisi@gmail.com

**Web:** http://www.etnomuzikoloji.org

**Baskı / Printed by**

Star Ajans Matbaacılık ve Ambalaj Sanayi Ltd.Şti.

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

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

Sertifika No: 15366

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

Bursa - Turkey Eylül/September 2020

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

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

### *Dergi Hakkında*

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

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

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

Dergimiz, Asos Index tarafından taranmaktadır.



### *About Journal*

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

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

The journal is scanned ASOS Index.



**Etnomüzikoloji Dergisi**  
**Ethnomusicology Journal**  
Yıl/Year: 3 • Sayı/Issue: 2 (2020)

## İÇİNDEKİLER CONTENTS

Editörden.....	191
From The Editor.....	193
Within Ethnomusicology, Where Is Ecomusicology? Music, Sound, and Environment / <i>Etnomüzikoloji İçinde, Ekomüzikoloji Nerede? Müzik, Ses ve Çevre</i> .....	195
<b>Jeff Todd Titon</b>	
Kültür Ürünlerinin Mekânsal Değişimi Sibirya Türklerinde Tarım ve Hayvancılık Kültüründen Müzik Kültürüne Geçen Çalgılar / <i>Spatial Change of Cultural Products The Music Instruments that Passed from Agriculture and Livestock Culture to Musical Culture in Siberian Turkes</i> .205	
<b>Feyzan Göher</b>	
Towards a Re-Approach of Makam Theory Based on Practice and Repertoire:The Case of the <i>Segah</i> Phenomena / <i>Uygulama ve Repertuara Dayalı Makam Teorisine Yeni Yaklaşımına Doğru: Segah Olayı Örneği</i> ....	224
<b>Nikos Andrikos</b>	
Street-Style <i>Siter</i> Playing and Regional Urban Identity / <i>Sokak Stilinde Siter İcrası ve Bölgesel kent Kimliği</i> .....	244
<b>Rohan Iyer</b>	
An Introduction to Dhrupad Performance Platforms of India / <i>Hindistan'daki Dhrupad Performansı Platformlarına Giriş</i> .....	262
<b>Samarpita Chatterjee (Mukherjee) &amp; Sabyasachi Sarkhel</b>	
'Musikide İnkılabı Popüler Müzikle Yapmak': Barış Manço ve Armonize Edilmiş Türküler / <i>'Making the Music Revolution with Popular Music': Barış Manço and Harmonized Turkish Folk Songs</i> .....	275
<b>Okan Murat Öztürk</b>	

Covid-19 Pandemisinin Müzik Festivallerine Mekansal Etkisi: “Virtual Festival” / *Spatial Effect of COVID-19 Pandemic Over Music Festivals: “Virtual Festival”*.....295  
**Ö. Ayça Boyacıoğlu**

Etnomüzikoloji Dergisi üçüncü yılının ikinci sayısını çıkararak yayınlarında 6. sayıya ulaştı. Altıncı sayı, bir önceki sayıda olduğu gibi etnomüzikoloji disiplinin kendi içindeki tartışmaları, yeni yaklaşımları, alan kavramı ve alan araştırması ile ilgili yeni metot önerilerinin uygulanmaya çalışıldığı eski-yeni alan çalışmalarına çağrıda bulundu. Yalnızca etnomüzikologlara değil, yakın disiplinlerden de makalelerin değerlendirmeye alındığı altıncı sayıda, Etnomüzikoloji Derneğinin “Dünyada ve Türkiye’de Etnomüzikolojinin Dünü, Bugünü, Yarını” temalı, 29-30 Mayıs 2020 tarihleri arasında düzenlediği çevrimiçi etnomüzikoloji sempozyumu açılış konuşmacısı (keynote) Prof. Dr Jeff Todd TITON’un “*Within Ethnomusicology, Where Is Ecomusicology? Music, Sound, and Environment*” başlıklı yaklaşımları üzerine kritik yaptığı sunum da yer almakta.

Öncelikle belirtmek gerekir ki, 2020 yılının büyük global salgınının yansımaları birçok alanda olduğu gibi sosyal disiplinlerde fazlasıyla kendini göstermektedir. Çalışma metodolojileri, veri toplama teknikleri, neden-sonuç ilişkileri sorgulamaları ve değişen yaşam biçimleri tüm sosyal bilimlerde olduğu gibi etnomüzikoloji özelinde de çeşitli tartışmalar ve araştırmaları önümüze sermekte. Dünyada değişim anları ve yansımalarını müzik bağlamları üzerinden okuma refleksini hızlı bir şekilde göstermiş ve göstermekte olan etnomüzikoloji, mevcuda yönelik tespit, yorumlama, kayda geçirme ve uygun teorik çerçeve ile açıklamaya yönelik çalışmalara elinizdeki sayıda dikkat çekilmektedir.

Feyzan Göher tarafından yapılan “*Kültür Ürünlerinin Mekânsal Değişimi Sibiryâ Türklerinde Tarım ve Hayvancılık Kültüründen Müzik Kültürüne Geçen Çalgılar*” isimli çalışma, Titon’un çizdiği kuramsal dünya ve kritiği destekler nitelikte bir içeriğe ve alan verilerine sahip olması ile önem arz eder. Nikos Andrikos, “Towards A Re-Approach of Makam Theory Based on Practice and Repertoire: The Case of The Segah Phenomena” çalışmasında segah perdesi ve makamı tartışmalarında yeni bir yaklaşım ortaya koyarken, Rohan Iyer Kent kimliği içerisinde sokak stili Siter performansını kültürel kimlik boyutuyla ele almaktadır. Samarpita Chatterjee (Mukherjee) & Sabyasachi Sarkhel ise “An Introduction to Dhrupad Performance Platforms of India” isimli çalışmasında, Hindistan müziğinin en önemli performans biçimlerinden olan Dhrupad’lar üzerine yaptığı incelemede, geleneksel bir form olan

Dhrupad'ların yeni performans platformları üzerine gözlemlerini yansıtır. Art arda gelen son üç makalede görüldüğü üzere, araştırmacılar geleneksel bir müzik yapısının günümüz müzik dinleme, algılama, üretme, tüketme, seyretme gibi dinamiklerdeki değişiklik halini ve tartışmalarını yansıtmaktadırlar. 'Musikide İnkılabı Popüler Müzikle Yapmak': Barış Manço ve Armonize Edilmiş Türküler" başlıklı Okan Murat Öztürk tarafından yazılan makalede ise aynı zamanda pop müzik ikonlarından olan Barış Manço'nun eser ve performanslarını, modernleşme, batılılaşma gibi sosyolojik olgular çerçevesinde kritize edildiği görülür. Son olarak ise yaşanan salgın döneminin yol açtığı müziğin performansının festivallere yansımaları "Covid-19 Pandemisinin Müzik Festivallerine Mekansal Etkisi: "Virtual Festival" başlıklı makalesinde Ayça Boyacıoğlu oldukça güncel bir konu üzerinden değerlendirme yapmaktadır.

Ayrıca, 6. sayı hakemlerimiz, Oya Leventoğlu, Cenk Güray, Cenk Celasin ve Irene Markoff'tan oluşmaktadır. Dergimize katkıda bulunan tüm yazarlarımıza ve hakemlerimize teşekkür eder, bir sonraki sayımızda birbirinden değerli çalışmalarla alana katkıda bulunmayı canı gönülden temenni ederim.

Prof. Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI  
6. Sayı Editörü

## From The Editor

---

Ethnomusicology Journal has published the second issue of its third year and reached the 6th issue in its publications. The sixth issue, as in the previous issue, has called for the old-new fieldworks in which the discussions within the discipline of ethnomusicology, new approaches and field concept as well as suggestions for new methods related to fieldwork are tried to be addressed. The sixth issue where the articles of not only the ethnomusicologists but also those from close disciplines have taken been into consideration, has given place to the presentation, " *Within Ethnomusicology, Where Is Ecomusicology? Music, Sound, and Environment*", which was delivered by Prof. Dr. Jeff Todd TITON, keynote speaker in the online ethnomusicology symposium, "Past, Present, Future of Ethnomusicology in the World and Turkey" organized by the Association of Ethnomusicology on 29-30 May, 2020, and which featured the criticism on the approaches of ecoethnomusicology- ecomusicology.

First of all, it should be noted that the repercussions of the great global pandemic of 2020 are very evident in social disciplines, as in many areas. Study methodologies, data collection techniques, questioning of cause-effect relationships and changing lifestyles reveal various discussions and researches in ethnomusicology, as in all social sciences. Ethnomusicology, which has quickly exhibited and is still exhibiting the reading reflex of the moments of change and reflections in the world through musical contexts, draws attention with the studies that explain the present situation by identification, interpretation, recording and appropriate theoretical framework as indicated by the issue at your hand.

The work titled "*Spatial Change of Cultural Products: Instruments passed from Agriculture and Livestock Culture to Music Culture in Siberian Turks*" by Feyzan Göher is important with its content and field data that support the theoretical world and criticism that Titon has put forward. In his work "Towards a Re-Approach of Makam Theory Based on Practice and Repertoire: The Case of the Segah Phenomena", Nikos Andrikos introduces a new approach to the segah pitch structure and makam discussions, while Rohan Iyer addresses street-style within the urban identity and Siter examines the performance with the dimension of cultural identity. Samarpita Chatterjee (Mukherjee) & Sabyasachi Sarkhel, in their study which is titled as "An In-

roduction to Dhrupad Performance Platforms of India” and examines the Dhrupads, one of the most important performance styles of Indian music, reflect their observations on the new performance platforms of a traditional form, Dhrupads. As can be seen in the last three successive articles, they reflect the changes and discussions of a traditional musical structure in the dynamics of today's music, such as listening, perceiving, producing, consuming, observing music. In the article titled "Making Music Revolution with Popular Music": Barış Manço and Harmonized Folk Songs" written by Okan Murat Öztürk, it is seen that the works and performances of Barış Manço, who is also one of the icons of pop music, are criticized within the framework of sociological phenomena such as modernization and westernization. Finally, Ayça Boyacıoğlu evaluates the reflection of the performance of the music caused by the epidemic period on the festivals in his article titled "The Spatial Effect of the Covid-19 Pandemic on Music Festivals: " Virtual Festival" on a very current topic.

Also, the journal referees of the 6th issue include Oya Leventoğlu, Cenk Güray, Cenk Celasin and Irene Markoff. I would like to thank all our authors and referees who contributed to our journal, and I sincerely wish to contribute to the field with valuable studies in our next issue.

Prof. Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI  
6<sup>th</sup> Issue Editor



# Within Ethnomusicology, Where Is Ecomusicology? Music, Sound, and Environment\*

Jeff Todd Titon\*\*

## Abstract

Does ethnomusicology have a role to play in the conversations swirling around the current environmental crisis? By virtue of our training and experience as ethnomusicologists, do we have skills, knowledge, and expertise that gives us credibility in the embattled public sphere? Do we have standing, as ethnomusicologists, to contribute any wisdom to policy-making about the environment? Ethnomusicologists who have engaged with ecomusicology do bring to these conversations an understanding of sound, music, nature, culture and the environment. Ecomusicology as a field coalesced about ten years ago as the ecocritical study of music. Borrowing from literary ecocriticism, musicologists examined relationships among composers, compositions, nature, and the cultural production of music. Directly after the publication of a manifesto in the *Journal of the American Musicological Society* in 2011, ecomusicology attracted scholars worldwide not only from musicology but also from ethnomusicology, organology, acoustics, anthropology, and ecological science. Ecomusicology also attracted composers, performers, journalists, and environmental activists with interests in music. At the first ecomusicology conference, in 2012, the wide variety of approaches to this new field were on display. Within a few years, the definition of ecomusicology had expanded to become the study of sound, music, culture, nature, and the environment in a time of environmental crisis. More recently, ecomusicologists have begun to explore the “eco-” prefix, not as ecocriticism but as ecology. Ever since William K. Archer’s pioneering observations about music and ecology in 1964, ethnomusicologists and musicologists have proposed an ecological fra-

---

\* Etnomüzikoloji Derneği-Türkiye tarafından çevrimiçi olarak düzenlenen II. Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu’nda sunulmuştur. / This article firstly was presented at the 2th International Ethnomusicology Symposium(online) held by Association of Ethnomusicology -Turkey.

\*\* Prof. Emeritus of Music, Brown University, USA



ming of the cultural production of music, drawing on such fields as cultural ecology, ecological psychology, and human ecology. This scholarship is pre-dates the field of ecomusicology. Ecomusicology, however, adds ecological scientists to the conversation about music and ecology, it emphasizes the physical as well as the cultural environment, and it also brings a new sense of environmental crisis combining scholarship with activism. Acoustic dimensions of the environment have thus far received little consideration in discussions of such issues as climate change, industrial pollution, environmental justice, and habitat loss. An ecomusicological approach to the place of music and sound in the environment enables ethnomusicologists to contribute their knowledge to these ongoing discussions, while it also grounds environmental activism in scholarship.

### **Etnomüzikoloji İçinde, Ekomüzikoloji Nerede? Müzik, Ses ve Çevre**

#### **Özet**

Etnomüzikolojinin mevcut çevresel kriz etrafında dönen konuşmalarda bir rolü var mı? Etnomüzikolog olarak eğitim ve deneyimimiz sayesinde, bize kamusal alanda güvenilirlik kazandıran beceri, bilgi ve uzmanlığımız var mı? Etnomüzikologlar olarak çevre ile ilgili politika geliştirmeye herhangi bir bilgelik katmak için ayakta duruyor muyuz? Ekomüzikoloji ile uğraşan etnomüzikologlar bu konuşmalara ses, müzik, doğa, kültür ve çevre anlayışını getirmektedir. Bir alan olarak ekomüzikoloji, yaklaşık on yıl önce müziğin ekokritik çalışması olarak birleşti. Ekoritizm terimini edebiyattan ödünç alan müzikologlar besteciler, besteler, doğa ve müziğin kültürel üretimi arasındaki ilişkileri incelediler. Amerikan Müzikoloji Derneği Dergisi'nde 2011 yılında bir bildirinin yayınlanmasından hemen sonra, ekomüzikoloji dünya çapında sadece müzikolojiden değil, etnomüzikoloji, organoloji, akustik, antropoloji ve ekolojik bilim içindeki insanlarını cezbedi. Ekomüzikoloji ayrıca müzikle ilgilenen besteciler, sanatçılar, gazeteciler ve çevre aktivistlerini de cezbedi. İlk olarak 2012 yılındaki ekomüzikoloji konferansında, bu yeni alana dair çok çeşitli yaklaşımlar sergilendi. Birkaç yıl içinde, ekomüzikolojinin tanımı, çevresel bir kriz döneminde ses, müzik, kültür, doğa ve çevre çalışmaları olarak genişletilmişti. Daha yakın zamanda, ekomüzikologlar ekokritizm olarak değil ekoloji olarak "eko" önekini keşfetmeye başladılar. William K. Archer'in 1964'te müzik ve ekoloji hakkındaki öncü gözlemlerinden bu yana, etnomüzikologlar ve müzikologlar, kültürel ekoloji, ekolojik psikoloji ve insan ekolojisi gibi alanlara dayanarak müziğin kültürel üretiminin ekolojik bir çerçevesini ortaya koydular. Bu bilgi, ecomusicology alanından önce gelir. Ekomüzikoloji, müzik ve ekoloji konusundaki sohbete ekolojik bilim insanlarını ekler, fiziksel ve kültürel çevreyi vurgular ve aynı zamanda bursu aktivizm ile birleştiren yeni bir çevresel kriz hissi getirir. Ekomüzikoloji, müzik ve ekoloji konusundaki sohbete ekolojik bilim adamları ekler, Kültürel çevreyi olduğu kadar fiziksel çevreyi de vurgular ve aynı zamanda bu bilimi aktivizm ile birleştiren yeni bir çevresel kriz duygusu getirir. İklim değişikliği, endüstriyel kirlilik, çevre adaleti ve habitat kaybı gibi konuların tartışılması içinde çevrenin akustik boyutları çok az dikkate alınmıştır. Müzik ve sesin ortamdaki yerine dair ekomüzikolojik bir yaklaşım, etnomüzikologların bu devam eden tartışmalara bilgileri ile katkıda bulunmalarını sağlarken, aynı zamanda bilimde çevresel aktivizmi de temel almaktadır.

The novel coronavirus pandemic brought an immediacy to the gradually intensifying environmental crisis. Scientists now agree that habitat pressures that put different species that are not naturally close to each other in the same environment, are causing unusual behavior among plants and animals. One result is the proliferation of novel viruses.<sup>1</sup> Nonhuman nature, it would seem, keeps sending human beings messages, whether in the dreadful sounds of climate change, or now in the wake of the terrible COVID-19 pandemic that threatens millions of lives worldwide. On the other hand, scientists have called attention to the positive environmental effects of the mass confinements, quarantines, and lockdowns. Much less carbon dioxide is going into the atmosphere because many fewer people are traveling by air. Shipping noise in the oceans is down, and whales and dolphins are communicating more freely. Environmentalists are hoping that the post-virus economy will accelerate the conversion to renewable energy systems.

Does ethnomusicology have a role to play in the conversations swirling around the current environmental crisis? Of course, ethnomusicologists traditionally exercise what rights we have to speak out as private citizens, but does ethnomusicology as a field have a role to play? What, after all, are the relations between music and environment? By virtue of our training and experience as ethnomusicologists, do we have skills, knowledge, and expertise that give us credibility in the embattled public sphere? Do we have standing, as ethnomusicologists, to contribute any wisdom to policy-making about the environment? We may recall the difficulties faced by the President of the Society for Ethnomusicology when interviewed on a radio talk show and asked to defend the Society's position statement condemning the use of music for torture.<sup>2</sup> The host was skeptical that an academic society specializing in music understood anything about how wars ought to be waged.

What ethnomusicology might do to help mitigate the climate crisis was the question addressed in the President's Roundtable at the annual conference of the Society for Ethnomusicology in 2018. Most of the six scholars who spoke to that question, myself included, considered the relations between the environment and music within the more inclusive category, so-

---

<sup>1</sup> Frutos, Roger, Marc L. Roig, Jordi Serra-Cobo, and Christian A. Devaux. "COVID-19: The conjunction of events leading to the pandemic and lessons to learn for future threats." *Frontiers in Medicine*, 2020. doi: 10.3389/fmed.2020.00223.

<sup>2</sup> Philip Bohlman interviewed by Hugh Hewitt, Feb. 9, 2007. <https://www.hugh-hewitt.com/philip-bohlman-representing-the-guys-and-dear-god-dont-call-them-gals-at-the-society-for-ethnomusicology-on-the-use-of-music-as-torture/>

und.<sup>3</sup> Some said that among the skills ethnomusicologists brought to the table were people skills, developed over the course of ethnographic fieldwork. A few of the speakers had backgrounds in ecological science, and one advocated for partnerships between ethnomusicologists and ecological scientists to study the environmental adaptations indigenous peoples have made that could be useful in mitigating the climate crisis, thus lending some credibility to our contributions to the policy conversations about the environment. Some spoke about ethnomusicology's longstanding interest in the relationships between music, ritual, and the environment, especially in traditional hunter-gatherer and horticultural social groups where indigenous groups sought to influence the forces of nature to provide an abundance of food. Yet it was also plain that should ethnomusicologists bring to the environmental table the indigenous ecological knowledges of music and ritual, some policy-makers would respond that they wished to base their environmental interventions in science, not superstition.

Five of the six speakers on the President's Roundtable were active participants in an emerging multidisciplinary field, called ecomusicology. Ecomusicology is a "crisis field" poised to address issues of music and the environment in a time of environmental crisis. Ethnomusicologists have played an important, but not dominant, role in developing ecomusicology. Among the study groups within the Society for Ethnomusicology, one is devoted to ecomusicology. In the remainder of this presentation I will discuss this new field which combines scholarship, creative work, and environmental activism, for ecomusicology appeals to an increasing number of ethnomusicologists concerned with music and the environment. Indeed, ecomusicology attracts musicologists, ethnomusicologists, environmental activists, acousticians, anthropologists, composers, performers, ecological scientists, and scholars in the field of sound studies. Each brings different perspectives, concerns, questions, methodologies, and analyses to the discussion of music and environment. There is a study group within the Society for Ethnomusicology devoted to ecomusicology. There is, also, a study group within the American Musicological Society devoted to ecomusicology. By design there is no society for ecomusicology, but ecomusicologists have held two major conferences in this decade, we have a journal called *Ecomusicology Review*, and a listserv.

The field of ecomusicology coalesced in this second decade of the current century, under the guiding hand of musicologist Aaron S. Allen. As an undergraduate at Tulane Allen had pursued a double major in music and environmental studies. As a PhD student in musicology at Harvard he was direc-

---

<sup>3</sup> The participants were musicologists Aaron S. Allen and Denise Von Glahn, anthropologist Mark Pedelty, and ethnomusicologists Ruth Hellier-Tinoco, Jennifer Post, and myself. The roundtable was moderated by SEM President-Elect Timothy J. Cooley.

ted to a traditional dissertation topic on Beethoven, while his professors left him to pursue his interests in music and the environment on his own time. Those interests blossomed after he began a teaching career in the department of music at the University of North Carolina at Greensboro and sought out other scholars interested in music and the environment.

Allen was centrally involved in four landmark ecomusicological publications in the 2010s. The first was a colloquy of articles under the heading ecomusicology published in 2011 in the *Journal of the American Musicological Society*, and the second was an entry defining ecomusicology in the *Grove Dictionary of American Music*, available to scholars since 2011 but published in 2014. Allen introduced the colloquy and wrote the Grove entry. Both publications were aimed at musicologists, and both drew on Alexander Rehding's seminal review article, where he discussed recent works on music and nature under the heading "Eco-Musicology."<sup>4</sup> In them Allen defined ecomusicology as "the study of music, culture, and nature in all the complexities of those terms. Ecomusicology considers musical and sonic issues, both textual and performative, related to ecology and the environment." After acknowledging, as Rehding had discussed, that the meanings of music, culture, and nature were complex, unstable and contested, Allen went on to explain that the "eco" in ecomusicology was not a reference to ecology per se but, rather, to ecocriticism, a branch of literary criticism that developed in the late 20th century that emphasized relations between authors, literature, and the environment. Therefore, ecomusicology was best understood as ecocritical musicology, emphasizing relations between composers, music literature, and the environment.<sup>5</sup>

However, Allen soon recognized that defining ecomusicology as eco-critical musicology was too restrictive. True, he had taken pains to reference Charles Seeger's definition of musicology as the study of music in all its manifestations, rather than primarily as the study of Western art, or classical, music. Besides, the discipline of musicology had opened up in the past thirty years as the so-called "new musicologists" expanded the canon by exploring musical theatre, jazz, rock, soul, and hip-hop music, as well as by elevating the careers of women and people of color who had been neglected as composers and performers. Musicology, like other academic disciplines, attempted to attract minorities into graduate school and as faculty members. Surely there was room for ecomusicology in the musicological tent. In his Grove Dictionary definition, Allen recognized ecomusicology's cross-disciplinary appeal to studies in soundscape and acoustic ecology, as well as biomusico-

---

<sup>4</sup> Rehding, Alexander. "Review Article: Eco-Musicology." *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 127, no. 2, 2002, pp. 305-320.

<sup>5</sup> Allen, Aaron S. "Ecomusicology: Ecocriticism and Musicology." *Journal of the American Musicological Society*, vol. 64, no. 2, 2011, p. 393.

logy (the study of animal sound communication), and an ethnomusicology that went beyond ethnographic description and interpretation to issues that were “political and critical.”<sup>6</sup> At the first ecomusicology conference, which took place in October, 2012 in New Orleans, the majority of attendees were musicologists. However, one could not help noticing that scholars, activists and scientists who did not identify as musicologists were present as well, and that some were presenting their own research as ecomusicology. These included ethnomusicologists drawing on their field’s long ethnographic engagement with music and cultural ecology. They included applied ethnomusicologists interested in harnessing concepts of sustainability to music and cultural policy. They included composers and performers whose music engaged directly with the environment. They included scientists interested in bi-music. They included public intellectuals and journalists synthesizing research in music and the environment.

After the 2012 ecomusicology conference Allen and his British colleague Kevin Dawe determined to put together a book reflecting varieties of ecomusicological scholarship. Drawing partly on presentations from the 2012 conference but not limited to them, *Current Directions in Ecomusicology (CDE)* was published by Routledge in 2016 and became the third ecomusicology landmark of the decade. This ambitious and eclectic work was divided into parts: Ecological Directions, Fieldwork Directions, Critical Directions, and Textual Directions. The book foregrounded four major, though not mutually exclusive, perspectives: ecological, ethnomusicological, (eco)critical (including ethics, as well as postmodern and critical theory), and textual (i.e., engaging primarily with texts, usually from a musicological standpoint). “There is no one ecomusicology but many ecomusicologies constituting a dynamic field,” Allen and Dawe wrote.<sup>7</sup>

Drawing on my own experiences at the 2012 conference, I came to view ecomusicology as a crisis field and defined it a little more broadly than Allen had done, as “the study of music, sound, culture, nature and the environment in a time of environmental crisis.”<sup>8</sup> Allen and I had been corresponding about music, sustainability, ecology and the use of metaphors in ecomusicology since February of 2012. I had been writing about music and ecology decades prior to the invention of the term ecomusicology. Allen had critiqued my 2009 article in which I developed ecological approach to musical sustainabi-

---

<sup>6</sup> Allen, Aaron S. “Ecomusicology (ecocritical musicology)” *Grove Dictionary of American Music*, 2<sup>nd</sup> edition.

<sup>7</sup> Allen Aaron S., and Kevin Dawe, eds. *Current Directions in Ecomusicology*. Routledge, 2016, p. 1.

<sup>8</sup> Titon, Jeff Todd. “The Nature of Ecomusicology.” *Música e Cultura revista da ABET*, vol. 8, no. 1, 2013, pp. 8-18. Originally the keynote address for the 2013 conference of the Brazilian Society for Ethnomusicology, in João Pessoa, Brazil.

lity, based on applying principles borrowed from conservation biology to music and sustainability, for using ecology as a metaphor by bringing it out of the physical environment and into the world of cultural policy.<sup>9</sup> I had also employed ecology as a metaphor, he said, in my 1984 claim that music cultures could be understood as ecosystems.<sup>10</sup> Allen, in other words, made the important distinction between ecology as metaphor and ecology as science. He acknowledged that in my more recent work I employed ecology directly in relation to the physical environment when I appealed on scientific grounds for a sound commons for all living creatures.<sup>11</sup> However, the term sound commons is itself a metaphor, and in the sciences as in the humanities metaphors have powerful explanatory qualities and are impossible to avoid, even in mathematics.<sup>12</sup> Darwin cheerfully admitted that his phrase, “struggle for existence,” was a metaphor.<sup>13</sup> The tensions between the objective world of science and the subjective realm of metaphor greatly troubled Henry David Thoreau, the subject of my own contribution to *CDE*. I view them as creative rather than destructive tensions.

The music/ecology metaphor was the object of critique in two articles, one written by Brent Keogh and the other by Keogh and Ian Collinson.<sup>14</sup> They critiqued not only ecomusicology but also ethnomusicology, arguing that their use of the music/ecology metaphor was both misleading and also a

---

<sup>9</sup> Titon, Jeff Todd. “Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint.” *The World of Music*, vol. 51, no. 1, 2009, pp. 119-137. Allen, Aaron. “Sounding Sustainable; or, The Challenge of Sustainability,” 49-51. In *Cultural Sustainabilities: Music, Media, Language, Advocacy*, edited by Timothy J. Cooley, 43-62. Urbana: University of Illinois Press, 2019.

<sup>10</sup> Titon, Jeff Todd, and Mark Slobin. “The Music Culture as a World of Music.” In *Worlds of Music*, edited by Jeff Todd Titon. Schirmer Books, 1984, p. 9. When I wrote that music cultures could be understood as ecological systems, I meant both that music cultures were like ecological systems, and also that they were ecological systems.

<sup>11</sup> Titon, Jeff Todd. “A Sound Commons for All Living Creatures.” *Smithsonian Folkways Magazine* (Fall-Winter 2012). <https://folkways.si.edu/magazine-fall-winter-2012-sound-commons-living-creatures/science-and-nature-world/music/article/smithsonian>

<sup>12</sup> Manin, Yuri. *Mathematics as Metaphor*. American Mathematical Society, 2007.

<sup>13</sup> In *On The Origin of Species*, first edition, chapter 3, Darwin wrote: “I use the term Struggle for Existence in a large and metaphorical sense, including dependence of one being on another, and including (which is more important) not only the life of the individual, but success in leaving progeny. . . .”

<sup>14</sup> Brent Keogh, “On the Limitations of Music Ecology.” *Journal of Music Research Online* 4 (2013). <http://www.jmro.org.au/index.php/mca2/article/view/83>. Brent Keogh and Ian Collinson, “‘A Place for Everything and Everything in Its Place’: The (Ab)uses of Music Ecology.” *MUSICultures* 43, no. 1 (2016), 1-15.

distraction from more important inquiries into music as cultural production. At the same time, a critique by ethnomusicologist Anna Maria Ochoa Gautier argued that ecomusicologists had failed to draw upon an important earlier strand in ethnomusicology exemplified by Steven Feld's concept of acoustemology, referring to societies like the Kaluli of Papua New Guinea where sound played an outsized role in determining what humans could know and how they could know it—i.e., in social epistemologies.<sup>15</sup>

Rather than responding immediately to these critiques, Allen and I decided it would be best at first to respond indirectly, by demonstrating, in a special issue of a journal, the variety of ecological approaches to music and sound. A call for articles resulted in fifty-five proposals, far more than we thought we would receive. In 2018 twelve of those articles were published, in a special issue of the journal *MUSICultures*.<sup>16</sup> This was the fourth landmark in ecomusicology in this decade. Topics included the indigenous ecological knowledges and their relations to music and sound; human-animal cross-species interactions involving sounds and symbols; new age atmospheric music and the environment; ecological psychology and phenomenology of musical performance; music-culture ecosystems and the sustainability of symphony orchestras; and ecocritical musicology with an emphasis on compositions from an ecological standpoint.

In the Introduction to this special issue, Allen wrote that ecology provided ecomusicology with both a problem and an opportunity. For Allen, the problem of ecology was “the invocation of ecology to mean something other than what ecological scientists mean by it.” The opportunity, however, was in ecology's ability to inform “other realms of inquiry that resonate with music and sound studies.”<sup>17</sup> In my Afterword to this special issue, I wrote about two problems *in* contemporary ecology that presented difficulties for ecomusicologists. One was the change, in the past century, from the balance-of-nature paradigm to the disturbance-and-change paradigm. However, most ecomusicologists consider still nature and the environment to trend toward an ideal state of balance or equilibrium. The second problem is the ongoing debate, within ecological science, between population ecologists, who work from the bottom up, and ecosystem ecologists, who apply a systems approach

---

<sup>15</sup> Gautier, Ana María Ochoa. “Acoustic Multinaturalism, the Value of Nature, and the Nature of Music in Ecomusicology.” *Boundary 2*, vol. 43, no. 1, pp. 107-141. DOI 10.1215/01903659- 3340661.

<sup>16</sup> Allen, Aaron S., and Jeff Todd Titon, eds. *MUSICultures*, vol. 45, nos. 1-2, 2018. Special issue on Ecologies.

<sup>17</sup> Allen, Aaron S. “One Ecology and Many Ecologies: The Problem and Opportunity of Ecology for Music and Sound Studies.” *MUSICultures*, vol. 45, nos. 1-2, 2018, p. 1.

ach and work from the top down.<sup>18</sup> In the mid-20<sup>th</sup> century ecosystem ecologists gained the advantage and held it for several decades, but their mathematical models were not nearly as accurate as had been hoped, and as a result ecosystem ecology is no longer at the center of the field of ecology. Nevertheless, the ecosystem remains the principal metaphor with which ecomusicologists think about sustainability and music cultures although, to be sure, the music-culture models that ecomusicologists have employed are descriptive, not mathematical.

Certainly the music/ecology metaphor has its limitations when yoked to the abandoned balance of nature ecological paradigm, as it was for most of the previous century. Yet the contemporary science that accounts for ongoing relations among organisms and environment retains the idea that these constitute systems, however temporarily stable their equilibria may be after regime changes. In the same way, music-culture ecosystems may be described in terms of non-totalizing, dynamic relations among the parts and emergent, unpredicted consequences in the behavior of the whole. Ochoa Gautier's argument that research by Feld and others foregrounded relations between music and the environment is certainly correct, while it is also true that much of the research in Indigenous societies during the previous century focused on the ritual uses of music to ensure that nature would provide sufficient food and water for survival. However, this scholarly research appears chiefly as cultural ecology adapted to the study of music, rather than as proto-ecomusicology. Moreover, when first published, it lacked the present sense of a planetary environmental crisis even though the Environmental Movement had begun some thirty years earlier with the work of Rachel Carson in the 1950s. More recently, Feld and others have revisited this early research from more of an applied standpoint, both with a sense of crisis and a view toward cultural and environmental sustainability; but they do not identify their work as ecomusicology.<sup>19</sup> The broad and growing appeal of music and ecology prompted Allen and me to turn the special issue of *MUSICultures* into a book: "Sounds, Ecologies, Musics." In this book we intend to further clarify the challenges posed and opportunities offered when sound and music are considered from ecological perspectives. In the book we seek to address two principal questions: (1) What is the place, and the role, of music and sound in this crisis of the so-called Anthropocene? and (2) How might ecological thinking help

---

<sup>18</sup> Titon, Jeff Todd. "Ecomusicology and the Problems in Ecology." *MUSICultures*, vol. 45, nos. 1-2, 2018, pp. 260-261.

<sup>19</sup> Feld, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. 3<sup>rd</sup> edition, with a new Afterword. Duke University Press, 2012. Originally published in 1982. See also Seeger, Anthony. *Why Suyu Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. University of Illinois Press, 2004. Originally published in 1987. See also Roseman, Maria. *Healing Sounds from the Malaysian Rainforest: Temiar Music and Medicine*. University of California Press, 1991.



ecomusicologists to understand, and mitigate, this crisis? We invited a half-dozen additional authors to contribute, and after gathering up abstracts and submitting a book proposal, last winter we signed an advance contract with Oxford University Press. Authors (including co-editors Allen and Titon) are in the midst of writing our contributions. We are hopeful that within a few years the book will be published.

Ecomusicology coalesced at the beginning of the current decade as the ecocritical study of music. That is, the “eco” in ecomusicology referred to ecocriticism. Today, the “eco” also refers to ecology. The expanding “eco” invites ecologists under the ecomusicological tent, and it also encourages ec ethnomusicologists to adopt an ecological perspective. This ecological perspective from ecomusicology offers ethnomusicologists an opportunity to contribute more directly and authoritatively to the public discourse surrounding the environmental crisis, and to do so from a point of view that foregrounds the sounding universe in which humans and other animals are continuing to adapt their musical and sonic communication in response to changes in habitat and climate.

*Acknowledgments:* I am grateful to Özlem DOĞUŞ VARLI for inviting me to speak, and for the arrangements that she and others in the Turkish Association of Ethnomusicology made to enable this Symposium to happen.



# Kültür Ürünlerinin Mekânsal Değişimi

## Sibirya Türklerinde Tarım ve Hayvancılık Kültüründen Müzik Kültürüne Geçen Çalgılar

Feyzan Göher\*

### Özet

Kültür ürünlerinin mekânsal değişimi, genellikle bir nesne ya da olgunun değişen yaşam şartları ile eski kullanım alanını terk ederek, yeni mekânlara aktarımı veya işe yaramaz hale gelişi açısından ele alınır. Ancak bu kuram, kültür ürünlerinin farklı uygulama sahaları arasındaki geçişi ile oluşan simgesel etkileşimi ve kültür ürününün “aynı anda” birden çok alanda kullanımında olmasını da inceler. Betimsel karakterli bu çalışmada, tarım ve hayvancılık kültür ürünü olup, mekânsal değişim yaşayarak müzik kültürüne geçmiş Sibirya Türk çalgıları konu edilmektedir. Çalışma, Güney Sibirya bölgesinde yer alan Tuva ve Kuzey Sibirya Bölgesinde bulunan Saha (Yakutistan) Özerk Cumhuriyetleri özelinde yürütülmüştür. Makalede, sözü edilen bölgelerde gerçekleştirilen alan araştırmaları esnasında uygulanan yarı yapılandırılmış görüşme tekniği ve katılımcı olarak gözlem tekniği sonucu elde edilen veriler ile literatür taraması sonuçlarından faydalanılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Mekânsal Değişim, Sibirya Türk Müziği, Tuva, Saha (Yakutistan), Organoloji.

### Spatial Change of Cultural Products

The Music Instruments that Passed from Agriculture and Livestock Culture to Musical Culture in Siberian Turks

### Abstract

The spatial change of cultural products is generally considered in terms of the changing living conditions of cultural products and their position in new spaces, change or becoming useless. However, this theory also examines symbolic interaction and the use of cultural products in more than one

---

\* Prof. Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi TMDK, Müzikoloji ABD öğretim üyesi, feyzan\_goher@yahoo.com

field "simultaneously". In this descriptive study, Siberian Turkish instruments that were previously a product of agriculture and animal husbandry and passed into musical culture by experiencing spatial changes are discussed. This study has been carried out specifically for Tuva in the Southern Siberia region and the Sakha (Yakutia) Autonomous Republics in the Northern Siberia Region. In this article, the semi-structured interview technique applied during the field studies carried out in the mentioned regions and the data obtained as a result of the observation technique as a participant and the results of the literature review have been used.

**Keywords:** Spatial Change, Siberian Turkish Music, Tuva, Sakha (Yakutia), Organology.

### Giriş

Zamanın akıcılığı içinde farklılaşan toplumun ihtiyaçları, kültür alanları ve kültür ürünleri üzerinde bitmeyen bir değişime neden olur. Buna kültürel evrim adı verilir. Kültürel evrim, sosyal ekolojiye bağlı olarak sürekli değişim gösterir. Bu değişimler üzerine odaklanan evrimsel yaklaşımlar, kültür içeriğinin değişebileceği aktarım mekanizmalarını inceleyerek kültürel değişimin nasıl olduğunun anlaşılmasını sağlar. Ekolojik yaklaşımlar ise kültürel değişimin nedenine dair içgörü sağlar. Ekolojik ve kültürel evrimsel yaklaşımlardan gelen tamamlayıcı veriler, kültürlerin ve kültür ürünlerinin değişim sürecini birlikte netleştirebilir (Varnum ve Grossmann, 2017, s.1). Kültürel değişimle birlikte, farklı uygulama alanlarındaki olgular, anlamlar ve araç gereçler de değişime uğrar.

Kültürlerin düşünsel ve duyuşsal açılardan döngüsel dinamikleri ve sosyal farklılaşma olgusuna ilişkin, pek çok çalışma mevcuttur. Yaşanan toplumsal değişimler, kimi bilimsanlarınca kültürel evrim modeli ile ya da odaklanmış teorik araştırmalarla açıklanmaya çalışılırken; kimi bilimsanları ise kültürel değişimi tanımlayıcı ayrıntılara odaklanmak yerine, uzun vadeli değişim yönlerini tasvir eden veya değişimin ana kaynaklarını stilize eden tekrarlayan kalıplarla ortaya koymaya gayret ederler (Wuthnow, 1992, s.256). Kültürel değişim akışı içinde ele alınabilecek teorilerden olan sembolik etkileşimcilik, insan etkileşimlerini hem çevredeki nesnelere, hem de diğerlerinin eylemlerinden anlam türetme süreci olarak kavramsallaştırır (Denzin, 1969, s.925). Sembolik etkileşim, farklı topluluklar arasında olabileceği gibi, farklı kültür alanları arasında nesnelere anlam taşıyıcılığı ile de gerçekleşebilir.

Kültürün mekânsal değişimler üzerinde etkisi, genellikle kültürel ürünlerin değişen yaşam şartları ile yeni mekânlarındaki konumu, değişimi veya işe yaramaz hale gelişi açısından ele alınır. Ancak bu kuram, kültür ürünlerinin farklı uygulama sahaları arasındaki geçişi de barındırır. Bu geçişle birlikte, kültür ürününün daha önceki kullanım mekânındaki varlığı sona erebilir; veya-

hut kültür ürünü, farklı veya nispeten benzer görevler yüklenerek, iki ya da daha çok alanda varlığını devam ettirebilir. Bu aktarım sonucu, mekânlar arası geçiş yapan nesne veya olgu, simgesel özelliğini kaybedebilir, kısmen ya da tamamen taşıyabilir yahut üzerine yeni anlamlar yüklenebilir.

Bu noktada “mekân” kavramı üzerinde durmak yerinde olacaktır. Toplumsal ilişki ağlarının, düşünsel ve kültürel imgelerin sahnesi olan “mekân” olgusu, aynı zamanda yaşanan toplumsal süreçlerin ve kültürel değişimlerin de temel öğelerinden birisidir. İnsanların eylemleri ve etkinlikleri için gerekli bir donatım, bir hammadde olan mekân (Solak, 2017, s.27), bu etkinliklerin gerçekleşebilmesi için ortam ve aletlerin üretildiği bir alandır. Kültürel düzey, bilgi birikimine ve bilginin üretimine dayalı olduğu gibi, bunların mekânla olan ilişkisine de bağlıdır. (Çeçen, 1985, s.122). Bu çalışmada mekân, çeşitli kültürel aktivitelerin gerçekleşim faaliyet alanı olarak ele alınmıştır.

Betimsel karakterli bu çalışmada mekânsal değişim yaşayarak, tarım ve hayvancılık kültüründe kullanılan birer aletken, müzik kültürüne çalgı olarak geçmiş nesnelere konu edilmektedir. Çalışma, Güney Sibiryâ bölgesinde yer alan Tuva ve Kuzey Sibiryâ Bölgesinde bulunan Saha (Yakutistan) Özerk Cumhuriyetleri özelinde gerçekleştirilmiştir. Makalede, sözü edilen bölgelerde yürütülen alan araştırmaları<sup>1</sup> esnasında uygulanan yarı yapılandırılmış görüşme tekniği<sup>2</sup> ve katılımcı olarak gözlem tekniği<sup>3</sup> sonucu elde edilen veriler ile literatür taraması sonuçlarından faydalanılmıştır.

Müziği sosyal ve kültürel bağlamlarda inceleyen etnomüzikoloji, entelektüel köklerini ve yöntemlerini müzikolojiden olduğu kadar kültürel antropolojiden de alır. Antropolojinin kalbi addedilen etnografi, bir topluluğunun hayatının ana unsurları olan yaşayış, örf, adet ve gelenekleri inceler ki, iki veya daha fazla kültür arasında mukayeseli çalışmalar yapan etnolojiden bu noktada ayrılır (Kütükoğlu, 2011, s.10). Bu araştırmada her ne kadar iki farklı Türk topluluğunun gelenek ve yaşayışları incelense de aralarında bir karşılaştırma söz konusu değildir; bütüncül bir yaklaşım izlenmiştir.

<sup>1</sup> Alan araştırmasına başlanmadan önce, gidilecek bölgenin kültürel dokusu, müzikal geçmişi, günümüzdeki müzik uygulamaları incelenmiş; alanda bilgi sahibi olan kılavuz kişiler tespit edilerek, bağlantıya geçilmiştir. Kılavuz kişiler, gidilecek alana hâkim olan ve topluluk üzerinde etkisi bulunan bireylerden seçilmiştir. Görüşmelerin gerçekleştirildiği kaynak kişiler, kılavuzların ve saha çalışması öncesi araştırmaların yönlendirmesi ile belirlenmiştir.

<sup>2</sup> Alan araştırmalarında uygulanan derinlemesine görüşmelerde “odaklanmış”, bir diğer ifadeyle “yarı yapılandırılmış” görüşme türünün tercih edilmesi önerilir (Punch, 2014, s.165-167).

<sup>3</sup> Sosyal bilimlerde araştırmacının rolü açısından gözlemler, “katılımcı olarak gözlem” ve “tam gözlem” olmak üzere ikiye ayrılabilir (Punch, 2014, s.167). Spradley’e göre etnografik görüşme ile katılımcı gözlem, etnografik betimlemeyi üretir (Spradley, 1980, s.46). Bu çalışmada da etnografik veri toplama yöntemi olarak katılımcı olarak gözlem tekniği tercih edilmiştir.

### Güney Sibirya Türk Müziğinde Tarım Kültüründen Müzik Kültürüne Geçen Çalgılar

Sibirya'nın kuzey bölgelerinde çok çetin hava şartları nedeniyle tarım kültürü daha ziyade güney bölgelerde varlık gösterebilmiştir. Altay-Sayan Dağları arasında bulunan Tuva, yüksek sıradağlara, geniş yaylara sahip, sert karasal iklimin hüküm sürdüğü bir bölgede yer almaktadır.

Tuva'da yetiştirilen tarım ürünleri arasında tahıllar, baklagiller, patates, çeşitli sebzeler ve kavun yer almaktadır. Tarım gerçekleştirilen 6,5 bin hektar alanın %65'inde yem bitkileri, tahıl ve baklagiller yetiştirilmektedir (Biçoool, Oyun ve İrgit, 2016, s.61). Bilhassa tahıl, Tuva mutfağında çok önemli bir yere sahiptir. Hayvansal gıdalardan sonra en fazla tüketilen yiyecekler, tahılla yapılanlardır.



**Fotoğraf Grubu 1.** 5 Ekim 2019'da Tuva Ulusal Müzesi önünde gerçekleşen kutlamalardan<sup>4</sup>

Kültür unsurları, toplumsal yaşamın ana mekânı olan doğadan (Meydan Yıldız, 2018, s.173) ve doğa ile ilişkili pratiklerden etkilenmektedir. Tuva'da "Taraa Doyu Bayramı" olarak adlandırılan hasat şenliği de, tahılların ve tahılla yapılan yemeklerin sergilendiği bir etkinliktir. Tuva'da Naadım'dan sonra daha az yaygınlığa ve öneme sahip pek çok festival ve etkinlik olmakla

<sup>4</sup> Fotoğraflar: Верховный Хурал (Парламент) Республики Тыва (Tuva Cumhuriyeti Yüksek Khural (Parlamento), Url: <http://www.khural.org>, Erişim Tarihi: 10.10.2019

beraber, “Taraa Doyu” isimli gastronomik bayram, konumuz gereği önem arz etmektedir. Geleneksel Tuva mutfağından yemeklerin, tahılların sergilendiği ve bu konudaki yarışmaların yapıldığı, fuar, sergi ve satışların düzenlendiği bayram, ekim ayının başında gerçekleşmektedir.

Tuva'nın tarım kültürü ile ilgili folklorik mirasının korunmasının amaçlandığı etkinliklerde tahıllar, yerel ekim şekilleri, geleneksel yemekler tanıtılır (Naksıl 2016).

Buryatya, Hakasya, Moğolistan gibi komşu ülkelerin de katılımıyla, çiftlik temsilcileri, tarım kooperatifleri, el sanatkârları, gıda üreticileri, turizm endüstrisi temsilcilerinin katıldığı bu bayramın müzikoloji için önemli olan tarafı, *tarım kültürünün müziğe yansımalarının* bir göstergesi olmasıdır. Tuva'da *kısa ir* türüne dâhil olan iş türküleri, tarım hayatına eşlik eden, çalışmayı daha zevkli kılan, hayata dair ve tarıma dair sözler barındıran eserlerdir. Bu şarkı türü, tarımla uğraşan tüm toplumların halk şarkısı repertuarlarında yer alır. Ancak Tuvalar tarım hayatını sıradışı başka bir şekilde de müziğe aktarmışlardır. Tıpkı Şamanist inançlardan beslenen animistik dünyayı müziğe taşımaları gibi, tarım hayatını da son derece yaratıcı bir üslupla yorumlamışlar; tahılları ayıklarken ve öğütürken kullandıkları aletleri, müziğe dâhil etmişlerdir. Bu tarım eşyaları, tahılları ezmekte kullanılan sogaaş (sohu), şay sogaaji (havan) ve tahılların ayıklanmasında faydalanılan despi (tepsi)'dir. Aşağıda solda, Naadım Şenliğinde fotoğrafladığımız Tuva tarım eşyaları görülmektedir.



1. Despi, 2. Daş, 3. Bilgaas, 4. Sogaas, 5. Bala, 6. Ayak/tavak, 7. Khol deerbezi, 8. Deerbe tudazi

### Fotoğraf Grubu 2. ve Çizim 1. Tuva'da tarım aletleri<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Fotoğraflar: F. Göher ve T. Vural, Naadım Şenliği, Tuva 2017; Netra... Нетрадиционная технология, 2012 s.52.

Bu aletler içinde tarım ve aynı zamanda yemek kültüründe yer alan “despi” yani tepsi, en yaygın kullanıma sahip olandır. Despi (tepsi), festivale de adını veren taraa ve dalgan gibi milli yemeklerin sunumunda, ayrıca et servislerinde kullanılır. Bu tepsiye tahıllar da konur ve ayıklanır (KK2). Aşağıdaki fotoğraflar, despinin yemek servislerinde kullanılmasını göstermektedir.



**Fotoğraf Grubu 3.** Despinin Yemek Sunumunda Kullanılışı-Naadım2017

Kızıl'da görülme gerçekleştirdiğimiz Doç. Dr. Margarita Kungaa: “Tepsiye darı, bulgur vb. ürünler konur. Bu alet, zaman içinde müzikte de kullanılmaya başlanmıştır. Kişi sanki tepside darı ayıklıyormuş gibi yapar. Müziğin ritmine göre sallar, tahılları hafifçe yukarı doğru zıpladır” ifadelerini kullanmıştır (KK1)<sup>6</sup>. Aşağıda solda Kungaa'nın Tuva Geleneksel Kültür Merkezinde tepsinin müzikte kullanımını anlatırken fotoğrafı; ortada geleneksel müzikte tepsinin kullanılışı; sağda ise tarımda kullanılışı görülmektedir.

<sup>6</sup> KK+sayı ifadesi ile belirtilen kaynak kişilere ilişkin bilgiler için Kaynakçaya bakınız.





**Fotoğraf Grubu 4.** Despinin müzikte ve tahıl ayıklamada kullanılışı<sup>7</sup>

Tuva insanı doğa ile iç içe yaşamış; doğanın sunduğu tüm malzemeleri çok çeşitli amaçlar için kullanmıştır. Rüzgâr seslerini, at koşuşlarını barındıran Tuva müziğinde çalgıların morfolojik özellikleri de doğanın bir parçası olma felsefesini yansıtır. Ayrıca tarım kültüründe yer alan aletlerin vurmali ve sallamalı çalgı olarak kullanılması, bölge müzik kültürünün günlük hayat ile ayrılmaz bağına gözler önüne sermekte; kültür ürünlerinin mekânsal değişimine örnek olmaktadır. Genel olarak idiofon çalgılar sınıfına dâhil edilebilecek olan bu enstrümanlardan diğer ikisi sogaaş (sohu)<sup>8</sup> ve şay sogaajı (havan)dır.

Tahılları, tohumları ezmekte kullanılan sogaaş ve şay sogaajı, günümüzde Tuva Ulusal Orkestrasının kullandığı çalgılarından olmuşlardır. Bunlar, tüm icralarda değil; bazı eserlerde kullanılmaktadır. Bilhassa Tuva kültürünün öne çıkartılması amaçlı olarak düzenlenen etkinliklerde despi gibi sogaaş ve şay sogaajı orkestrada yer almaktadır. Taraa Doyu Festivali de bu etkinliklerden

<sup>7</sup> Fotoğraflar: F. Göher ve T. Vural, Tuva Ulusal Kültür Merkezi, Kızıl 2017; Huva-naak – Kamların Kehaneti Takviminden, Çadaana 2017.

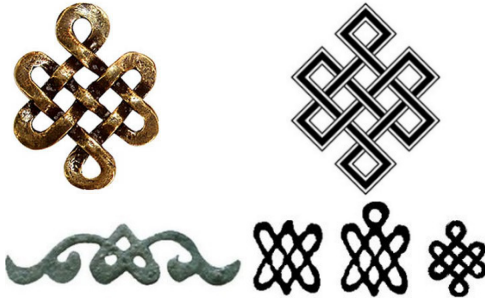
<sup>8</sup> Sohu: Tahıl dövmeye yarayan büyük taş dibek (Url: tdk.gov.tr, Erişim Tarihi: 02.04.2020)



birisidir (KK3). Bu anlamda çalgıların tarım kültürünü simgeleme özelliklerinin devam ettiği görülmektedir.

Üst kısmından tutularak şarkının ritmine göre vurulan sogaaş isimli sohunun tokmağı “bala” olarak adlandırılır (Netra...2012, s.52-54). Fotoğraf Grubu 5’te soldan iki fotoğrafta, Tuva Ulusal Orkestrasının çalgı deposunda fotoğrafladığımız sogaaşlar ve geleneksel Tuva motifleri ile boyanmış örnekler sunulmaktadır. Sol ve sağdaki sogaaşlara, Tuva’da sık kullanılan bir motif olan mutluluk düğümü motifi/sonsuzluk simgesi işlenmiştir.

Başlangıç ve bitiş noktaları belli olmayan bu şekiller, “mutluluk veya uzun ömür düğümü” olarak bilinirler. Budizm ile ilişkilendirilen bu şekillerin karakteristik özellikleri, kalem kaldırılmadan, tek hamlede çizilebilmeleridir.



**Çizim Grubu 2.** Mutluluk / Uzun Ömür Düğümleri



**Fotoğraf Grubu 5.** Sogaaş Örnekleri<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Fotoğraflar: F. Göher ve T. Vural, Tuva Ulusal Kültür Merkezi, Kızıl 2017; Monguş Arjaana Andreevna методическая разработка – «Орнамент "Аяк хээзи" (Metodik Gelişime-Süslemeler “Ayak Heezi”)

Sogaaş, asıl yapılış amacını yansıtır ve hatırlatır şekilde müzikte yer almaktadır. Onun müzikte kullanımı, Tuva'nın tarım kültürüne gönderme yapma amaçlıdır. Her ne kadar kültürel mekânlar arası bir değişim yaşanmış olsa da, simgesel bir etkileşim söz konusudur ve nesnelerin ilk kullanılma sahası anımsatılmaktadır.

Ulusal çalgılardan oluşan orkestralara ya da dörtlü müzik grubuna (igil, doşpuluur, bızaançı, davul) eşlik ederken çalınabilen sogaaş, Tarea Doyu Bayramında ritmik gösteri amacıyla, koreografik danslarda da kullanılmaktadır. Aşağıda solda sogaaş ve despinin müzik ve dansa yer alışı; sağda ise geleneksel orkestra çalgıları ile birlikte görünümü sunulmaktadır. Bu nesnelerin müzikte kullanımı ile tarım ve müzik kültürü içiçeleştirilmektedir. Sogaaş ve despi, iki kültür alanı arasında bir köprü vazifesi görmekte ve etki alanını güçlendirmektedirler.



**Fotoğraf Grubu 6.** Sogaaşın Müzik ve Dansa Eşliği<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Fotoğraflar: Министерство культуры Республики Тыва (Tuva Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Ulusal Müze Arşivi, Fotoğraf: S. Elovikov); Верховный Хурал (Парламент) Республики Тыва, Url: <http://www.khural.org>, Erişim Tarihi: 10.10.2019

Bilhassa Tuva tarım kültürünün ve Tuva'nın geleneksel özelliklerinin vurgulanmak istendiği etkinliklerde, müzik aletine dönüşen bir diğer çalgı ise havandır. Tuva'da şay sogaajı ismi verilen havanın tokmağına ise sogaaj dajı denilmektedir (Netra...2012, s.54). Müziğin ritmine göre havanın tokmağı vurulmaktadır. Bu aletin müzikte kullanılması da tıpkı, sogaaş ve despi gibi hem kültür ürünlerinin mekânsal değişimine örnektir, hem de bu aktarım esnasında tarım ve müzik kültürü arasında bir bağ yaratılmaktadır.

Fotoğraf Grubu 7'nin sol kısmında, Tuva Ulusal Orkestrasının çalgı deposunda fotoğrafladığımız şay sogaajı; ortada ve sağda ise havan olarak kullanılan örnekler sunulmuştur. Ahşap ya da taştan yapılabilen şay sogaajı, tohumların ve çay yapraklarının ezilmesinde kullanılmaktadır. İsmi de “çay/şay” kelimesinden gelmektedir.



**Fotoğraf Grubu 7. Şay Sogaajı Örnekleri**<sup>11</sup>

Türk dünyasında günlük yaşantıda kullanılan pek çok alete yan anlamlar yüklenmiştir. Bu durum, Türk insanının dünyaya bakışını, algılayışını ve hürmetini göstermektedir. Derin anlamlar yüklenen pek çok nesneden birisi de havan ve tokmağıdır. Abakan'da görüşme gerçekleştirdiğimiz kültür tarihi araştırmacısı ve lutiye P. Topoev'e göre (2017), Güney Sibirya Türkleri için havan ve tokmak, geçmişten gelen kutsal anlamlar taşır. Doğuran, üreten dişil imgelerle ilişkili olan havan, “ay”ı sembolize eder. Tıpkı Hakas Yaradılış efsanesindeki “her şeyin piştiği kazan” gibi, havanın da kutsal, büyümlü bir manası vardır. Tokmak ise erkeği temsil eder. Havan ve tokmak, yaşam iksirini öğüten, içiçe geçiren imgelerdir. Topoev, Hakas kopuzunun yuvarlak kasnağı ve altındaki çıkıntılı kısmının; ayrıca kam davulu ile tokmağının da kadın (yumurtalık) ile erkeği (sperm), ve bu şekilde yaradılış olgusunu temsil ettik-

<sup>11</sup> Fotoğraflar: F. Göher ve T. Vural, Tuva Ulusal Kültür Merkezi, Kızıl 2017; Url: <http://www.khural.org>, Erişim Tarihi: 10.10.2019

lerini iddia etmektedir (KK4)<sup>12</sup>. Müzik aletlerinin yaradılış hikâyelerinde konu alışı, onların kutsallaştırılmış yan anlamları ile bağlantılıdır.

### Güney ve Kuzey Sibiry Türk Müziğinde Hayvancılık Kültüründen Müzik Kültürüne Geçen Çalgılar

Kürkleri ile ısıtan, etleri, sütleri ile besleyen, derilerinden tüylerine kadar faydalanılan, taşıyan, çeken, insana en yakın olan hayvanlar, tüm medeniyetler için son derece önemli olmuştur şüphesiz. Ancak Türkler bu faydalara karşı öylesine minnet duymuşlardır ki, hayvanları Tanrı'nın birer hediyesi olarak kabul etmiş; inanç sistemlerinin, kültürlerinin başköşesine taşımışlardır. Gereksiz avlanmayı, hayvanların canını yakmayı yasaklamışlar; takvimlerinden, tamgalarına kadar hemen her yerde, yan anlamlar yükledikleri hayvan simgelerini kullanmışlardır. Türk sanatı denildiğinde temel ve en kuvvetli stillerin başında hayvan üslubu gelmektedir. Hayvan üslubu, Türk müziğinin de temel stillerinden birisidir (Göher Vural, 2020, s.vii). Hayvanlar Türk müziğine çeşitli görünümleri ile yansımıştır. Bu görünüm, hayvan materyali kullanılarak yapılan çalgılar, hayvan resimleri barındıran veya hayvan formu yapılan çalgılar, melodilerde ve ritmik yapıda hayvan seslerinin taklidi gibi alt başlıklar halinde sıralanabilir. Ancak burada üzerinde durmak istediğimiz konu, hayvancılık kültüründe kullanılıp, doğrudan müzik kültürüne geçen araçlardır.

Türk kültüründe hayvancılığın yaygınlığı, çobanların hayal dünyası ile birleştiğinde, hayvancılık kökenli bazı araçların zaman içinde mekânsal değişim yoluyla müzik kültürüne girmesine ve çalgı olarak kullanılmasına neden olmuştur. Orta Asya ve bilhassa Sibiry müziğinde tabiatın ve hayvanların sesini duyurma isteği, bu tip çalgıların varlığını arttırmıştır.

Burada kastedilen asıl yapılaş amaçları hayvancılıkta kullanılmak olan fakat zamanla müzik kültürüne de geçmiş araçlardır. Örneğin Tuva'da günümüzde müzik aleti olarak kullanılan konguroonun (çan, çingirak), ortaya çıkış tarihine göz atıldığında, bunun eskiden sadece hayvancılıkta kullanılan bir eşya olduğu görülür. Tuva'nın önde gelen müzikoloğu Süzükei'nin bu konudaki ifadeleri şöyledir: "Eskiden halkımız kongurooyu at sürüsünün başındaki aygırın, koyunların başındaki tekenin, ineklerin başındaki boğanın, kervancılar kervanın en önündeki devenin, göç edenler göçün başındaki aygırın boynuna takıyorlardı. Boynuna çingirak takılan hayvan hangi yöne giderse diğerleri de onu takip etmiştir. Bundan ötürü çobanlar dumanlı, fırtınalı günlerde veya ormanda kaybolan hayvan sürüsünü, çingirak sesini takip ederek buluyorlardı. Zaman içinde bu ziller, şarkılara, melodilere eşlik ederken de çalınmaya başlandı (KK5).

<sup>12</sup> Topoev'in bu iddiasını Hakas kopuzu üzerinden anlatışı için bkz. Fotoğraf Grubu 8.

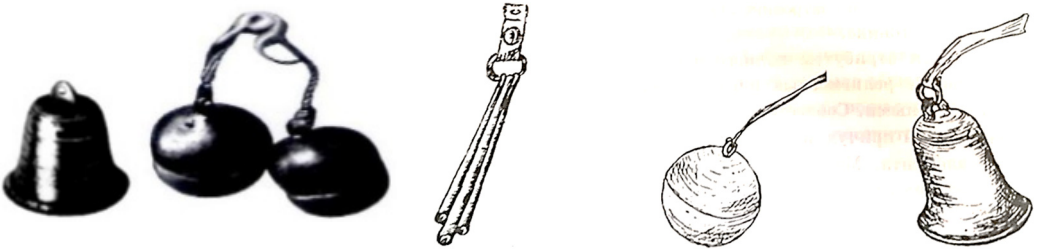




**Fotoğraf Grubu 8.** V. Süzükei (Kızıl) ve P. Topoev (Abakan) Görüşme Esnası<sup>13</sup>

Çingiraklar evcil hayvanların türü ve büyüklüğüne göre çeşitli boyutta yapılmıştır. Örneğin, büyükbaş hayvanların (atlar, inekler, yaklar) boynuna büyük; koyun ve keçilerin boynuna küçük çanlar takılmıştır.

Bu tür çingirakların, hayvan pirlерinin isimlerini taşımaları boşuna değildir. Mesela, büyükbaş hayvanlara takılan çingirak, “Kambar Ata konguroosu”; küçükbaş hayvanlara takılan çingirak “Çolpon Ata konguroosu” ismini taşıyordu. Bu alet öncelikle kaybolan hayvanı bulmak için lâzımken; diğer taraftan halk arasındaki inanca göre konguroo, hayvanları âfetten, illetten ve nazardan koruma görevi de üstlenmekteydi (Süzükei, 2007, s.64).



**Çizim Grubu 3.** Cilaacın ve Kingiraa, Konguraa ve Konguluur (soldan sağa)<sup>14</sup>

Türk dünyasında kam (şaman) davullarına da çeşitli metal parçalar takılır. Bunlar hem kam davulu çalarken farklı sesler çıkmasını; hem de başta demir

<sup>13</sup> Fotoğraflar: F. Göher ve T. Vural, Tuva Beşeri ve Uygulamalı Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Enstitüsü, Kızıl 2017 ve Topoev Müzik Atölyesi, Abakan 2017.

<sup>14</sup> Çizimler: V. Yu. Süzükei.

olmak üzere metallerin sahip olduğuna inanılan güçten faydalanmayı sağlar. Dügüre (kam davuluna) takılan metaller demir, bakır, bronz ve pirinç olabilir. Kıngıraa, kamların elbiselerinin arkasına bağlanan kırmızı veya sarı bakırdan yapılmış, içi boş borulardan oluşmuş bir çalgıdır. Alt ucu geniş, üstü dar olan metal boruların uzunluğu 10-15 cm'dir. Bu boruların 3 veya 5 tanesi demet halinde asılırlar ve birbirlerine çarparak, içi boş metal nesnelere karakteristik sesini yayarlar (Süzükei, 2009, s.1). Davula takılan zillere ise sarıgaza oğu ismi verilir. Tuva'nın bir diğer önemli müzikoloğu Z. Kırgıs'a göre bu zillerden çıkan seslerin, iyileştirici gücü olduğuna, insan ruhunu etkilediğine inanılır (Kırgıs 2007, s.23). Bu ziller Altay ve Saha kamlarının kıyafet ve davullarında da yer almaktadır. Sözü edilen zil ve çanların da hayvancılık kültürü ile bağlantılı olduğunu düşünmekteyiz.



**Fotoğraf Grubu 9.** Kam davulları ve kıyafetlerinde ziller-Altay ve Saha, erken XX. yy.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Fotoğraflar: F. Göher ve T. Vural, Novosibirsk Yerel Tarih ve Doğa Müzesi.

Saha Yeri kamlarının bilhassa sırtına asılan bu ziller, diğer metal objelerle birlikte görsel olduğu kadar işitsel anlamda da etkileyicidir. Kam törenini gerçekleştirdiği sırada hareket ve dans ettiğinde çıkan sesin fazlalığı törenin etkileyiciliğini arttırmaktadır.

Güney Sibiry'a da dinî ve dindışı müziğe, hayvan kültüründen geçmiş çalgılar gibi Kuzey Sibiry'a halk müziğinde de benzer kökene sahip çalgılardan söz etmek mümkündür. Saha'da aarıktar ismi verilen çalgı, halk müziğinde etkin olarak kullanılmaktadır. Kalın deri bir şeride hayvanların da boynuna asılan çingırakların takılması ile yapılan aarıktar, büyükbaş hayvanların boynuna takılan ve müzikte de kullanılan çuoraannar ile kam kıyafetlerine asılan metal ziller aşağıdaki fotoğraflarda sunulmaktadır.



**Fotoğraf Grubu 10.**



*Aarıktar ve icrası*



*Şaman kıyafeti zilleri<sup>16</sup>*

*Çuoraannar - Ziller*

<sup>16</sup> Fotoğraflar: F. Göher ve T. Vural, Kangalas 2017; Yakutistan Arkeoloji ve Etnografya Müzesi, Yakutsk 2017.



Yukarıda solda “çuoraannar” ismi verilen, içlerinde metal bir dili bulunan küçük çan biçimli ziller görülmektedir. Ortada “aariktar” isimli çingirak yer almaktadır. Yukarıda orta alta Sitim Müzik Grubu üyelerinin birisinin; solda ise German Khataliev’in bu çalgıyı icrası sunulmuştur. Bu çalgı, Güney Sibirya Türkleri arasında da çalınmaktadır.

**Fotoğraf 11.** Khataliev’in aariktar icrası<sup>17</sup>

Fotoğraf Grubu 10 ve Fotoğraf 11’de Saha Yeri’nde tespit edilen metal sallamalı çalgılara örnekler sunulmuştur. Bu çalgıların da hayvancılık kültürü ile olan bağları açıktır. Yukarıda örnekleri sunulan çalgıların benzerleri, Türk dünyasında yaygın olarak görülür. Dinî müzikte (Şamanistik veya Budist) ya da halk müziğinde kullanılan bu çalgılar, hayvancılık kültüründen müzik kültürüne aktarılmış; mekânsal değişim yaşamış ürünlerdir. Hayvancılık kültürü, müziğin günlük yaşamdaki yaygın konumu, çobanların hayalgücü, tabiatın ve hayvanların sesini müzikte duyma isteği, bu tip çalgıların kullanımını arttırmaktadır. Burada simgesel bir etkileşim söz konusudur. Ancak tarım kültüründen aktarılan çalgılarda görüldüğü gibi iki kültür alanı arasında net bir bağ kurma işlevi kısmen zayıflamıştır. Çünkü bu çalgılar, uzun yıllar içinde müzik kültüründe doğal bir kullanıma sahip olmuştur.

Tuva’da hayvanların çeşitli organlarının çalgı yapımında kullanılması önemli bir gelenektir. Bunlardan birisi boğanın yumurtalıklarından yapılan harçuk / hapçık adlı çalgıdır. İlk olarak sığır yetiştiricilerinin ortaya koyduğu bu çalgı, boğa yumurtalığının içine küçük hayvanların toynağı, boynuz parçaları ya da aşık kemikleri konulmasıyla oluşturulur ve sallanarak ses elde edilir. Müzisyen Aydaş Monguş, harçuğun sadece ritim aracı olarak değil, geleneği yansıtmaya bakımında da müzikte yer almasının çok önemli olduğunu belirtmiştir (KK6). Kurutulmuş boğa yumurtasının eskiden sıvıları aktarmak için kepçe vazifesi gördüğü düşünülebilir. Günümüzde ise tek kullanım sahası müziktir.

<sup>17</sup> Fotoğraf: F. Göher ve T. Vural, Khataliev çalgı koleksiyonu-müzik okulu, Yakutsk 2017.





**Fotoğraf Grubu 12.** Aydaş Monguş'un harçuk çalgısını anlatışı<sup>18</sup>



**Fotoğraf Grubu 13.** Soldan sağa: Boynuzdan yapılan siksir, muos tongsuur (Saha), toynaktan yapılan duyuglar ve boğa boynuzu kasnaklı bızaançı (Tuva)<sup>19</sup>

Fotoğraf Grubu 12 ve 13'te hayvancılık ile uğraşanların icat ettiği, zamanla halk müziğinde yaygın olarak kullanılan bazı çalgılar görülmektedir. Ancak bu çalgılar, makalenin ana konusunun dışında kalmaktadır. Çünkü aynı formda, farklı bir kültür ürünü olarak yaşamamaktadırlar. Dolayısıyla bu kadar örnek sunulmakla yetinilecektir. Hayvanların çeşitli organlarından oluşturulan çalgılar<sup>20</sup> ve Türk müziğinde hayvan üslubuna<sup>21</sup> ilişkin yüzlerce örnek

<sup>18</sup> Fotoğraflar: F. Göher ve T. Vural, Tuva Ulusal Kültür Merkezi, Kızıl 2017.

<sup>19</sup> Fotoğraflar: F. Göher ve T. Vural, Kızıl ve Yakutsk 2017; F. Göher çalgı koleksiyonu.

<sup>20</sup> bkz. Feyzan Göher Vural, "Hayvanların Çeşitli Organlarının Ana Gövde Ya Da Yardımcı Unsur Olarak Kullanıldığı Türk Çalgıları", *Turan-Sam*, 10/37, 2018, s.289-295.

<sup>21</sup> bkz. Feyzan Göher Vural, Orta Asya ve Sibiryaya Türk Müziğinde Hayvan Üslubu, Konya 2020.

vermek mümkündür.

Yukarıda sunulanların yanı sıra av kültüründen müzik kültürüne geçmiş üflemeli çalgılar mevcuttur. Tuva'da amırğa, Hakasya'da pırgı, Saha'da ayaan ismini alan çalgıların kullanımlarına ilişkin olarak "Türk Kültüründe Av Esnasında Kullanılan Çalgılar" başlıklı çalışmamız kaleme alınmıştır<sup>22</sup>. Bu çalgılar ekseriyetle erkek geyikleri av sahasına çekmek amacıyla dişi geyik sesi çıkaran büyük borulardır. Zaman içinde halk müziğinde kullanılmaya başlanmıştır. Ayrıca avda kullanılan yaylardan oluşturulan müzikal yaylar, oh saa kıl/oksay (Saha), çaa-homus (Tuva), kültürler arası geçişle müzik aleti olmuş çalgılardandır. Bunlarla birlikte kogeerjik isimli kırmızı kabına öykünerrek oluşturulmuş sallamalı ve telli çalgılar ise yiyecek-içecek kültürü ile müzik kültürünün ilişkisine örnek olarak sunulabilir.



**Fotoğraf Grubu 14.** Pırgı (Hakasya), Oh Saa Kıl (Saha), Kogeerjik (Tuva)<sup>23</sup>

### Son söz

Betimsel karakterli bu çalışmada, kültür ürünlerinin farklı uygulama sahaları arasındaki geçiş; müzik kültürü ürünlerinin toplumsal yaşamın ana mekânı olan doğadan ve doğa ile ilişkili pratiklerden etkilenişi; mekânsal değişim yaşayarak, tarım ve hayvancılık kültüründe kullanılan birer aletken, müzik kültürüne çalgı olarak geçmiş nesnelerin özellikleri ve kültürler arasında sağladıkları sembolik etkileşim ele alınmıştır.

Güney Sibirya bölgesinde tarım kültüründen müziğe aktarılmış çalgılar içinde despi (tepsi) gibi sogaas (sohu) ve şay sogaajı (havan) tespit edilmiştir. Tuva tarım kültürünün öne çıkartılması amaçlı olarak düzenlenen Tarea Doyu gibi etkinliklerde, bu aletler orkestra ve müzik gruplarında yer almak-

<sup>22</sup> bkz. Feyzan Göher Vural, "Türk Kültüründe Av Esnasında Kullanılan Çalgılar", *Türk Dünyası Araştırmaları*, 11/18, 2018.

<sup>23</sup> Fotoğraflar: F. Göher ve T. Vural, Abakan ve Maya 2017; Süzükei, 2009, s.6.

tadır. Burada her ne kadar kültürel mekânlar arası bir değişim yaşanmış olsa da, simgesel bir etkileşim söz konusudur ve nesnelerin ilk kullanıma sahası anımsatılmaktadır. Bu nesnelerin müzikte kullanımı ile tarım ve müzik kültürü içiçeleştirilmektedir. Çalgılar, iki kültür alanı arasında bir köprü vazifesi görmekte ve etki alanını güçlendirmektedirler.

Türk kültüründe hayvancılığın yaygınlığı, çobanların hayal dünyası ile birleştiğinde, hayvancılık kökenli bazı araçların zaman içinde mekânsal değişim yoluyla müzik kültürüne girmesine ve çalgı olarak kullanılmasına neden olmuştur. Orta Asya ve bilhassa Sibiryâ müziğinde tabiatın ve hayvanların sesini duyurma isteği, bu tip çalgıların varlığını arttırmıştır. Dinî müzikte (Şamanistik veya Budist) ya da halk müziğinde kullanılan zil ve çingirak tipi çalgılar, hayvancılık kültüründen müzik kültürüne aktarılmış; mekânsal değişim yaşamış ürünlerdir. Ancak tarım kültüründen aktarılan çalgılarda görüldüğü gibi iki kültür alanı arasında net bir bağ kurma işlevi kısmen zayıflamıştır. Çünkü bu çalgılar, uzun yıllar içinde müzik kültüründe doğal bir kullanıma sahip olmuştur.

Kültürel evrim sürecinde tarım ve hayvancılık kültürü ile birlikte, av ve yeme-içme kültüründen müzik kültürüne aktarılmış çalgılar, müziğin diğer alanlarla olan yakın ilişkisini, hayatın her alanına yayılışını göstermektedir. Bu kullanımlar, bölge müzik kültürünün günlük hayat ile ayrılmaz bağı gözler önüne sermektedir. Bazı çalgılarda, ilk ortaya çıktıkları kültür mekânını yansıtan simgesellik veya mitolojik köklerden beslenen yan anlamlar tespit edilebilmektedir.

#### Kaynakça<sup>24</sup>

- Biçe-ool Tatyana Nikolaevna, Anai-Haak Ertineevna Oyun, Ailana Romanovna Irgit (2016). "География Сельского Хозяйства Республики Тыва" (Tuva Cumhuriyeti Tarım Coğrafyası), *Вестник Тувинского государственного Университета- Естественные и Сельскохозяйственные Науки (Тыва Devlet Üniversitesi Bülteni - Doğa ve Tarım Bilimleri)*, UDK 913, s.60-62.
- Çeçen, Anıl (1985). Kültür Yönetimi. Amme İdaresi Dergisi, 18 (2), s.113-140.
- Denzin Norman K (1969). Symbolic Interactionism and Ethnomethodology: A Proposed Synthesis. American Sociological Association, 34(6), s.922-934.
- Kırgıs Zoya Kırgısova (2007). Горловое Пение как Целостное Явление Традиционной Музыкальной Культуры Тувинцев (Tuva Geleneksel Müziğinin Ayrılmaz Bir Parçası Olarak Boğaz Çalma), Doktora Tezi, Novosibirsk: Novosibirsk Devlet Konservatuarı.
- Kütükoğlu, Mübahat S. (2011). *Tarih Araştırmalarında Usul*, Ankara: TTK Yay.

<sup>24</sup> Kaynakçada yer alan Rusça kaynak isimleri, öncelikle Kiril alfabesi ile orijinal şekline, ardından parantez içinde Türkçe çevirisi ile belirtilmiştir. Rusça kaynakların Latin harflerle okunduğu gibi yazılmasının gerek kaynak esere ulaşmak, gerekse isminin anlaşılması adına yararsız olduğu düşünülerek bu yol izlenmiştir.

- Naksıl Mariya (2016). В Национальном музее Тувы прошел Праздник урожая — "Тараа дою", (Tuva Ulusal Müzesi Hasat Festivali'ne ev sahipliği yaptı - "Taraa Doyu), Url: <http://culture.rtyva.ru>, Erişim Tarihi: 02.04.2020
- Netra... *Нетрадиционная Технология Национальных Продуктов Животного и Растительного Происхождения (История, Описание)* (Hayvan ve Bitki Kökenli Ulusal Ürünlerin Geleneksel Olmayan Teknolojisi (Tarihçe, Açıklama)), (2012). Tuva Cumhuriyeti Girişimcilik Devlet Bütçesi Eğitim Kurumu Raporu, Kızıl: GBNU Ulusal Okul Geliştirme Enstitüsü.
- Punch, Keith F. (2014). *Sosyal Araştırmalara Giriş*, Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Meydan Yıldız, Seçil Gül, (2018). "Kültürün Mekânsal Değişimler Üzerindeki Etkisi", *İşletme Dergisi*, 4/3, s.173-175.
- Solak Güleç Sevcan (2017). "Mekân-Kimlik Etkileşimi: Kavramsal ve Kuramsal Bir Bakış", *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6/1, s.13-37.
- Spradley James P. (1980). *Participant Observation*, New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Süzükei Valentina Yu. (2007). *Музыкальная Культура Тувы В XX Столетию, (XX. Yüzyılda Tuva Müzik Kültürü)*, Moskova: Издательский Дом "Композитор"
- Süzükei Valentina Yu. (2009). *Музыкальные Инструменты Тувы, (Tuva Müzik Aletleri)*, Kızıl: Год Игила в Республике Тува.
- Wuthnow Robert (1992). "Cultural Change and Sociological Theory", *Social Change and Modernity*, Ed. H. Haferkamp ve N. J. Smelser, Berkeley: University of California Press.
- Varnum Michael E. W. ve Igor Grossmann (2017). "Cultural Change: The How and the Why", *Perspectives on Psychological Science*, 12/5, 2017, s. 1-17.
- Vural Göher, Feyzan (2020), *Orta Asya ve Sibirya Türk Müziğinde Hayvan Üslubu*, Konya: Kömen Yay.
- Kaynak Kişiler**
- KK1: Margarita Kungaa, Halk Edebiyatı Uzmanı (Doçent Doktor), Kızıl-Tuva, 06-14.08.2017
- KK2: Otçutay Otsur Vladimiroviç, İgil İcracısı ve Lutiye, Geleneksel Tuva Kültür Merkezi, Kızıl-Tuva, 08-09.08.2017
- KK3: Ayana Samiyaevna Monguş, Orkestra Şefi, Kızıl-Tuva, 8-10.08.2017.
- KK4: Petr Yakovleviç Topoev, Lutiye ve Organolist, Abakan-Hakasya, 17.08.2017
- KK5: Aydaş Monguş, Müzisyen, Kızıl-Tuva, 8-10.08.2017.
- KK6: Valentina Yu. Süzükei. Müzikolog, Kızıl-Tuva, 09-10.08.2017.

Kılavuz ve kaynak kişiler ile Prof. Dr. Timur Vural'a teşekkürler.



# Towards a Re-Approach of Makam Theory Based on Practice and Repertoire: The Case of the *Segah* Phenomena

---

Nikos Andrikos\*

## Abstract

This paper attempts to highlight the necessity of establishing a connection between performance and theory in the field of Ottoman Urban Music. In specific, it is crucial for theoretical thought to have a direct reference to and depend on interpretative practices and repertoire. In the contemporary theory of Ottoman Music phenomena, one can witness a contradiction between the description of Makams and their performance. In this paper, the phenomena that belong to the wider category of *Segah* are examined as case study. Thus, a more functional way of approaching and comprehending the aforementioned modal phenomena is proposed. Methodologically, the analytical model that is suggested draws numerous explanatory examples from masterpieces as well as historically important renditions (repertorial and improvisational), that belong to the family of *Segah* makam

**Key Words:** Nazariyat, Makam, Segah, İcra, Repertuvar, Music Theory, Modality, Segah, Performance, Repertoire

## Introduction

The main goal of the theoretical management of modal music traditions such as Ottoman Urban Music is the systematic presentation of a number of phenomena that are detected in the repertoire as well as in performance. Moreover, the theory does not carry an autonomous existence independent of musical practice, because its substance emerges as a product of a reflective procedure, that comes after the performance and musical creation. So, it can

---

\* Assistant Professor, Department of Music Studies, University of Ioannina, Greece, nikoandr@uoi.gr

be said, that there is a dynamic-dialectical relation between practice and theory. The construction of theoretical thought is dependent on the practice, seeking to “rationalize” and systematically present the whole executive reality that is detected in the field of performance. Simultaneously, contemporary theory can also affect performance, especially when the performers perceive it in a dogmatic-absolute manner, pursuing to confirm its rules in practice. The elaboration of theoretical thought is orientated towards the analysis, categorization and interpretation of the melodic phenomena that are present in the compositional material and performance practices. The contribution of music theory to the modal systems of the East relates to the educational procedure that is followed especially by contemporary literary communities. Thus, theoretical works and treatises are used as useful pedagogical tools that can facilitate the comprehension, recognition and practical application of melodic movements and behaviors.

### **Practice and Theory in contemporary Ottoman Music treatises**

As stressed above, theoretical thought can be considered useful if it is based on the material of the repertoire, its interpretative management in the performance as well as in the improvisational practices. So, the “designation” and explanation of stereotypical phraseology, interpretative nuances and the overall behavior of the intervallic material, contribute to the attempt of understanding the individual-idiosyncratic sonic “environments” of every Makam. However, an obvious contradiction between the theoretical description of Makams and their performance can be detected in contemporary treatises of Turkish Music. In addition, the extended use of tools originating from Western music theory (Ayangil 2007, 2008, Özkan 2005, 2006, 2014: 14-16, 2018) creates a lot of misconstructions that impede the understanding and feeling of the deeper ontological constitution of Modality.

In contemporary treatises the main methodological “size” that is preferred is the scale, which generally has the form and function of the octave. So, although the theoreticians present phenomena by describing melodic progressions and depicting their most characteristic elements in the Western staff, they nevertheless remain dependent on the notion of the scale. However, the use of the octavic scale as the absolute “reference size” creates a plethora of misunderstandings not only in the theoretical but also in the practical field (Skoulios 2010, Andrikos 2010, Andrikos 2018, Hatzimihelakis 2016: 33, Öztürk 2018). According to Western music theory, the octavic scale refers to a stable-unchangeable intervallic size that is repeated identically beyond its edges. When studying carefully not only the repertoire but also the improvisational practices of Ottoman Music, one will clearly understand that the melodic progression does not follow the octavic model, because it is constructed using micro-melodic formulas and melodic types that are generally of a non-extensive form. Furthermore, every modal phenomenon possesses

its individual “feeling” (*Çeşni*) that cannot possibly be described through the concept of the octavic scale. A lot of other elements, such as the melodic progression (*Seyir*), the characteristic cadences, the stereotypical phrases, the specific roles that the degrees play (“Ranking-Hierarchy of Degrees”), the melodic attractions, the intervallic flexibility, etc, construct the ontological core of Eastern Modality (Andrikos 2018, Skoulios 2007). According to these axes, the use of a “determined” scale does not seem sufficiently appropriate for the description and systematic presentation of modal phenomena.

Despite the wide acceptance of the scale by Turkish theoreticians, the simultaneous use of octavic subunits like tetrachords and pentachords is also very common, due to their introduction by Rauf Yekta Bey. However, these subunits are not approached as micro-structural melodic substances in whose framework numerous melodic phenomena can occur. Usually, the recognition of different types of octavic subunits does not display an attempt to “isolate” specific melodic regions for a detailed examination. On the contrary, tetrachords and pentachords are presented as “cut off parts” of an octavic scale and not as autonomous melodic “environments”. The edges of the subunits actually depend on the melodic progression as well as on the gravity that the stable and influential degrees carry. At this point it is useful to stress that even these subunits should not be seen as absolute-unchangeable forms, because numerous melodic attractions and interpretational ornaments can reform their intervallic construction (Andrikos 2018: 55). Furthermore, *in extremis* even the highest degree of a subunit (that would theoretically be stable) can be executed lower than its natural position, for example in cadential phrases from the dominant to the basic tonic. Hence, according to this reality, any theoretical acceptance of “reference units” must be seen as a methodological convention, that facilitates the comprehension of Modality. Moreover, the most scientifically valid results of intervallic measurements can emerge through the modern tools of computational ethnomusicology. However, even through this methodology, an absolute octavic model for each modal phenomenon that will contain stable intervallic quantities cannot possibly be constructed. This fact is connected to the inadequacy of the octavic scale to theoretically express the intervallic pluralism-flexibility of Ottoman Music. Furthermore, the computational calculations prove the changeability as well as the intervallic adaptability of the wider phraseological and stylistic context. Thus, the same performer, in the execution of a particular piece, might use different intervallic versions even within a particular phrase, according to the melodic progression, the phrase’s character, the stylistic profile of the piece, the execution’s tempo, their interpretative idiosyncrasy, etc. This must not be comprehended as a discrepancy that disputes the theoretical validity of Ottoman music. On the contrary, the ability to replace intervals according to the wider sonic context is one of the most important features, located in the ontological core of Eastern multi-modal systems. Besides, the

notion of *Çeşni* in the Ottoman Music culture is so crucial that even modal phenomena that consist of the same intervallic material, due to the differentiation of their melodic progression-character (*Seyir*), are considered as autonomous Makams (Signell 1986: 51-60, Tanrıkorur 2005: 142-144, Zeren 2003: 103-112). Furthermore, the most characteristic element of Ottoman Music that is the “refined” (intervallic and ornamental) management-attribution of the melodic material is very difficult -if not impossible- to be described-annotated only through the use of the theoretical unit of the octavic scale and the subunits that are produced from it.

### Case Study: The *Segah* makam Family

At this point, it is useful to examine how the phenomena that belong to *Segah* category are managed through the modern theory of Ottoman music. The instance of *Segah* was selected as the most appropriate-indicative, because its theoretical perception seems to have been constructed independently of the repertoire’s and performance’s idiosyncratic elements.

The common tendency in the modern theory of *Segah* focuses on recognising the existence of a pentachord that begins from *Segah* and ends on *Evc* Perdesi (Rauf Yekta Bey (1922), 1986: 72). This approach-comprehension of *Segah* was generally followed by contemporary theoreticians who despite accepting the degree of *Neva* as dominant (*Güçlü*) (Ezgi 1933: 87, Özkan 2006: 299, Aydemir 2010: 58, Kutluğ 2000: 411, Arel 1991: 293), they recognize the abovementioned Pentachord of *Segah* (*Segah-Evc*) as a main subunit. Moreover, due to the lowering of 1 coma of *Segah*, the fourth and fifth degrees must be symmetrically reduced by 1 coma, in order to produce a complete tetrachord and pentachord respectively.



Fig. 1. The *Segah* Pentachord

Following the modern theory of the concept of *Ambitus* in the frame of the octavic scale, contemporary treatises present a scale that extends from *Segah* to *Tiz Segah*.



Fig. 2. The scale of makam *Segah*



The recognition of an octavic scale for *Segah* makam requires the *de facto* acceptance of a *Segah* Pentachord (*Segah-Evc*) followed by a *Hicaz* Tetrachord (*Evc-Tiz Segah*) (Özkan 2006: 297, Yılmaz 2007: 226). This comprehension creates two important discrepancies between theory and practice. The first relates to the octavic substance of *Segah* that is not compatible with its repertorial melodic behavior. In reality, even in the extreme-rare instances when the melody reaches the “eighth degree”, its pitch is lowered resulting in the non-completion of octavic scale. Thus, the phenomenon of *Segah*, like all the modal behaviors that are produced from it, does not follow the concept of the octave.



Fig. 3. *Segah Saz Semaisi*, Necdet Yaşar<sup>1</sup>

If the melodic material insists to “feature” the upper region through characteristic phrases, the autonomous phenomenon of *Segah* on the degree of *Tiz Segah* appears. The characteristic elements of the basic region, such as the position of the leading tone, are transferred to the new tonal center in the upper region.



Fig. 4. *Segah Saz Semaisi*, Nayi Osman Dede

The second problem that emerges from the octavic approach of *Segah*, relates to the existence of *Hicaz* in the region from *Evc* to *Tiz Segah*. If one cuts off this part of the scale it is obvious that a *Hicaz* Tetrachord arises. However, apart from the intervallic material, nothing else (phraseology, general sonic sense, idiomatic behavior) encourages the comprehension of this

<sup>1</sup> The music scores come from [https://neyzen.com/ney\\_klasik\\_eserler.html](https://neyzen.com/ney_klasik_eserler.html) (last approach: 8/8/2020).

part as *Hicaz*. Actually, in the field of performance it is very hard to find melodic movements that justify the incorporation of this region to the *Hicaz* category. Perhaps the unique instance that relates to *Hicaz* “environments” is the establishment of *Hicaz* subunits on *Tiz Segah* with a descending melodic progression, as is the case of makam *Evçara*.



Fig. 5. The Hicaz Tetrachord on Evc

The theoretical inaccuracies analyzed above do not leave unaffected phenomena that are produced from *Segah*, such as the makam *Hüzzam* and *Müstear*. The acceptance of the Pentachord (*Segah-Evc*) unavoidably leads to the recognition of the corresponding subunits in *Hüzzam* and *Müstear*. So, the pentachordic subunits that emerge are the Pentachords of *Hüzzam* and *Müstear* respectively.



Fig. 6. The Hüzzam Pentachord



Fig. 7. The Müstear Pentachord

Furthermore, the execution of the *Segah* Pentachord (*Segah-Evc*) without the 1-coma reduction of the fourth degree is possible. When *Hüseyni Perdesi* takes the place of the lowered degree, a complete (*tam*) *Ferahnak* Pentachord is constructed (Özkan 2006: 298).



Fig. 8. The Ferahnak Pentachord

Fikret Kutluğ criticizing the abovementioned comprehension supports the recognition of a *Rast* Pentachord from *Rast* to *Neva* and a full octavic scale of *Hicaz Hümayun* from *Neva* to *Tiz Neva* (Kutluğ 2000: 197-203). In this case, although he accepts the construction of the second subunit on the *Dominant (Neva)*, does not recognize the *Perde* of *Segah* as the basic tonic that has the “privilege” to product the whole modal phenomenon. Kutluğ’s approach is characterized by the antinomy/paradox of the differentiation of the basic tonic and the subunits’ base in the fundamental region.

The acceptance of the pentachordic subunit form *Segah* to *Evc* leads *de facto* to the recognition of a variety of pentachords, because of *Evc*'s flexibility. So, if *Âcem* Perdesi is preferred instead of *Evc*, two different versions of non-complete pentachords (*eksik beşli*) can arise, their content depending on the position of *Hüseyni*. When the fourth degree maintains its 1 coma lowering, then the *eksik Segah* Pentachord emerges (Özkan, 2006: 298). In the cases when the fourth degree is executed in its natural position the Pentachord of *eksik Ferahnak* is created (Özkan 2006: 298).



Fig. 9. The non-completed Segah Pentachord



Fig. 10. The non-completed Ferahnak Pentachord

The concept of non-complete subunits that is presented above can also be detected in the case of makam *Müstear*, in the cases that *Âcem* is preferred instead of *Evc* (Özkan 2006: 308).



Fig. 11. The non-completed Müstear Pentachord

If one attempts to present all the pentachords that are produced from the basic tonic of *Segah*, they will notice a multi-structural modal behavior in the region from *Segah* to *Evc/Âcem*.

According to this methodology, the modern theory of Turkish music also accepts a variety of subunits like *Uşşak* on *Neva* (Özkan 2006: 297, 298, Aydemir 2010: 58, Kutluğ 2000: 411), *Rast* on *Çargah* (Özkan 2006: 298), *Ferahnak* on *Dik Hisar* (Özkan 2006: 313) and *Nikeriz* on *Dik Hisar* in the frame of *Hüzzam* (Özkan 2006: 313).



Fig. 12. Uşşak on Neva



Fig. 13. Rast on Çargah



Fig. 14. Ferahnak on Dik Hisar



Fig. 15. Nikriz on Dik Hisar

However, examining both the repertoire and recorded material (live performances and discography) of the *Segah* category, it is easy to realize that modal behaviors like *Uşşak* on *Neva*<sup>2</sup>, *Rast* on *Çargah* or *Ferahnak* on *Dik Hisar* are not detected. The acceptance of a plethora of subunits that have no connection to the repertoire and practice, proves that despite the acceptance and utilization of tetrachords and pentachords, their meaning is not based on the Makam's character but emerge because of the segregation of the octavic scale.

As stressed above, the basic “mission” of the theory is the interpretation and systematic presentation of the practice. Moreover, theoretical thought can be recognized as successful/useful only when it facilitates the procedure of comprehending modal phenomena. So, theory combined with the necessary experiential relation with masters in the field of performance, can be considered as a useful tool that, especially in the contemporary era, attempts to contribute to the whole educational (formal/informal) procedure. Furthermore, treatises and theoretical essays can be considered as *media* that along with the discography, music scores, internet, radio, etc, construct intermediary conditions that form indirect/secondary orality (Ong 2019: 9, 193-197).

<sup>2</sup> This phenomenon is detected only in the cases that the technique of Modulation is utilized. Thus, the 1-coma lowered second degree alone does not suffice for the construction of the *Çeşni* of *Uşşak*, because this makam requires the additional lowering of the second degree through stereotypical phrases, especially in cadences.

### The utility of the *Genera* as theoretical tool

At this point, the acceptance of different *Genera* (Γένη) according to their intervallic character can be useful for the comprehension of *Segab*'s modal behavior. In contemporary Greek-Orthodox Ecclesiastical (Byzantine) Music, the *Genera* division can be considered as one of the most crucial principles of the aforementioned modal system (Chrysanthos 1832: 94-117, Karas 1982). In the frame of the *Octaechia* system, the following *Genera* are recognized:

**Mild Diatonic** that contains “major” Tones (*Tanini*), and intervals that are located between Tone and Pythagorean Lemma (*Bakiye*), like *Küçük* and *Büyük Mücenneb*. The employment of these intervals refers to the general scale, because they emerge after the natural segmentation of the basic scale, without any kind of equal temperament. Furthermore, the mild diatonic genus is characterised by intervallic flexibility, according to the phenomenon of melodic attractions.

**Tense Diatonic** that contains “major” Tones (*Tanini*) and Pythagorean Lemmas-*Bakiye*.

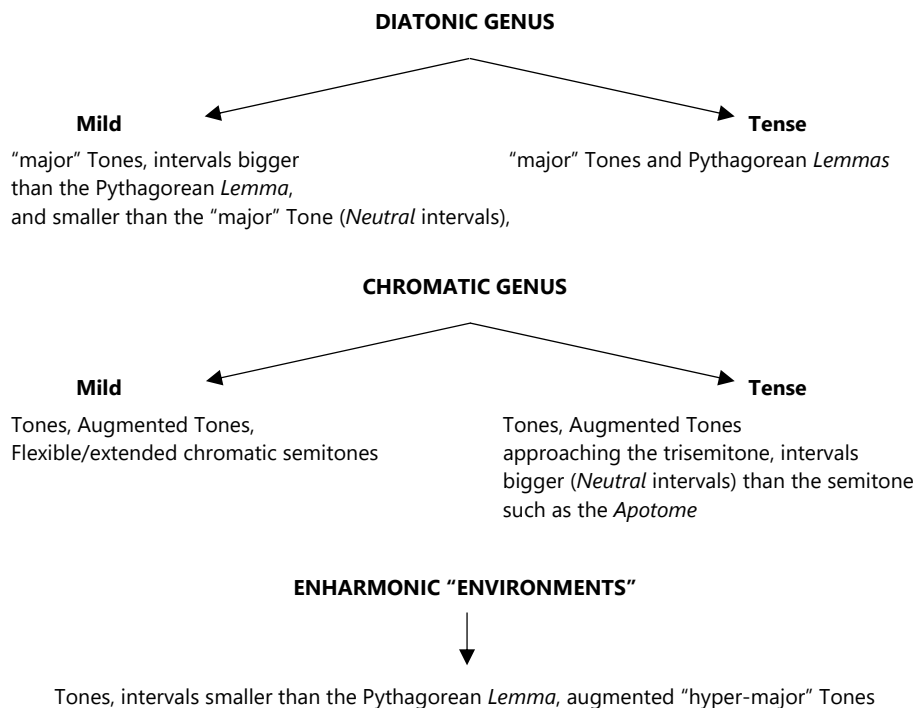
**Tense Chromatic** that contains augmented semitones like *Küçük Mücenneb* at the edges of tetrachords and an extended “major” Tone<sup>3</sup> in the middle of the subunit.

**Mild Chromatic** that contains *chromatic* semitones (wider than the Pythagorean lemma and between the size of *Küçük* and *Büyük Mücenneb*) and extended “major” Tones smaller than those detected in the tense Chromatic genre (Skoulios 2012: 21). The most important element in the attribution of the Mild Chromatic Genus is the phenomenon of intervallic “fluidity”. As the chromatic semitones get bigger, the size of the intermediate extended Tone is reduced. Thus, the unstable degrees can expand or contract according to the melodic progression. The general behavior in descending phrases is the sense of the “weak” degrees “melting” towards the basic tonal center (Andrikos 2018: 50). Respectively, in ascending phrases the powerful degrees attract the unstable ones, so the latter tend to a pitch augmentation to be able to “reach” the stable degrees (Andrikos 2018).

Moreover, *Enharmonic* “environments” can be detected, especially in the cases of the use of intervals smaller than the Pythagorean Lemma (like *Eksik Bakiye*) combined with “hyper-major” Tones.

---

<sup>3</sup> The extended “major” Tones that are used in the Chromatic Genus, also called Augmented Seconds -*Artık İkilli*- (Signell 1986: 23) or Augmented Tones -*Artık Tanini*- (Kutluğ 2000: 58), are bigger than the “Major” Tone and smaller than the trisemitone.

**Table 1.** Genera and intervallic divisions of seconds

At this point the special role that the intervals between the Tone and the semitone play should be highlighted. These intervals, that are usually characterized as *neutral* seconds (Skoulios 2017: 118, Skoulios 2018) covering a wide intervallic spectrum/range can be recognized as a crucial feature of the subcategories that belong to the mild *Genera*.

**Table 2.** Classification of *Genera*<sup>4</sup> and subunits

GENUS	Trichord	Tetrachord	Pentachord
Mild Diatonic	Segah, Uşşak (in the case of Saba)	Uşşak	Rast, Hüseyini
Tense Diatonic			Buselik, Kürdi
Mild Chromatic		Hicaz	Hicaz
Tense Chromatic		Hicaz	Hicaz, Nikriz

<sup>4</sup> For a detailed presentation of the existence of the *Genera* in Ottoman Music, see (Skoulios 2017: 111-121, Skoulios 2018).

At this point it is worth mentioning, that the categories presented above, must not be understood as solid-negative to any interaction, substances. On the contrary, any modal entity can construct a dynamic relation with another one, if this is required by the melodic material. Thus, the Tense Chromatic genus can acquire an intervallic attribution that simulates the mild chromatic intervallic behavior, in the cases where the *chromatic* semitones are increased, “narrowing” the extended “major” Tone in the middle of the tetrachord. Likewise, the tense diatonic is possible to incorporate intervals like *Küçük* and *Büyük Mücenneb* using them instead of *Tanini* and *Bakiye*. In this case, the penetration of the mild diatonic genus into the tense one is detected. Moreover, the Pthagorean *Lemmas* of tense diatonic can become smaller (like *Eksik Bakiye*) simultaneously affecting the “major” Tones, rendering them hyper-major Tones. This whole procedure refers to intervallic gradations that belong to enharmonic melodic environments.

### Towards to a theoretical re-approach of the *Segah* phenomena

Returning to the main issue of this paper, the crucial question is related with the ability of constructing a more functional theory about the *Segah* phenomena. Investigating the historical material (written and sonic, repertoire and recordings) about *Segah*, the necessity of the recognition of the degree of *Neva* as dominant became obvious. This reality encourages the acceptance of the *Segah* Trichord<sup>5</sup> that extends from the basic tonic to the dominant (*Segah-Neva*), as the main subunit of the whole phenomenon.



Fig. 16. The *Segah* Trichord

Besides, the conjunction of the subunits must be detected at the point of the dominant, where the basic region’s subunit ends, and the subunit of the upper region starts.

Thus, above *Neva* two possible scenarios can appear:

1). Pentachordic melodic developement with the use of *Dik Hisar Perdesi*, that despite an inflexible intervallic behavior, refers to the mild chromatic genus.

<sup>5</sup> Regarding the need of the acceptance of the trichordic subunit in the frame of Ottoman Music theory, see also (Ederer 2011).



Fig. 17. The pentachordic development that refers to the Mild Chromatic genus



Fig. 18. Segah Peşrev, Yusuf Paşa

2). Pentachordic melodic development with the use of *Hüseyinî Perdesi*. In ascending phrases the Pentachord of *Rast* is used, whereas in descending ones the Perde of *Âcem* is used (*Âcemli movement*). This phenomenon that is called diatonic behavior (*diatoniki symperiphora*) must not be understood as a simple replacement of *Evc* by *Âcem*. Especially when the performance's tempo allows it, an emphatic attraction through a descending *glissando* that begins from *Evc* -sometimes from *Gerdaniye*- and ends on *Âcem Perdesi*, is executed.



Fig. 19. The phenomenon of diatonic behavior



Fig. 20. Segah Peşrev, Yusuf Paşa



Fig. 21. Segah Saz Semaisi, Necdet Yaşar

In the instances that the melody only reaches the third degree of the sub-unit that is constructed on *Neva* and returns to the basic region, the Perde of *Âcem* is used.





The case of makam *Müstear* is easier to comprehend if one takes into account the *Octaechia* Theory about *Chroes* (Efthimiades 1988: 238-244, Karas 1982, Vol II: 143-147, Skoulios 2012: 27). In the *Parasimantiki* notation system, the signs (*charaktires*) of *Chroes* are used in order to change the pitch only of specific degrees of a region that has an absolute reference to a powerful degree. The impact of the *Chroes* does not extend beyond the main region. In the instance of *Müstear*, only the degrees of *Dügah* and *Çargah* are affected, because they must be executed with sharp (*Kürdi* and *Nim Hicaz*). Actually, due to the permanent sharp of *Segah*'s leading tone, the *Chroa* of *Müstear* is nothing more than a trichordic subunit of *Segah* with an augmented/sharpened second degree. Moreover, according to a treatise that is attribute to Chrysanthos, *Müstear* is characterized as “trigenus” *Chroa* (Giannelos 2013: 87,93, 94, 241). According to this term, *Müstear* contains all the three *Genera*. The mild diatonic because of the use of *Segah* Perde that belongs to the category of the main natural perdes, depicted on the tanbur diagram. The existence of the chromatic genus is justified due to the utilization of the Perde of *Nim Hicaz* that can be perceived as the “key” that unlocks the “gate” towards chromatic environments. Moreover, the existence of the enharmonic “condition” is detected in the region between the leading tone and basic tonic, where according to Chrysanthos an interval that is equal to  $\frac{1}{4}$  of the “whole Tone” is constructed (Giannelos 2013: 87, 241)<sup>6</sup>.



Fig. 26. The Chroa of Müstear

Above the degree of *Neva*, the scenarios that are detected in makam *Segah* are also present in makam *Müstear*, because the *Chroa* of *Müstear* has no influence in the upper region.

Another common phenomenon that is detected in all the modal entities that belong to the *Segah* family, is the development of *Segah* environments on different degrees. In particular, the phenomenon of *Segah* (Trichord of *Segah*) can be constructed -apart from the basic tonic of *Segah*- on the deg-

<sup>6</sup> In this case Chrysantos possibly implies the higher than *Kürdi* Perde execution of the leading tone. According to the contemporary practice of Ottoman Music Chrysantos' aspect could be characterized as exaggerated. However, the interval between the leading tone and the basic tonic of *Müstear* is frequently presented as *enharmonic* by the treatises of Ecclesiastical Music.

rees of *Irak*<sup>7</sup>, *Evc* and *Tiz Segah*. The main consequence of this modal behavior is the effect on the pitch of the leading tone, that in all of these instances must be executed sharpened.



Fig. 27. Segah on Irak, Segah Saz Semaisi, Ünal Ensâri



Fig. 28. Segah on Evc, Hüzzam Peşrev, Seyfettin Osmanoğlu



Fig. 29. Segah on Tiz Segah, Segah Peşrev, Yusuf Paşa

### Technical and stylistic elements of *Segah*'s performance that are not described by Theory

Ottoman Urban Music belongs to the major oral music cultures of the East. As an oral tradition it requires long-lasting experiential learning close to exponents of this music genre. The pre-modern educational method for learning Ottoman Music was based on the practice of *repetition* and *memorization* that is known as *Meşk* (Behar 2014). During the 20th century the procedure of *Meşk* was combined with tools that refer to modernity, such as the use of the Western staff, methods for instrument-learning, treatises, recordings, etc. Although Ottoman music maintains its oral character -one of its most distinguishing elements- in the contemporary era its written-literary aspect seems to be reinforced. Besides, the contribution of theoretical essays and books in the theoreticalization of Ottoman Music is obvious due to their role as absolute reference for performers, music teachers, scholars and stu-

<sup>7</sup> In this case the sharp on the leading tone is maintained.

dents. However, contemporary theoretical thought in Turkey has not adequately described important aspects of performance practices that are related to its multi-interpretative character. Actually, this wide variety of “elegant” interpretative elements ensures the oral dimension of Ottoman Music as well as its stylistic pluralism.

At this point, some instances of executive practices that belong to *Segah* family’s phenomena will be briefly presented. The attribution of these nuances in the field of the performance must be considered as very crucial for the creation of the idiosyncratic sonic environment of the modal entity of *Segah*.

1). Especially in vocal executions or performances with fretless instruments, the use of an emphatic-aggressive *vibrato* or *trill* before the final cadence contributes to the creation of the impression of the leading tone’s proximity to the basic tonic. (ex. Ney *Segah* Taksimi, Aka Gündüz Kutbay, [https://youtu.be/ZO\\_M4Y35BuQ](https://youtu.be/ZO_M4Y35BuQ) 01:28-01:32<sup>8</sup>, 02:17-02:21, *Segah* Ud Taksimi, Cinuçen Tanrıkorur, <https://youtu.be/r3F5JOjj7HQ> 03:22-03:27).

2). In descending phrases from *Segah* to *Rast*, the leading tone is executed discreetly-without emphasis through a characteristic *glissando*. Actually, the substance of the leading tone is “hidden” in the *glissando*’s ornament. (ex. Kemeçe *Segah* Taksimi, Aleko Bacanos, <https://youtu.be/g3uDLZjXpIY> 00:23-00:24, Ney *Segah* Taksimi, Aka Gündüz Kutbay, [https://youtu.be/ZO\\_M4Y35BuQ](https://youtu.be/ZO_M4Y35BuQ) 00:27-00:28).

3). In the instances that the melody reaches the third degree above *Neva*, the Perde of *Âcem* can be executed “sensitively”-without stress indirectly featuring the interval of the *Pythagorean Lemma* between *Hüseyri-Âcem*. (ex. Kemeçe *Segah* Taksimi, Aleko Bacanos, <https://youtu.be/g3uDLZjXpIY> 00:42-00:44, Ney *Segah* Taksimi, Niyazi Sayın, <https://youtu.be/1C7SNG-DfM4o> 00:36-00:38). A corresponding behavior can be present on the Perde of *Sünbüle* in *Segah* (ex. Ney *Müstear* Taksimi, Aka Gündüz Kutbay, <https://youtu.be/raXp8inlySI> 00:58-01:00) as well as in *Hüzzam* makam. (ex. Ud *Hüzzam* Taksimi, Cinuçen Tanrıkorur, <https://youtu.be/zkEieHr1uiE> 05:38).

4). Frequently, in the frame of *Segah* the second degree above *Neva* has the tendency to be executed higher than its natural position interacting with *Âcem* (ex. Kemeçe *Segah* Taksimi, Aleko Bacanos, <https://youtu.be/g3uDLZjXpIY> 00:42-00:46, *Hüzzam* Gazel *Hicrân-ü elem sine-i pür hûnumu dağlar*, Sâdettin Kaynak, <https://youtu.be/i2TwBnT7VIU> 01:03-01:06, 02:58-03:02), (ex. Kemeçe *Segah* Taksimi, Aleko Bacanos, <https://youtu.be/g3uDLZjXpIY> 01:35-01:36, 01:39), or independently of it. (Kemeçe *Segah* Taksimi, Aleko Bacanos, <https://youtu.be/g3uDLZjXpIY> 01:10-01:12, *Hüzzam* Gazel Ben ağlar idim

<sup>8</sup> Last approach of the whole internet material: 13/8/2020.

her gece ol yârim uyurdu, Sâdetin Kaynak, <https://youtu.be/zoujYktaaxQ> 01:20-01:27). The corresponding modal behavior can also be detected in the second degree above *Gerdaniye*. (ex. *Segah Gazel Nigeh gülcîn-i hasret dâmenim pür-hâr-ı mihnetdir*, Hafız Kemal, <https://youtu.be/vzD1zAlge7g> 01:47).

5). When the descending movement begins from *Gerdaniye* and ends on *Neva*, the first “attack” of the phrase can be lower than its natural position. This practice can be considered as antinomic because *Gerdaniye* would have to be stable as the “peak” of the *Neva-Gerdaniye* subunit. However, the lowered attribution of *Gerdaniye* prepares the emphatic *glissando* ending on *Âcem* in the frame of the descending phrase until *Neva*. The reduced attribution of *Gerdaniye* is usually combined with a *grace note-appoggiatura* of the lower (*Evc*) or the higher degree (*Muhayyer*). (ex. *Segah Gazel Kalbim zemini aşk*, Münir Nurettin Selçuk, <https://youtu.be/Ztyr53MKa78> 01:18-01:22, *Segah Gazel Ah eylediğim serv-i hırâmânım içindir*, Sâdetin Kaynak, <https://youtu.be/EHOv4j3dAW0> 00:39-00:42). Furthermore, the reduction of *Gerdaniye* -through an emphatic *glissando*- can be detected in cadential mild chromatic phrases in the frame of *Hüzzam*. (ex. Ud *Hüzzam* Taksimi, Cinüçen Tanrıkörür, <https://youtu.be/zkEieHr1uiE> 06:28-06:30, Kemence *Hüzzam* Taksimi, Anastas, <https://youtu.be/FhV6DL03BIU> 00:46-00:48).

6). The attribution of the mild chromatic genus’ flavor, with the exception of extremely idiomatic and individual instances, is generally congruent with the wider melodic movement, following the concept of the “phenomenon of attractions”. So, when melodic themes are limited to the region of the first to third degree, the intervals acquire a mild nuance. This becomes more obvious in the frame of the characteristic suspended cadences (*asma kararlar*) on the second degree. Thus, the *chromatic* semitone expands, while the pitch of *Evc* is lowered, in this way creating a “narrow” augmented Tone. (ex. *Hüzzam Gazel Hicrân-ü elem sine-i pür hûnumu dağlar*, Sâdetin Kaynak, <https://youtu.be/i2TwBnT7VIU> 00:41-00:51). On the contrary, when the melodic progression relates to the fourth degree, the augmented Tone is extended even further, according to the intervallic management that *mutatis mutandis* is preferred in the tense chromatic genus. (ex. Ud *Hüzzam* Taksimi, Cinüçen Tanrıkörür, <https://youtu.be/zkEieHr1uiE> 05:38-05:50). The preference of the mild intervallic management of *Hüzzam*’s *Hicaz* is justified -according to the phenomenon of symmetry- due to the mild Diatonic character of the basic region.

7). In contrast to the practices of *Segah*, the leading tone in *Hüzzam* is not highlighted before the final cadence on the basic tonic (Kutluğ 2000: 203). Even when the leading tone is used, its incorporation in the whole cadential phrase is accomplished through a specific, fast and “hidden” (in the resonance of the basic tonic) *trill* (ex. Ud *Hüzzam* Taksimi, Cinüçen Tanrıkörür, <https://youtu.be/zkEieHr1uiE> 07:01-07:02).

8). Especially in cadential phrases of *Müstear* from *Neva* to *Segah*, the *Perde* of *Nim Hicaz* is not executed with stress, but implied through a descending *glissando*. Usually, the sense that is created due to this emphatic *glissando* is that *Neva* is lowered and the final cendence is completed on *Segah* by-passing *Nim Hicaz*. (ex. *Tanbur Müstear* Taskimi, Mesud Cemil Bey, <https://youtu.be/KPw2IQHCZhE> 03:00-03:01, Ney *Müstear* Taksimi, Hayri Tümer, <https://youtu.be/eC22-KOiMVg> 02:20-02:21).

### Conclusion

The contemporary theory of Ottoman Music, usually applying methodological tools that come from Western music culture, fails to analyze and describe a number of important phenomena that occur in performance and are also detected in repertoric material. Moreover, the use of the octavic scale, as well as the implementation of its concept in the utilization of subunits, creates a plethora of contradictions between theory and practice. The theoretical management of *Segah* family can be understood as an indicative case of this issue. In the field of this paper the application of *Genera's* theory is proposed in order to facilitate the comprehension of the general modal behaviors that are detected in the category of *Segah* phenomena. Furthermore, the acceptance of this theoretical concept, contributes to the reduction of the quantity of the necessary subunits, while simultaneously describing elegant nuances and intervallic behaviors that are detected in performance. Concluding, this paper attempted to highlight the necessity of a re-approach of Ottoman Music's Modality through the utilization and comprehension of the material that comes directly from repertoire as well as from performance practices.

### References

- Akkoç, Can. (2008). "Türk Musikisinde İcraya Dayalı Nazariyat Modeli Bina Edilmesi" in: *Proceedings of the International Invited Congress on the Problems and Solutions for Practice and Theory in Turkish Music*, Istanbul: Kültür A.Ş.
- Akkoç, Can. (2002). "Non Deterministic Scales in Traditional Turkish Music" in: *Journal of New Music Research*, Vol. 31, No. 4.
- Aksoy, Bülent. (1985). "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, ed. M. Belge: 1212-1236. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aksoy, Bülent. (1997). "Towards the Definition of the Makam" in: *The Structure and Idea of Maqam: Historical Approaches, 3rd Conference of the ICTM Maqam Study Group*, edited by Jürgen Elsner and Risto P. Pennanen, Tampere: University of Tampere.
- Arel, Hüseyin Sâdeddin. (1991) 2nci baskı, [1968]. *Türk Mûsikisi Nazariyatı*

- Dersleri*, hazırlayan: Akdoğu Onur, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları 1347/Kaynak Eserler Dizisi/46.
- Andrikos, Nikos. (2010). «Το υβριδικό σύστημα των λαϊκών δρόμων και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του», in: *Μουσική (και) Θεωρία, Τετράδιο 5*, Αρτα: Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
- Andrikos, Nikos. (2018). *Οι «Λαϊκοί δρόμοι» στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι-Σχεδιάσμα Λαϊκής Τροπικής Θεωρίας*, Αθήνα: Τόπος.
- Ayangil, Ruhi. (2007). “Western Notation: A Debatable Matter in Turkish Makam Music Contributed by Guiseppe Donizetti Pasha”, *Giuseppe Donizetti Pasha Musical and Historical Trajectories Between Italy and Turkey*, ed. F. Spinetti, Bergamo: Fondazione Donizetti Publication.
- Ayangil, Ruhi. (2008). “Western Notation in Turkish Music” *Journal of Royal Asiatic Society*, 18 (4).
- Aydemir, Murat. (2010). *Turkish Music MAKAM Guide*, Istanbul: Pan Yayıncılık.
- Behar, Cem. (2014). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz, Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Chrysanthos. (1832). *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη: εκ της Τοπογραφίας Μιχαήλ Βάις.
- Ederer, Erick Bernard. (2011). *The Theory and Praxis of Makam in Classical Turkish Music 1910-2010*, Phd Dissertation UCSB.
- Efthimiades, Avraam. (1988). *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής μουσικής*, Θεσσαλονίκη.
- Ezgi, Suphi. (1933). *Ameli ve Nazari Türk Musikisi*, I CILT, İstanbul: KONSERVATUVAR NEŞRİYATI.
- Giannelos, Dimitris. (2013). *Επιτομή της Θεωρίας της Εκκλησιαστικής μουσικής, Η απόδοση στον Χρυσάνθο μιας ανώνυμης πραγματείας*, Θεσσαλονίκη: Ζήτη.
- Hatzimihelakis, Giorgos. (2016). *Το παλαιό Μακάμ. Το εξωτερικό μέλος του 17<sup>ου</sup> αιώνα ως προθάλαμος κατανόησης της Ανατολικής μας Μουσικής*, Αθήνα: 24 γράμματα.
- Karadeniz, Ekrem. (1984). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Karas, Simon. (1982). *Μέθοδος Ελληνικής Μουσικής: Θεωρητικόν*, Τόμος Α'-Β', Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής.
- Karas, Simon. (1993). *Τα Γένη και Διαστήματα εις την Βυζαντινήν Μουσικήν*, Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής.
- Kutluğ, Fikret. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*, Istanbul: YKY.
- Özkan, İsmail Hakkı. (2006). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri, Kudüm Vel-veleleri*, Ankara: Ötügen.
- Öztürk, Okan Murat. (2005). “Geleneksel Müziklerin Westernizasyonu” Bildiri, *Genel Müzik Eğitiminde Geleneksel Müziklerimiziz Sempozyumu*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van.
- Öztürk, Okan Murat. (2006). “Osmanlı Musikisinde Modernleşme ve Başkalaşım” Bildiri, *Uluslararası Osmanlı Dönemi Türk Musikisi Sempozyumu*, Nilüfer Belediyesi, Bursa.

- Öztürk, Okan Murat. (2014). “Makamı Anlamak: Makam Nazariye Tarihinde Başlıca Modeller/Understanding Makam: The Major Theoretical Models in the History of Makam Theory”, *Porte Akademik Dans ve Müzik Araştırmaları*, VOLUME 10/ FALL 2014, Theory in Music.
- Öztürk, Okan Murat. (2018). “How was the traditional makam theory westernized for the sake of modernization?”, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2018, 6 (1).
- Ong, Walter. (2005). *Προφορικότητα και εγγραμματισμός. Η εκτεχνολόγηση του λόγου, (Orality and Literacy: The technologizing of the Word)*, Κρήτη: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Pınarbaşı, Emre. (2017). “XX. Yüzyıl Türk Müziği Saz İcracıların Taksimleri Kapsamında Hüzâm Makamındaki Perde ve Aralık Kullanımı Anlayışı”, *UHMAD, Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi*, Eylül–Ekim–Kasım–Aralık Sayı: 11 Sonbahar Kış Dönemi Yılı: 2017.
- Signell, Karl. (1986). *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*. New York: Da Capo Press.
- Skoulios, Markos. (2012). “Modern Theory and Notation of Byzantine Chanting Tradition: A Near Eastern Musicological Perspective” in: *Near Eastern Musicology Online vol. 1*, Paris: Geuthner.
- Skoulios, Markos. (2017). *Θεωρία και πράξη στον μελωδικό Πολυτροπισμό της Ανατολής: Μια συγκριτική ανάλυση των τροπικών συστημάτων των Οθωμανοτουρκικών Μακάμ και των Ινδουστανικών Raga*, Διδακτορική διατριβή, Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών.
- Skoulios, Markos. (2018). “Categorizing melodic phenomena in multi-intervallic multi-modal traditions by means of the analytical tool of “genera”. A comparative mapping of the Ottoman-Turkish Makam and the Hindustani Raga modal systems”, *Makam Study Group Symposium held in Sheki, Azerbaijan*.
- Skoulios, Markos. (2007). «Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειοανατολικής Μεσογείου», in: *Προφορικότητες, Τετράδιο 3*, Άρτα: Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
- Skoulios, Markos. (2009). «Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα», in: *Μουσική (και) Θεωρία, Τετράδιο 5*, Άρτα: Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
- Tanrıkorur, Cınuçen. (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tura, Yalçın. (1988). *Türk Musikisinin Mes’eleleri*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yekta, Rauf. (1986). *1924 Türk Musikisi*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yılmaz, Zeki. (2007). *Türk Müsikişi Dersleri*, İstanbul: Çağlar Müsikişi Yayınları.
- Yöre, Seyit. (2012). “Maqam in Music as a Concept, Scale and Phenomenon”, *Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks, ZfWT Vol. 4*, No. 3.
- Zeren, Ayhan (2003). *Müzik Sorunlarımız Üzerine Araştırmalar*. İstanbul: Pan Yayıncılık





# Street-Style *Siter* Playing and Regional Urban Identity

---

Rohan Iyer\*

## Abstract

This is a study of Central Javanese street-style *siteran* music (ensemble formed around a central zither) performed by *ngamen* (buskers). I transcribe and analyse an excerpt of an interpretation of a classic piece of Central Javanese art music to illustrate the musical differences between *gamelan siter* playing and street-style *siter* playing. I then discuss how musical specificities of, and repertoire choice by, *ngamen* are connected to issues of urbanisation and regionalisation in Central Java. This study demonstrates how *gamelan* musicians and *ngamen* operate within different interpretative frameworks based on performance context. I argue that this results in an inexhaustible variety of music making outside *gamelan* circles where *ngamen* are allowed to express their regionalised urban musical identity. This paper contributes to the scholarship on a genre of Central Javanese music marginalised by the *gamelan*, by using techniques of transcription and analysis to address pertinent sociocultural topics.

**Key Words:** *Siteran*, *Ngamen*, Transcription, Urbanisation, Regionalisation

## Introduction

The *siter* is a Javanese zither that is most commonly associated with its role in the Central Javanese *gamelan* ensemble playing *karawitan* (Central Javanese art music). It is one of the specialist decorating instruments that plays at the highest level of density with a unique timbre that cuts through the homogeneity of the various metallophones. However, due to its peripheral role in the ensemble, it occupies a low status and is easily dispensable. A niche context for the *siter* is found on the streets of Java where *ngamen* (buskers) perform in *siteran* ensembles in which the *siter barung* (big *siter*) is the leading melodic instrument.

In his article discussing certain issues in *gamelan* scholarship, Tenzer (1997, p. 172) notes how the process of musical transcription has ‘languished’

---

\* Mr. Rohan Iyer; Prospective PhD Candidate at Monash University, Melbourne;  
Email: iyer.rohan@gmail.com

in ethnomusicology. Amongst the plethora of literature focused on the Central Javanese *gamelan*, a significant portion of earlier writings that use transcription concerns the inner workings of the music itself. For example, Beck's (1990) PhD thesis is dedicated to the performance style of one musician on a specific instrument of the *gamelan* ensemble, containing tabulated results of different musical patterns and variations played from several transcribed renditions of pieces. Similarly, Sutton (1993) uses transcription not only to illustrate relationships of musical content between several instruments, but also to analyse the frequency with which certain melodic phrases occur. Taking such studies into account, Tenzer's comment could be understood to imply that *gamelan* scholarship has moved on from the use of quasi-scientific transcription and analysis methods, which strove to document and explain playing styles and the inner workings of the music.

Indeed, later works such as Sumarsam's (1995) first book place more importance on the cultural evolution of *gamelan* to provide a deeper sociological and anthropological contextualisation for the music. However, some scholars have managed to successfully incorporate transcription as a primary means (rather than for mere illustration purposes) by which to support an argument bridging the technicalities of music and pertinent theoretical issues. For example, Perlman (2004) makes extensive use of musical transcription and analysis to study how three Javanese musicians (Suhardi, Sumarsam and Supanggah) theorise the concept of 'inner melody' in *gamelan* music. Following on from this trend, I aim to integrate transcription and analysis techniques with pertinent sociocultural issues regarding regionalisation and urbanisation in Java.

Literature that concerns the *siter* in Central Java is scant, especially compared to research about the related *kacapi* zither, which holds a more prominent musical and social status in West Java. Indonesian language publications available on the *siter* follow the trend of using transcription to illustrate musical techniques, playing style and role of the instrument in the *gamelan* ensemble. For example, Marsono and Sri Hendarto's (1983) Yogyakarta arts academy primer for *gamelan siter* playing and Harmony's (2012) dissertation draw links between playing style and *gamelan* theory. English language publications are also sparse but follow a similar trend. Steptoe (1995) and Hughes (1997) offer rudimentary practical introductions to *gamelan* and *ngamen siter* playing respectively with some basic contextualisation of performance styles and instrument techniques. I intend to add to scholarship on the *siter* by using specificities of musicality not only to delve deeper into street-style *siter* playing, but also to explore the musical and cultural status *ngamen* hold in society.

I first transcribe an excerpt of *ngamen siteran* and use it as a foundation upon which to illustrate its distinct style compared to *gamelan siter* playing. This reveals the importance of context in performativity and the different fra-

meworks of interpretation *gamelan siter* players and *ngamen* use. I then discuss how these musical aspects and repertoire choices are connected to issues of urbanisation and regionalisation. By doing so, I argue that street-style *siter* playing is an important outlet to represent part of the inexhaustible variety of music making outside *gamelan* circles, which affirms a sense of regionalised urban identity for *ngamen*. This research brings together the study of musical specificities and cultural identities by using transcription and analysis techniques within a genre of music marginalised by the *gamelan* in Central Javanese ethnomusicological scholarship. The author is a *siter* and *siter barung* player with experience performing in *gamelan* and *siteran* contexts.

### **'Ketawang Puspāwarnā': Transcription and Analysis**

I study a recording of 'Ketawang Puspāwarnā' (Central Java Musicians, 1976), a classic piece of *karawitan* repertoire heavily associated with the 'refined' court styles of Mangkunegaran (Surakarta) and Pakualaman (Yogyakarta). The popularity of this piece is demonstrated by the countless means through which it is interpreted and performed. Vetter's (1981) study into the performance practice of Central Javanese music illustrates how this piece varies in interpretation not only between these two courts, but also from this street-style version. However, this recording is unique as the piece is rarely played by *ngamen*, who prefer vocal-centric genres such as *langgam*, *jineman* and popular songs (Hughes, 1997, p. 14). Furthermore, the place this piece occupies in the Central Javanese *karawitan* musical canon has resulted in it being used to illustrate exemplar *gamelan siter* realisations in some of the aforementioned literature (Harmony, 2012, pp. 47- 53; Marsono and Sri Hendarto, 1983, pp. 61-2).

Hence, this is a good opportunity to focus on the specificities of street-style *siter* playing to compare with *gamelan siter* playing. I illustrate how the differences between these styles reveal not only different frameworks of performative interpretation between *ngamen* and *gamelan* musicians, but also the importance of performance context.

Top line: balungan played by bass strings of siter barung (sounds octave lower than written)

Dot above note: higher pentatonic octave

Circle around note: gong note as played on gong bambung (blown bamboo gong)

Bottom two lines: usual siter patterns in higher register; Divided between right and left hand through my intuition

Boxed material: one balungan (skeletal melody) beat; Four balungan beats = one gâtra (metrical unit); Four gâtras = one gongan (gong phrase)

Dot below note: lower pentatonic octave

3̣2̣1̣6̣6̣6̣6̣6̣  
.....6.6

6̣1̣2̣3̣2̣1̣3̣2̣  
.....2

1̣2̣6̣.5̣6̣1̣6̣  
...3.....

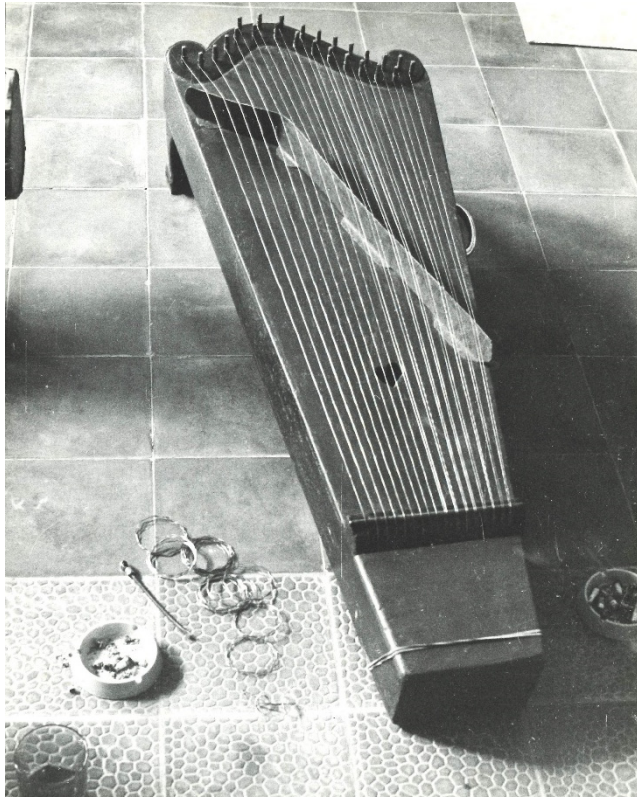
.1̣.1̣2̣1̣2̣6̣  
2.2̣1̣6̣1̣6̣.

Figure 1 - Guide to understanding the transcription

I have transcribed the first cycle of the piece excluding the first round of the *ompak* (like the *ngelik*, a structural section of the piece), which is only played twice at the very beginning. References to individual beats of the *balungan* will be made using the following shorthand: *gongan.gâtrâ.beat* (i.e. 1.4.4 = first *gongan*, fourth *gâtrâ*, fourth beat). This *siteran* recording only includes one zither, the *siter barung*, unlike other recordings that may also include the smaller *siter panerus* (used in *gamelan* ensembles), which is pitched a pentatonic octave higher.



*Figure 2 – Siter panerus used in gamelan ensembles*  
[http://collections.nmmusd.org/Gamelan/9880/9880gamelansiterwithbox\\_portraitLG.jpg](http://collections.nmmusd.org/Gamelan/9880/9880gamelansiterwithbox_portraitLG.jpg)



*Figure 3 - Siter barung used in this recording: photographed by Roger Vetter, used with permission*

## Ketawang Puspawarnā (Slendro Manyurā) (6)

Ompak (second time)

.	2	.	3
1̇2̇6̇..6̇1̇6̇	.3.1̇2̇1̇1̇2̇	1̇6̇5̇..3̇5̇3̇	5̇6̇5̇..3̇5̇3̇
...3̇5̇...	2.2.6̇1̇2̇.	...1̇2̇...	...1̇2̇...

.	2	.	1
3̇5̇6̇1̇2̇3̇2̇1̇	.1̇6̇.5̇6̇1̇2̇	.1̇..6̇1̇2̇3̇	2̇1̇6̇1̇6̇1̇6̇1̇
.....	6̇..3̇.....	6̇.3̇5̇.....	...2̇1̇2̇.

.	3	.	2
2̇3̇1̇..5̇6̇5̇	.5̇.6̇3̇..3̇	.5̇6̇1̇.3̇.1̇	6̇1̇6̇.5̇6̇1̇2̇
...2̇3̇2̇..	2.2..1̇2̇.	2...2.2.	...3̇.....

.	.	.	(6)
3̇2̇1̇6̇6̇6̇6̇6̇	6̇1̇2̇3̇2̇1̇3̇2̇	1̇2̇6̇.5̇6̇1̇6̇	.1̇.1̇2̇1̇2̇6̇
.....6̇.6̇	.....2̇	...3̇.....	2.2.1̇6̇1̇6̇.

Figure 4 - 'Ketawang Puspawarnā' transcription: gongan one

Ngelik

.	.	.	2
<u>i26..6i6</u>	<u>...2...</u>	<u>..23.356</u>	<u>.i.i2.i2</u>
\ <u>...35...</u> /	\ <u>2161.161</u> /	\ <u>61..2...</u> /	\ <u>5.2..2..</u> /

.	.	.	1
<u>6i2.i.56</u>	<u>.3.i2i26</u>	<u>i26.56i6</u>	<u>i2.i2i2i</u>
\ <u>.....</u> /	\ <u>2.21612.</u> /	\ <u>...3....</u> /	\ <u>..61212.</u> /

3	2	6	5
<u>2i2.32.2</u>	<u>6.6.356i</u>	<u>232.32.2</u>	<u>i.i..565</u>
\ <u>...i..i.</u> /	\ <u>.5.2....</u> /	\ <u>...i..i.</u> /	\ <u>.6.23...</u> /

.	6	.	(3)
<u>56i26...</u>	<u>i..i2i26</u>	<u>i2.5.i23</u>	<u>.53..353</u>
\ <u>.....235</u> /	\ <u>.21.6.6.</u> /	\ <u>..2.212.</u> /	\ <u>3..12...</u> /

Figure 5 - 'Ketawang Puspawarna' transcription: gongan two

.	.	.	2
56i2i...	.i.56i.3	6i.56i26	53.i2i.2
.....123	2.653.3.	..3.....	2.61212.

.	.	.	1
.5.6.5.3	.i.56i.3	56i26.56	...i2i2i
2.6.612.	21653.3.	.....3..	212.612.

.	3	.	2
22.56i.3	5.56.353	56i2.i.6	i..i2i.2
..2.612.	2..12...	....6.5.	2.21612.

.	1	.	(6)
6i.56i2i	2i.i6i6i	25.6i5i.	35.6.i26
..3.....	..6.212.	.51.5.5.	..5.535.

Figure 6 – ‘Ketawang Puspawarnâ’ transcription: gongan three



.	2	.	3
$\frac{\dot{1}\dot{2}6..6\dot{1}6}{...35...}$	$\frac{5.53..3.}{.3.6\dot{1}2.2}$	$\frac{56\dot{1}..6\dot{1}\dot{2}}{...35...}$	$\frac{..5..353}{53.12...}$

.	2	.	1
$\frac{556\dot{1}\dot{2}\dot{3}.i}{.....6.}$	$\frac{.i.i.6\dot{1}\dot{2}}{6.6.5...}$	$\frac{\dot{3}\dot{2}.\dot{2}6..6}{..i..35.}$	$\frac{i..i\dot{2}i\dot{2}i}{21\dot{6}5\dot{3}5\dot{6}.}$

.	3	.	2
$\frac{\dot{2}\dot{3}.56\dot{1}\dot{2}\dot{3}}{..2.....}$	$\frac{5356\dot{1}.5.}{1..2.3.3}$	$\frac{6\dot{1}\dot{2}.6\dot{1}\dot{2}\dot{3}}{...5.....}$	$\frac{\dot{2}\dot{1}6..6\dot{1}\dot{2}}{...35...}$

.	1	.	(6)
$\frac{\dot{3}\dot{2}.\dot{2}6.56}{..i..3..}$	$\frac{i..i\dot{2}i\dot{2}i}{2.6.\dot{3}5\dot{6}.}$	$\frac{\dot{2}\dot{3}\dot{2}\dot{1}6.56}{.....3..}$	$\frac{i..i\dot{2}i\dot{2}6}{21\dot{6}5\dot{3}5\dot{6}.}$

Figure 7 - 'Ketawang Puspâwarnâ' transcription: gongan four

In contrast to *gamelan siter* playing, the *ganti slenthem* technique, where the *balungan* is played on the bass strings of the *siter barung* along with the usual patterns in the higher register (Hughes, 1997, pp. 14-5), is used. There are certain instances where the *ganti slenthem* version of the *balungan* is rather sparse, for example:

Figure 8 shows two musical staves, labeled 2 and 1, representing *Gatrâs 3.1* and *3.2* for the piece 'Ayu Kuning'. Each staff contains four measures of music. The notation consists of notes (dots) and rests (lines) with various rhythmic markings. The top staff (labeled '2') has notes like 56i2i... and 6i.56i26. The bottom staff (labeled '1') has notes like .5.6.5.3 and 56i26.56.

Figure 8 - *Gatrâs 3.1 and 3.2 - 'Ayu Kuning'*

Another version of the *balungan* from an online bank of *karawitan* notation is more suggestive of this special phrase 6  $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$  6321 called 'Ayu Kuning':

Figure 9 shows a grid of rhythmic notation for 'Ketawang Puspâwarnâ'. It has three rows: 'Ompak', 'Ngelik', and a third row. The notation uses dots, numbers (2, 3, 5, 6), and symbols like a hat over 1 and a tilde over 2. A red box highlights the sequence: . . 3 2 5 3 2 1-hat.

Figure 9 - One version of the *balungan* for 'Ketawang Puspâwarnâ' (Boston Village Gamelan); boxed material refers to the 'Ayu Kuning' phrase

Although the *ganti slenthem* is quite sparse, a hypothetical *balungan* line can be extrapolated from the *seleh* (final) notes in the *siter barung*'s patterns to the individual *balungan* beats: 3362 3361. The initial emphasis on 3, use of 6 as a pivot note and the *seleh* of each *gatrâ* still reflect the essence of 'Ayu

Kuning'. Therefore, the potential difficulty of the *ganti slenthem* technique requires *ngamen* to make appropriate musical changes to the *balungan* that *gamelan siter* players would not need to consider.

The *seleh 2*'s in this recording consistently end on a  $\dot{2}$ . In a Yogyakarta arts academy primer for *gamelan siter* playing, most *seleh 2*'s in this tuning and mode (*slendro manyurå*) end on a *kempyung* ('fifth' interval) 2:

$\dot{.} \dot{1} . . \quad . \dot{1} . 6$ <hr style="width: 100%; border: 0.5px solid black;"/> $5 . 5 3 \quad 2 . 2 .$	
$\dot{.} \dot{3} . \dot{1} \quad . \dot{3} . 6$ <hr style="width: 100%; border: 0.5px solid black;"/> $5 . 5 3 \quad 2 . 2 .$	
$\dot{1} 6 . . \quad . \dot{1} . 6$ <hr style="width: 100%; border: 0.5px solid black;"/> $. . 5 3 \quad 5 . 5 .$	
$\dot{.} \dot{1} . 6 \quad . 5 . 6$ <hr style="width: 100%; border: 0.5px solid black;"/> $6 . 5 . \quad 3 . 2 .$	
$\dot{.} \dot{3} . \dot{1} \quad \dot{2} \dot{3} . 6$ <hr style="width: 100%; border: 0.5px solid black;"/> $\dot{6} . 1 2 \quad . 1 2 .$	
$\dot{.} \dot{3} . \dot{1} \quad . \dot{3} . 6$ <hr style="width: 100%; border: 0.5px solid black;"/> $2 3 2 1 \quad 2 3 5 .$	
$\dot{.} \dot{3} . \dot{1} \quad \dot{2} \dot{3} . 6$ <hr style="width: 100%; border: 0.5px solid black;"/> $\dot{5} 1 2 3 \quad 2 1 2 .$	

Seleh 2's ending  
with a kempyung 2/6

Figure 10 - Extract from Marsono and Sri Hendarto (1983, pp. 37-8); marked patterns illustrate *kempyung* endings for *seleh 2*'s in *slendro manyurå* (tuning and mode of 'Ketawang Puspåwarnå in this recording); unmarked patterns end on a 6; n.b. no endings on  $\dot{2}$

Textbook playing would also require the *siter barung*, as the instrumental melodic leader in this context, to signal the transition to the *ngelik* in 1.4.3 and 1.4.4 using a ‘Duduk’ pattern:

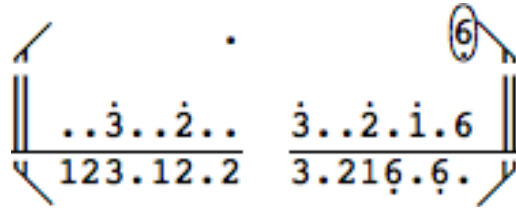


Figure 11 - Example of a ‘Duduk’ pattern typically played by the *gendèr barung* (instrumental melodic lead in some *gamelan* contexts) to signal the transition to the *ngelik* section

Instead of a ‘Duduk’, the transition is signalled through the repeated 6’s in 1.4.1 and is understood by all the musicians. Whilst different from conventions in *gamelan siter* playing, the stylisation of patterns indicates a shared musical knowledge within an alternate *ngamen*-specific framework.

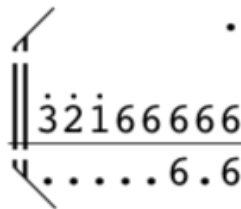


Figure 12 - Passage 1.4.1: repeated 6’s to signal *ngelik* section

Basic *imbal* (interlocking) patterns in *gamelan siter* playing clearly alternate notes played by each hand. However, several of the *imbal* figures from the street-style recording are heavily embellished.

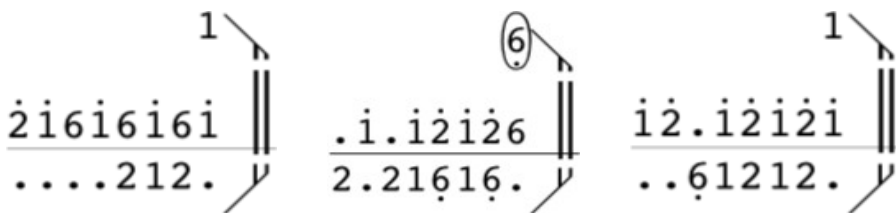


Figure 13 - Passages 1.2.4, 1.4.4 and 2.2.4: exploration of neighbours to the *seleh* notes in the left-hand and repetition of short patterns leading to the *seleh* note in the right hand fill up most beat subdivisions

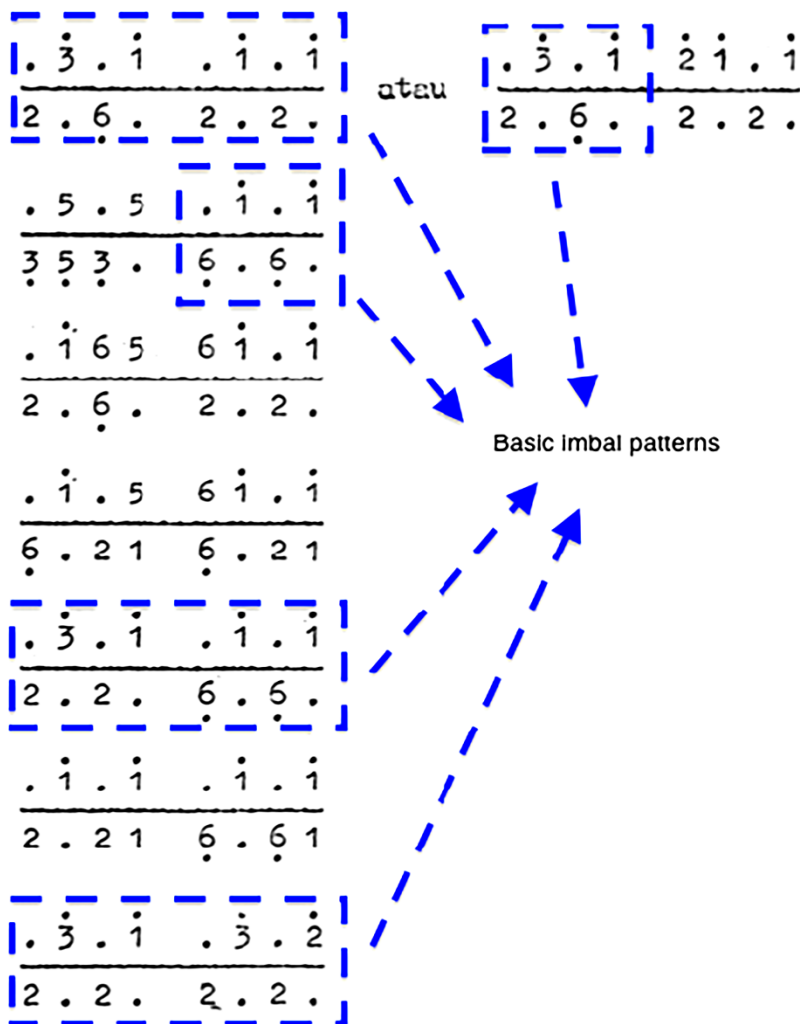


Figure 14 – Basic gamelan imbal from *ibid.*, pp. 7-9; clear alternation between hands in boxed material with subtle variations in unboxed material

Repeated *gantungan* (hanging patterns to delay the *seleh*) phrases are *ngracik* (single melodic line) phrases as opposed to *imbal* commonly used in *gamelan siter* playing.

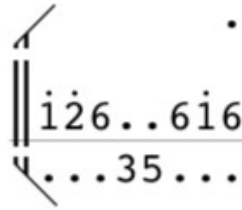


Figure 15 - This *gantungan* phrase can be found in passages 1.1.1, 2.1.1 and 4.1.1 and is an example of *ngracik*

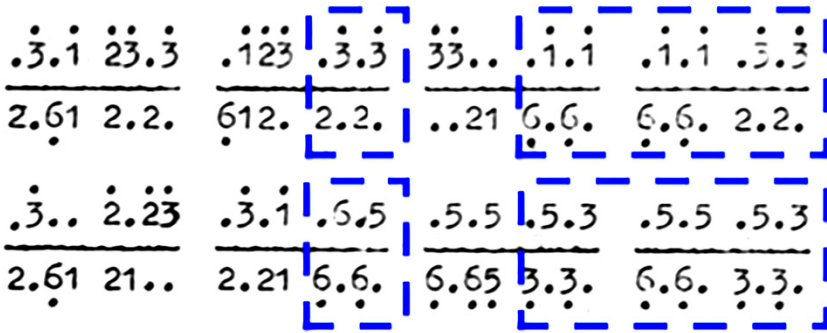


Figure 16 - Typical *gantungan* phrases from (ibid., pp. 25-6); boxed material indicates basic imbal patterns and unboxed material illustrates subtle variations

Hughes (2004, pp. 267-8) notes the importance of a model in the process of musicians' improvisation. The *siter barung* player consistently produces a series of patterns to different *seleh* that are similar to each other and unlike those of a gamelan *siter* player's. This suggests that these musicians engage with notably distinct frameworks of interpretation when performing.

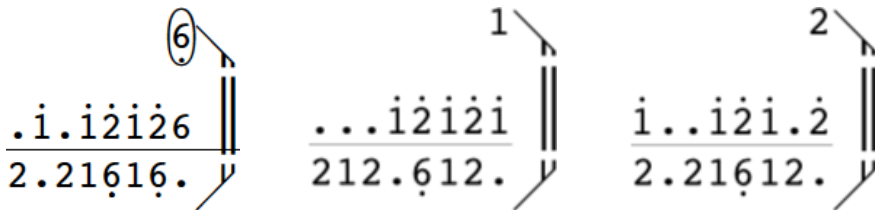


Figure 17 - Similar variants on patterns to different *seleh*: 1.4.4 (6), 3.2.4 (1) and 3.3.4 (2)

. 3 . 3	5 6 <sup>•</sup> 6	6 5 . .	. 2 3 .	. 3 . .	. 3 5 6
2 . 6 1	. . . .	. . 3 2	1 . . 1	2 . 2 1	2 . . .

Figure 18 – Exemplar *seleh* patterns for 6, 1 and 2 from Marsono and Sri Hendarto (1983, pp. 18-9); illustrative of the differing ways to approach the *seleh*

The leadership roles of the *siter barung* in this comparatively small ensemble may restrict the player's freedom, flexibility and individuality in pattern realisation at certain moments compared to the *gamelan siter* player. Nevertheless, dissociation from court rules affords the opportunity for idiosyncratic stylisations.

This analysis has identified several musical differences between street-style and *gamelan siter* playing with regards to instrument technique, formulation of cadential patterns, interpretation of special phrases and general playing style. In addition to stylistic differences, this also highlights the implications of performance context on the scope of performative interpretation.

### Regional Urban *Ngamen* Identity

The members of this *ngamen* group come from the localities of Klaten and Prambanan, situated outside the court cities of Surakarta and Yogyakarta (Central Java Musicians, 1976, Liner Notes). Researching street music in Yogyakarta, Richter (2012, pp. 77-9) looks at how social, economic and cultural aspects of identity reflect the differing music tastes of street guides and *becak* (cycle rickshaw) drivers: the former more globalised, the latter more regionalised. *Ngamen siteran* groups most commonly play *campursari* (term encapsulating several Javanese regional music styles), music associated with the middle and lower stratum of Central Javanese society (Supanggah, 2003,

p. 4). However, they may use the same detailed framework of patterns to interpret *karawitan* classics like 'Ketawang Puspawarnā'. It is notable that this *ngamen* group makes a transition to *irāmā rangkep* (where densities of *balungan* are halved and decoration doubled, resulting in a livelier feel) later on in the track. This is a very unusual way to interpret 'Ketawang Puspawarnā' and is a technique more commonly found when performing *langgam*. Thus, in contrast to the dichotomy between globalisation and regionalisation that Richter poses, this act of a musical group associated with regional genres performing a piece of *karawitan* represents an urbanisation of traditional court music.

However, this choice of repertoire also sheds light on the relationship between *ngamen* musicians and *karawitan*. Researching street vendors in Yogyakarta, Gibbings (2016, pp. 79-80) discusses the concept of 'citizenship

as ethics' and the changes these individuals have to make in order to legitimise their belonging in the city. For example, some street vendors renovated their stalls to fit in with the government's greenery agenda, so that they would not be viewed as 'polluting' the streets (ibid., pp. 84-7). A glance of the other tracks on 'Street Music of Central Java' (Central Java Musicians, 1976) reveals that the entire album comprises of *karawitan* repertoire. Extrapolating on Gibbings' findings regarding street vendors, these renditions of pieces of *karawitan* by *ngamen* could represent an attempt of self-legitimation. Suppangah (2003, p. 14) illustrates how the existence of *karawitan* is in danger amongst Central Javanese community musicians as it is considered 'out of date, old fashioned or belonging to the old generation'. Therefore, this album works to affirm the place of *ngamen* music making in the Central Javanese community by showcasing the relevance of traditionally highly valued court music. Thus, these street-style renditions of *karawitan* can be regarded as an emblem of Central Javanese 'musical citizenship'.

Nevertheless, whilst repertoire choice connects the music of *ngamen* to that played by *gamelan* ensembles, regional variety is a core trait of this urbanisation. In their article discussing the political agency of street vendors in Indonesia, Gibbings et al. (2017, p. 247) study how a particular organisation used the concept of an 'imagined community' to provide the 'disjointed group' of street vendors across the archipelago with a collective voice in society. Such actions not only empower groups of marginalised individuals, but also risk homogenising them. In the context of *ngamen siteran*, it is highly plausible that musicians from different regional localities have their own distinct methods of performative realisation, possibly even varying between individuals from the same regional locality due to lack of standardised practice. Therefore, whilst renditions such as this of 'Ketawang Puspawarnā' illustrate the urbanisation of *karawitan* repertoire, the regionalisation that results in distinctive specificities of performativity should not be generalised as a homogenous 'street-style'. Instead, the term should be used to refer to the countless number of interpretations of Central Javanese music that exist outside of court music styles.

## Conclusion

This study of a classic *karawitan* piece interpreted by a street-*siteran* group has demonstrated how transcription techniques can be used not only to analyse aspects of musical style, but also to understand the sociocultural implications of the performance context of the music. In terms of playing technique, interpretation of musical conventions and differences in patterns demonstrate how street-style *siter* playing differs from that of *gamelan siter* playing. An understanding of conventions in *gamelan* music is adapted to suit a *ngamen*-specific framework that is grounded in performance context.



This allows for a creation of a distinctive, sophisticated *siteran* style that is not bound by the strict rules of court playing, thus reflecting the flexibility of performance practice in Java. The interpretation of pieces from the *karawitan* repertoire by *ngamen* illustrates an urbanisation of highly revered Central Javanese court music amongst the larger local community. By incorporating this sort of repertoire within a performance context that favours lighter *campursari* pieces, a symbolic cultural connection is made between different social classes through music. This sort of urbanisation sheds light on the collective group of *ngamen* who may each contribute to this trend through varied regionalised or individualised musical interpretations. Therefore, through the same means by which Morat (2013, pp. 337-8) discusses the ‘colloquial’ renditions of popular songs by street barrel organists in Berlin, street-*siteran* groups construct and affirm a regional urban identity through distinct *ngamen* specific languages of *siter* playing compared to *gamelan siter* players.

This study has made connections between musical transcription, methods of analysis and sociocultural issues regarding *ngamen* who perform *siteran*, a significantly understudied genre of Central Javanese music. Further research into street music can extrapolate on Morat’s (ibid., p. 335) observation on the commercialisation and democratisation of the popular music industry in an Indonesian context, by studying *ngamen* interpretations of genres such as *kroncong*, *dangdut* and *langgam*.

### Bibliography

- Beck, Gina Carol. (1990). *The Javanese Gender Panerus: An Analysis of the Performance of Pak Minarno* (PhD Thesis). University of Maryland, College Park.
- Gibbins, Sheri Lynn. (2016). Street Vending as Ethical Citizenship in Urban Indonesia. *Anthropologica*, 58 (1), 77-94.
- Gibbins, Sheri Lynn, Elan Lazuardi and Khidir Marsanto Prawirosusan. (2017). Mobilizing the Masses: Street Vendors, Political Contracts, and the Role of Mediators in Yogyakarta, Indonesia. *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde*, 173, 242-72.
- Harmony, Anissa Rizky. (2012). *Teknik dan Cengok Siteran Jawa pada Kertawang Puspowarno Laras Slendro Pathet Menyuro* (Bachelor’s Dissertation). Universitas Negeri Jakarta, East Jakarta.
- Hughes, David W. (1997). The Siter on the Streets of Java. *Seleh Notes*, 4 (2-3), 6-7 & 14-5.
- . (2004). When Can We Improvise? The place of Creativity in Academic World Music Performance. In Ted Solís (ed.), *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles* (pp. 261-82). Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Marsono and Sri Hendarto. (1983). *Clempungan/Siteran*. Yogyakarta: Akademi

Seni Tari Indonesia.

- Morat, Daniel. (2013). Sounding Out Urban Space: Berlin Street Music Around 1900. *Colloquia Germanica*, 46 (4), 331-42.
- Perlman, Marc. (2004). *Unplayed Melodies: Javanese Gamelan and the Genesis of Music Theory*. Berkeley: University of California Press.
- Richter, Max M. (2012). *Musical Worlds in Yogyakarta*. Leiden: KITLV Press.
- Step toe, Simon. (1995). An Introduction to the Siter and Playing the Siter. *Seleb Notes*, 2 (1), 6-8.
- Sumarsam. (1995). *Gamelan: Cultural Interaction and Musical Development in Central Java*. Illinois: University of Chicago Press.
- Supanggah, Rahayu. (2003). Campur Sari: A Reflection. *Asian Music*, 34 (2), 1-20.
- Sutton, R. Anderson. (1993). *Variation in Central Javanese Gamelan Music: Dynamics of a Steady State*. Illinois: Northern Illinois University Press.
- Tenzer, Michael. (1997). Review – The Life in Gendhing: Current Approaches to Javanese Gamelan. *Indonesia*, 63, 169-86.
- Vetter, Roger. (1981). Flexibility in the Performance Practice of Central Javanese Music. *Ethnomusicology*, 25 (2), 199-214.

### Discography

Transcription is Track 1 (0:27-2:38) from:

Central Java Musicians. (1976). Ketawang Puspawarna, Slendro Pathet Manyura [Recorded by Mark Nelson and Roger Vetter]. On *Street Music of Central Java* [Remastered CD]. New York City: Lyricord Stereo LLST7310.

### Webography

Boston Village Gamelan. (n.d.) Ketawang Puspawarna, laras sléndro pathet manyura. On *Gendhing Jawi – Javanese Gamelan Notation*. Retrieved March 29, 2020, from <http://www.gamelanbvg.com/gendhing/pdf/sm/Puspawarna.pdf>.



# An Introduction to Dhrupad Performance Platforms of India

Samarpita Chatterjee (Mukherjee)\*  
& Sabyasachi Sarkhel

## Abstract

Dhrupad an ancient form of music was initially performed in the Hindu temples. Later on, Dhrupad musicians were patronized in the royal courts by the Rajputs and Mughals. With time, Dhrupad started disappearing in society during the early part of the 20<sup>th</sup> century due to the increased popularity of other forms of music and loss of royal patronage. Dhrupad became absent in music concerts, and Kheyal music started dominating music concerts. Collective efforts of many people, musicians, organizations, and patrons initiated the Dhrupad concerts in Jaipur and Varanasi, as a step for the revival of Dhrupad in the 1970s. Before this time the All India Radio also took initiatives towards the promotion of Dhrupad. Slowly other Dhrupad sammelans were arranged across India. There were few Dhrupad artists of Dagar Tradition with a high level of artistry, who were not intimidated by adversities and, with their persistence and dedication, continued to serve authentic Dhrupad music to audiences through music concerts, as a concert artist and music concert organizer. Afterward, artists from other Dhrupad traditions played similar roles; as a result, in the last few decades, there had been an explosion of Dhrupad festivals/concerts across India. These festivals are organized by societies/organizations/academies (government/private) under the leadership of eminent Dhrupad masters. This study delineates an account of the significant Dhrupad concerts across India and, based upon the present concert scenario, concludes that Dhrupad seems to have been able to get back to the Hindustani Classical music audience.

**Keywords:** Dhrupada, Concerts, Music, Festivals, Sammelans

---

\* Department of Hindustani Classical Music (Vocal), Sangit-Bhavana, Visva-Bharati (A Central University), West Bengal, India, samarpita365@gmail.com

## Introduction

Dhrupad is one of the most ancient forms of music found in North India. It is a part of Indian culture. Dhrupad can be either vocal, instrumental, or pakhavaj (two-headed barrel drum). A glance into the developmental History of Dhrupad finds the mention of four different styles or Bani's in Dhrupad music – Gauhar, Dagur, Khandar, and Nauhar, prevalent in Gwalior, Dangar region, Khandar region, and Nauhar community respectively. A common view is that these Bani's owe their names to the languages used in the region from which they arose (Raja, 2011). It is said that Gauhar Bani was founded by Miyan Tansen. Brij Chand, a resident of Dagur, founded the Dagur Bani. Raja Samokhon Singh belonging to Khandar, founded the Khandar Bani, and Sri Chand, a resident of Nouhar, founded the Nauhar Bani (Mukherjee, 1986). Experts claim that the roots of the four Banis lie in the Suddha, Vinna, Besora, Gouri, and Sadharani Geeti system of the ancient time. The essence Gauhar Bani, Dagur Bani, Khandar Bani, and Nauhar Bani is the elucidation of shanta rasa (peaceful and quiet mind), madhurya (melodiousness), vira rasa (dynamism/strength) and adbhut rasa (marvelous sentiment) respectively (Raja, 2005). The word rasa denotes feeling or emotion.

## Gharanas in Dhrupad Tradition

The handing down of the wealth of Dhrupad from Guru to Shishya had been continuing throughout ages by Guru-Shishya parampara (teacher-disciple tradition). The prime stylistic lineages or gharana's found in Dhrupad are portrayed below briefly (Beohar, 1986; Mitra, 1989; Raja, 2011; Sanyal, 1986; Sharma, 2006; Sinha Thakur, 1970; Sinha, 2017) -

*The Dagur Gharana* - It is believed to be the oldest tradition of Dhrupad with its roots lying in the 16<sup>th</sup> century. It practiced Dagur bani. This tradition claims its link with Swami Haridas of the 15<sup>th</sup> century. Behram Khan had been the most renowned musician of this lineage in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries. In the 20<sup>th</sup> century, the most prominent representatives of this tradition had been the Dagur Brothers, who belonged to the 19<sup>th</sup> generation of the Dagur tradition. The Dagur brothers included the eight Dagers, Ustad Nasir Moinuddin Dagar and Ustad Aminuddin Dagar (Senior Dagar Brothers), Ustad Nasir Zaheeruddin Dagar and Ustad Nasir Fayyazuddin Dagar (Junior Dagar Brothers), their cousins Ustad Zia Mohiuddin Dagar and Ustad Zia Fariduddin Dagar, and the other cousin Ustad Rahim Fahimuddin Dagar and Ustad Sayeeduddin Dagar.

*The Darbhanga Gharana* - Its root lie in the 18<sup>th</sup> century and is believed to be founded by two brothers Radha Krishna and Karta Ram, who were the court musicians of the Royal family of Darbhanga. However, the descendants of this family had 'Mallick' as their surname. This tradition is linked to Gauhar Bani. After independence, the most prominent musicians of this tradition

have been Pandit Ramchatur Mallick and Pandit Vidur Mallick.

*The Bettiah Gharana* - The most prominent influence on this Gharana was that of Pyar Khan of Seni Gharana and Haider Khan. This tradition started in the royal courts of Bettiah in West Champaran primarily flourished in the 19<sup>th</sup> century, though its roots are older. This Gharana emphasizes Khandar Bani, but practices bandishes from all the Banis. The two brothers Anand Kishor Sinha and Naval Kishor Sinha of the royal family became excellent Dhrupad singer and composer. Post-independence, Pandit Indrakishor Mishra and Pandit Falguni Mitra became a celebrated musician.

*The Bishnupur Gharana* - Before the end of the 18<sup>th</sup> century, Dhrupadiya Ustad Bahadur Khan of Seni Gharana, who was a descendant of Mian Tansen and a musician of Mughal court, settled down in Bishnupur, West Bengal as the court musician of the royal family. Ustad Bahadur Khan passed on his legacy to his disciples, and the tradition continued. Musicians of this Gharana are equally well Kheyal performers and instrumentalists. The musicians of this Gharana composed lots of Dhrupad, Kheyal, and other genre music.

*The Talwandi Gharana* - This tradition represents Khandar Bani and is associated with North-West India. Nayak Chand Khan and Suraj Khan of emperor Akbar's time is believed to have founded this Gharana. They were disciples of Swami Haridas. Contemporary musicians of this tradition are very few, and they reside in Pakistan.

*The Mathura Gharana* - This tradition is associated with Haveli Sangeet, the Dhrupad practiced at Vaishnava temples in the Braja region.

### **Dhrupad Singing Style**

A Dhrupad composition contains sthai, antara, and sanchari, and abhog.

**Sthai** (Base)- The performer comes back to this melody section after executing all the individual components. This section employs the middle octave's tetrachord as well as notes of the lower octave.

**Antara** - This is an intermediate section and lies between sthai and sanchari. This section employs middle octaves' second tetrachord beside using notes of the higher octave.

**Sanchari** - This section is sung by the singer in any of the desired register.

**Abhog**- This section features the name of the writer/composer of the composition.

Dhrupad singing begins with slow, medium, and brisk tempo Nom Tom alap. Nom Tom alap is alap performed employing Om, Num, Ta, Na Ri, and other consonants/syllables having no meaning. The alap is a slow introductory section that is presented in the absence of any percussion accompaniment. The syllables used in alap are thought to be the abstract form of the mantra – Hari Om Ananta Narayan Tu Hi Taran Taarini Tvam. The alap leads to jod (steady rhythmic section) and jhala (fast-paced conclusions) sections before starting the main composition. There is a minimal scope of doing

raga vistaar (elaboration) in the song. Dhrupad lays stress in the maintenance of purity of ragas (melodic format/mode) and swaras (notes). Alankars (specific pattern of a combination of notes) and taans (fast melodic passage) are avoided. Using Meend (gliding from one note to other) and Gamak (fast meend, generally spanning two to three notes), the song is sung 2, 3, 4, and 6 times. Different time modes are used in the performance –Adi, Kuari, Biari, one and half times, three fourth time, and so on. The Pada or verse of Dhrupad is sung with percussion accompaniment. The preferred taalas (rhythm styles) for Dhrupad performance are generally Choutaal (12 beats), Jhaptaal (10 beats), Tevra (7 beats), Rudrataal (11 beats), Brahmatal (14 beats), Soolataal (10 beats), and others.

### **Dhrupad – As Temple Music**

In the later part of the Vedic period (3000-1200 BC), verses set to musical rhythms and a melodic tune, known as Samganas, were sung. Gradually this gave way to Prabandha Gana (Prabandha = structure and Gana = song/ sanheet), which were composed in Sanskrit and sung in temples. Prabandha Gana rose to popularity between the 11<sup>th</sup> to 13<sup>th</sup> centuries. From Prabandha Gana, a much simpler form of music known as Dhruvapada evolved in the 14<sup>th</sup> century, which was written in Braj Bhasha in the beginning, and then later in Hindi language (Kumar, 2003; Mutatkar, 1956; Raja, 1999). It is said that the recasting of the divisions of Prabandha Gana gave rise to the different components of typical dhrupad composition.

The word Dhrupad is a Hindi word derived from the Sanskrit words Dhruva and Pada. Dhruva means constant/dependable/unchangeable, and Pada means verse (Selina, 1997), that is, short poetry performed with music. There seems to be a connection between dhrupad and devotion. Many Dhrupads are in the form of Lord Shiva prayers. Others are in praise of the emperor or filled with eroticism. It is believed that initially, Dhrupad may have been a part of the ritualistic music of temples (Ratanjankar, 1956). In ancient times Dhrupad was practiced in front of deities of Hindu culture by wondering saints such as Haridas Swami and others out of sheer devotion in search of the truth. In Mathura-Vrindaban, the tradition of Dhrupad singing in temples persists (Landgarten, 1991).

### **Dhrupad - As the music of Royal Courts**

The spread and practice of Dhrupad were achieving considerable heights in the 15<sup>th</sup> century, during the reign of Raja Man Singh Tomar, the Rajput ruler of Gwalior. Prominent musicians like Nayak Machhu, Nayak Bakshu, Nayak Pandaviya, Mohammed Lohang, Nayak Karn, and Baiju Bawra were among the galaxy of accomplished musicians at the court of Raja Man Singh Tomar. The prime task of musicians was to perform in music programmes

organized in the court of the king to keep him entertained. Raja Man Singh had been instrumental in commissioning his musicians with the task of the detailed documentation of Dhrupad music in the Sanskrit treatise “Man Kuttahal”. Before Raja Man Singh, Allaudin Khilji (1296-1316), also provided patronage to Dhrupadiya Nayek Gopal and his disciple Nayak Baiju (Kaul, 1982; Jaideva, 1976; Mittal, n.d.; Roy, 1964; Widdes, 1994).

After the death of Raja Man Singh, due to political invasions, the court musicians of Gwalior went away to different places to seek the patronage of other kings. It is said that Nayek Bakshu, after spending some time in the court of Raja Man Singh's son Vikramaditya, became the court musician Raja Keerat Singh of Kalinjar. Then he was ultimately patronized by Sultan Bahadur Shah of Gujarat. Nayek Bakshu is known to compose Bahaduri Todi to please Bahadur Shah (Chattopadhyay, 2016).

After Gwalior, another vital seat of Dhrupad practice was Rewa of Madhya Pradesh. It is here where the musically talented Mian Tansen (1491-1583) served Baghela Rajput, Raja Ramchandra Singh Baghela as his court musician. The invitation of the Mughal emperor Akbar (Reign 1542-1605) to Mian Tansen of Rewa to become one of his Navratnas at his royal court in Delhi marked the start of a golden era of Dhrupad music (Raja, 1999). Tansen remained Akbar's court singer till he breathed his last. Many ragas were invented by Mian Tansen for composing Dhrupad, such as Todi, Darbari Kanada, Bageshri, Miyan Ki Malhar, Miyan Ki Sarang, and so forth. Tansen is believed to have lightened the lamps at Akbar's court by singing Deepak raga. Tansen had four sons, Surat Sen, Seerat Sen, Taranga Sen, and Vilas Khan. Vilas Khan was appreciated and honoured by Akbar for his exceptional singing skills. After Akbar's demise, Jahangir (1605-1627) became the emperor of Delhi, and musician Vilas Khan adorned the royal court with other musicians. After Jahangir, Shahjahan (1625-1658) ascended the throne, and musicians like Lal Khan (son-in-law of Vilas Khan), Khushal Khan became his court musicians. Shahjahan was such a great patron of music, and he commissioned the compilation of verses of Nayek Bakshu under the scholarly treatise titled “Sahasrasa”. It is essential to mention that during the 15<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> century, Sultan Ibrahim Adil Shah II in Bijapur, nurtured and patronized North Indian Dhrupad style. He was himself a great musician and compiled his 59 verses in Kitab -i- Nawras, the book of nine rasas. The form of Dhrupad presented by Adil Shah had only sthai, antara, and abhoga and generally eliminated sanchari, which was incorporated in Dhrupads sung by others (Chattopadhyay, 2016; Dey, 1993).

As the Mughal emperor slowly faded away, many Dhrupad musicians migrated to small princely states in seek of patronage. This led to the development of new seats of Dhrupad practice in Eastern parts of India, such as Darbhanga, Bettiah of Bihar, and Bishnupur of Bengal in the 18<sup>th</sup> century. By the 19<sup>th</sup> century, the popularity of Dhrupad was eclipsed by the rising popu-

larity of other genres of Hindustani music, which became deeply embedded in the mind of fairly every musician (Chattopadhyay, 2016; Raja, 1999).

### **Transitioning of Dhrupad from Royal Courts to Concerts/ Festivals**

The early part of the 20th century witnessed struggle by the people to get independence from British rule. The patronage provided by noblemen and royals to musicians was slowly declining, and dhrupad performers experienced a tough time to continue practicing the art form after independence. By the 20<sup>th</sup> century middle onwards, Dhrupad was almost like a forgotten art form, primarily owing to the changing musical taste of musicians as well as audiences. However, there were a handful of families who practiced Dhrupad over the centuries, thereby preserving the art form (Selina, 1997). After the era of Dhrupad performance in temples, royal courts/ princely states were gone, Dhrupad singing mostly survived amidst senior artists within these families. Additively, around the mid-1970s, there was almost the absence of context for Dhrupad performance across major cities of India. Dhrupad performers were not called for public music concerts, a growing new context for the performance of Hindustani Classical music. It was that music concerts during such time focussed its attention on other popular genres of Hindustani music such as Kheyal (Widdes, 1994). Kheyal means imagination, and it evolved from Dhrupad music by the 18<sup>th</sup> century (Sharma, 2008), and provided the performers an enormous scope for improvisation and ornamentation, even though it required the following of the chosen raga. However, soon the situation was about to change with the creation of appropriate dedicated Dhrupad performance platforms. Music concerts/ conferences developed prominently as new platforms for all sorts of Hindustani Classical music. These mixed types of concerts, as well as dedicated Dhrupad performance concerts, provided the Dhrupad performing artists who lost royal/aristocratic patronage, the context to thrive. Thus music concerts were vital to the spread and development of Dhrupad and other forms of Hindustani music. The next section of this study mentions notable music concerts that have contributed or are contributing to the growth of Dhrupad in India.

### **Dhrupad - As a Concert Music/ Festival, Post Independence**

**Baba Behram Khan Dagar Dhrupad Samroh, Jaipur:** In 1972, the Dagar brothers, to promote music in memory of their great grandfather Behram Khan, an eminent Dhrupadiya, who was the court musician of Bahadur Sah Zafar and Ranjit Singh, organized the Baba Behram Khan Dagar Dhrupad Samroh in Jaipur. This Dhrupad sammelan is very prestigious and is still active. In the 1980s, a branch of the Dhrupad society was registered in Delhi (Dhrupad, An Invocation, n.d.), which organizes different Dhrupad events/sammelans. Sayeeduddin Dagar served as the president of the Dhru-



pad Society of Jaipur.

**Dhrupad Festival/ Mela, Varanasi:** In 1975, Sangit Natak Akademi, New Delhi, which is India's national academy for music, dance and drama, through Dr. Lalmani Mishra, a famous sitarist as well dean of the Department of Performing Arts, Banaras Hindu University started the Dhrupad Festival/ Mela in Varanasi. In the later years, the initiative was supported by Maharaja Banaras Vidya Mandir Nyas, Bhavaprabhpadma Sansthan, and Sankat Mochan Foundation. Since then, the festival has become an annual event and had been held continuously, without any break. The features of the festival reflect the religious roots of Dhrupad. The festival is organized at Tulsi Ghat, a place in Varanasi on the banks of sacred river Ganges where Tulsidas is thought to have written his Ramayana. Moreover, the festival is arranged during Shivratri, which is one of the most prominent Hindu festivals dedicated to the deity Lord Shiva. Now the open ground where the festival is organized is often referred to as Dhrupad Tirth, a pilgrimage of Dhrupad. It is a three to four-day vocal, and instrumental music festivals were young, as well as noted and celebrated Dhrupadiya musicians from all traditions of Dhrupad from across India perform. Currently, the main organizer of this festival is Pandit Vishwambhar Nath Mishra, who is the Mahant of the Sankat Mochan Temple and the festival is inaugurated by Maharaja Anant Narayan Singh of the royal family of Benaras (Bhatt, 1995; Dhrupad News, 1986; Khanna, 2018; Kumar, 2016). This festival has become one of the most sought-after Dhrupad presentation platforms in the country.

**Dhrupad Sammelans in Vrindaban:** Around the early 1980s, a few Dhrupad concerts have also been organized independently by Sangit Natak Akademi, New Delhi, at Vrindaban, under the leadership of Dr. Prem Lata Sharma, a distinguished musicologist, who headed the Musicology Department of Banaras Hindu University and later became the Vice-Chancellor of the Indira Kala Sangeet Vishwavidyalaya, Khairagarh. Starting from 1982, for a number of years, in Vrindavan, Chaitanya Prema Sansthan's Shri Srivatsa Goswami organized dhrupad sammelan's during the time of Holi festival. Brajakala Gurukul of this Sansthan or organization appointed Pandit Vidur Mallick in 1983 to promote Dhrupad teaching and events in Vrindaban (Dhrupad News, 1986). Even in recent times like 2009 and later, the Sangit Natak Akademi has arranged Dhrupad Mahotsav in Vrindaban. In 2014 at Vrindaban, Dhrupad Dham Samaroh has been organized jointly by D.D. Bharti Doordarshan Lucknow Kendra and Pandit Vidur Mallick Dhrupad Academy of Allahabad.

**Dhrupad Sangeet Ashram Concerts, Kolkata:** In 1975, Ustad Nasir Aminuddin Dagar laid the foundation of a Dhrupad teaching and promoting institute at Kolkata. He named the institute after his big brother Ustad Nasir Moinuddin Dagar Dhrupad Sangeet Ashram. Today it's one of the most renowned and prestigious Dhrupad learning institute. This institute had regu-

larly organized Dhrupad concerts in Kolkata and other places to propagate the rich heritage of ancient Dhrupad music (Dhar, n.d.).

**Dagar Saptak Festivals:** The Dagar brothers of the Dagar family were celebrated Dhrupad performers and have remarkably promoted Dhrupad in India and around the globe. They acted as concert-organizers in association with different Dhrupad societies and organized the annual Dagar Saptak festivals in Delhi, Calcutta, and other parts of India. The Madhya Pradesh government continued arranging Dhrupad Samaroh from around the 1980s. In 1982 the Samaroh was titled Dagar Saptak, where only musicians of the Dagar tradition of Dhrupad performed. The future of Dagar Saptak festivals became bleak with the recent passing of Sayeeduddin Dagar, the last and youngest of Dargar brothers (Barua, 2001; Dhrupad News, 1986).

**Dhrupad Concerts in Madhya Pradesh:** In Jabalpur of Madhya Pradesh, a Dhrupad fest under the name 'Mandir Aur Dhrupad' was organized in 1987 under the supervision of Ustad Allaudin Khan Sangeet Academy, Bhopal. Ashok Vajpeyi, Secretary, Department of Culture of Government of Madhya Pradesh, persuaded Ustad Zia Fariduddin Dagar to start a Dhrupad Kendra in Bhopal under the academy for educating students and for promoting different Dhrupad events (Sanyal, 1987). This organization is supported by the Madhya Pradesh Government, since its establishment in 1981. Ustad Zia Fariduddin Dagar remained the director of this organization until 2007, after which other Dhrupad masters headed the organization. Dhrupad Kala Kendra, Bhopal have been organizing Dhrupad concerts and festivals (Barua, 2001; Raja, 1998).

Dhrupad Kala Kendra in Indore, involved in Dhrupad teaching arrange Dhrupad Samaroh, serving as a platform for Dhrupadiyas of various traditions. The Samaroh at Indore was started in the memory of Mridangacharya Chunilal Pawar by the three Pawar brothers who themselves were musicians/Dhrupad singers (Barua, 2001; Dhrupad News, 1986).

Dhrupad Sansthan Bhopal Nyas was started by the renowned Gundecha brothers (Pandit Umakant and Ramakant Gundecha). It has hosted many Dhrupad sammelans. This Sansthan began functioning in 1999 and provides Dhrupad education to students from all around the world (Gurukul: Dhrupad Sansthan Trust, n.d.). This Sansthan in 2001 got accredited by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization's Intangible Cultural Heritage Committee.

An annual Dhrupad festival in Chanderi, Madhya Pradesh, with the name Baiju Bawra Dhrupad Utsav, was started in 2016 by the Shri Achaleshwar Mahadev Temple Foundation and Raza Foundation, in memory of the celebrated Dhrupadiya Baiju Bawra on his death anniversary, Basant Panchami (Sinha, 2016).

**Dhrupad Concerts in Bihar:** The Rajya Kala Academy of Bihar arranged its first All India Dhrupad Samaroh in 1986 at Darbhanga. In later years also,

this academy organized many Dhrupad fests (Rajan, 2013; Sanyal, 1987). In Bihar from time to time, there had been many Dhrupad festivals such as – Dumraon Gharana Dhrupad Tradition concerts, Dhrupad Samaroh in Darbhanga by Patna Doordarshan, Dhrupad Utsav in Gaya by Art, Culture and Youth Department of Government of Bihar, Dhrupad festivals by Patna Dhrupad Society and Sangeet Natak Akademi, Akhil Bharatiya Dhrupad Samaroh in Patna by National Central Zone Cultural Centre of Allahabad.

Pandit Siyaram Tiwari Memorial Sangeet trust constituted in 2014 in the memory of Padmashree Pandit Siyaram Tiwari, a Dhrupad stalwart of Darbhanga Gharana, organizes a biannual Dhrupad sabha festival, at Patna and New Delhi during March and August respectively with an intention to promote, preserve and popularise Dhrupad (Pandey, 2017).

**Other Dhrupad Concert's:** The one which is worth mentioning are enlisted below -

Sangit Natak Akademi, New Delhi, has arranged dhrupad festivals at Ambejogai, a town in Maharastra and Nathadwara, a town in Rajasthan (Dhrupad News, 1986) and other parts of India.

Dhrupad Academy, New Delhi, founded by Pandit Uday Kumar Mallick of Darbhanga lineage, recently celebrated its Silver Jubilee National Dhrupad Samaroh, in collaboration with Bharatiya Vidya Bhavan of New Delhi at the Bhavans auditorium (Sinha, 2018).

In memory of Pandit Vidur Mallick, a renowned Dhrupad artist of Darbhanga tradition, Pandit Vidur Mallick Sangeet Samaroh have been started by Vidur Mallick Dhrupad Academy, Allahabad founded by Mallick Brothers (Prashant and Nishant Mallick). A promotion poster of this Samaroh revealed that in 2019 this Samaroh had reached its twelfth year. From the past few years, this Samaroh is being held at World Integrity Center, Dehradun, Uttarakhand.

Pandit Kshitpal Mallick Dhrupad Society started by Dr. Prabhakar Pat-hak Mallick of Dhrupad tradition of Darbhanga organizes Pandit Kshitpal Dhrupad festival. As per the promotion poster of the society, this festival began in 2016 as a tribute to the contribution of Archarya Kshitpal Mallick (1834-1923), who had been the court musician of Darbhanga Royal family. In 2019 the 4<sup>th</sup> festival of this society was held in India Habitat Centre, New Delhi.

Other organizations such as Raza Foundation, Indian Council for Cultural Relations of Delhi, Indira Gandhi National Centre for Arts, Ramkrishna Mission Institute of Culture, Kolkata, and so forth also arrange dedicated Dhrupad festivals. The Annual Dhrupad conference during the Holi festival at Bishnupur, West Bengal, is attended by several musicians from all over the country.

There are many **mixed types of music festivals** having Dhrupad as an item. Some of these are mentioned below-

**Tansen Samaroh, Gwalior:** It is a pre-eminent esteemed annual Hindustani music concert that has opened its door to Dhrupadiya musicians. Tansen Samaroh was a local festival held since 1589, to celebrate the memory of legendary Miyan Tansen. With the support of Maharaja of Gwalior and later government of India, this festival has developed into a renowned music festival (Chatterjee and Sarkhel, 2020).

**Sankat Mochan Sangeet Samaroh, Varanasi:** Sankat Mochan Temple of Benaras, founded by Tulsidas, is more than 400-year old and is known for arranging music concerts during the time of Hanuman Jayanti. Initially, devotional songs and songs praising Rama were only sung in this temple. After independence, Amarnath Mishra, the Mahant of Akhara Goswami Tulsidas, who himself was a well-known pakhawaj player, ensured the participation of classical musicians in this music concert. The efforts of Amarnath's son Mahant Veer Bhadra Mishra, guided this music concert to reach great fame (Kumar, 2016; Mohan, 2017). The performance in this temple is not limited only to the Dhrupad genre of classical music.

**Swami Haridas Sangit Samaroh Festival, Vrindaban:** This festival was the brainchild of Swami D.R. Parvatikar Veena Maharaj, an eminent musician to celebrate the memory of Swami Haridas, a spiritual, classical musician, who is believed to be the Guru of Tansen. Veena Maharaj founded the Swami Haridas Seva Samiti in 1964 to organize the Swami Haridas Sangit Samaroh annually. This festival was initiated on Bihari Panchami, the day of the appearance of Shri Thakur Bankey Behari. Later, Saint Shri Prasad Baba of Vrindaban and then Gopal Goswami use to organize this festival. Recently, Atul Krishna Goswami was seen holding the festival at Sri Radha Sneh Bihari temple of Vrindaban. The festival includes cultural events, and Dhrupad performances are often included in the programme list (Sharma, n.d.).

### **Sangeet Sammelan of All India Radio**

Radio broadcasting served as one of the Dhrupad performance platforms after independence. A national concert of classical music which broadcasted from all the stations of All India Radio (AIR) was inaugurated at AIR station, Delhi, in 1952. Sangeet Sammelan concert of All India Radio in 1955 provided musicians with a country-wide platform. In this programme, there were performances by Dabeer Khan (a been player and eminent Dhrupad Singer), Ram Chatur Mallick (Dhrupadiya), in addition to the performance by several accomplished Kheyal singers and instrumentalists (G.O.I., 1955; Pradhan, n.d.). Since then, Radio has contributed to the popularisation of Dhrupad and other genres of Hindustani Classical music by broadcasting music concert programmes through decades. A similar role has been played by the **Door-darshan Television** channel since its inception. However, in comparison to the past, the broadcasting of different concerts of Hindustani music in AIR has declined in recent times, possibly due to the rise of the other entertain-

ment mediums.

**Subah-e-Banaras, Varanasi:** It is a recent cultural and spiritual event that started in 2014, in which along with Ganga Aarti, Vedic chants, Yajna, Yoga, dhrupad items are also included in music recitals sessions. The event is organized at Assi Ghat of Varanasi and is early morning, everyday event. This event was initiated by the district magistrate, Shri Pranjal Yadav of District administration of Varanasi and Dr. Ratnesh Verma, Chief of Regional Cultural Center of Varanasi. The event was supported and strengthened by many eminent luminaries. Later, a committee was constituted for organizing the event (Joshi, 2015; Subah-e-Banaras, n.d.). The event serves as a platform for artists from all over India.

Many other general classical music concerts such as ITC Sangeet Sammelan of Kolkata, Sangamam annual music festival organized by Sunnad Arts, Kalidas Samaroh in Ujjain, Ustad Rehmat Ali Khan Memorial music festival in Bhopal, Dover Lane Music conference of Kolkata, music conferences of SPICMCAY (Society for Promotion of Indian Classical Music and Culture Amongst Youth) and other organizations are inviting Dhrupadiyas for performance.

### Conclusion

Many individuals, artists, organizations, and music patrons have played a significant role in promoting Dhrupad in India throughout ages. However, after the disappearance of patronage of the royal/aristocratic families/ princely states, the initiatives of organizing concerts taken by the proponents of Dhrupad, especially of Dagar tradition, and later by others, seems to have revived and popularised the declining tradition of Dhrupad to a decent state. Thus Dhrupad music has done well in transiting from temple/royal courts to music concert platforms of modern times, despite maintaining its rigid structure and originality. It may be said that, in contemporary times, Dhrupad co-exists with Kheyal in the mainstream performance platform of Hindustani Classical music. The marriage between the joyousness of music and the festive nature of music concerts seems to be driving the sustainability of the music conferences for decades. However, much financial support would be required from private and government organizations to ensure long term functioning of the old and new Dhrupad performance platforms/ festivals. The reach of Dhrupad may not be able to match up with popular music, but even in today's generation, there are persons who are interested in learning and performing this ancient art form with dedication. This is clear since, in recent times, a lot of Dhrupad training institutes are actively functioning under Dhrupad artist guided societies/organizations/academies (government and private). Adequate and proper teaching of intricacies of Dhrupad with illustrations by visiting Dhrupad maestros in music courses of colleges and universities are also required for the effective progression of Dhrupad tradi-

tion. Promoting Indian values, culture, and traditional ideology among new generation music listeners and performers may help Dhrupad to carve a genre-based niche for itself.

## References

- Barua, J. (2001). *Social Mobilization and Modern Society*. New Delhi: Mittal Publications.
- Beohar, A.B. (1986). The Darbhanga Tradition of Dhrupad. *Dhrupad Annual*, 1, 41-42.
- Bhatt, M.T. (1995). *Dhrupad Gayen Parampara*. Jaipur: Jawahar Kala Kendra.
- Chatterjee, S. and Sarkhel, S. (2020). Classical Music Conference Culture of North India with Special Reference to Kolkata. *Ensemble*, 2(1), 168-180.
- Chattopadhyay, K. (2016). Dhrupad O Bishnupur. (S. Bhattacharaya, Trans.). *Parabaas*, 65, Retrieved from <https://www.parabass.com/PB65/LEKHA/pKumkum65.shtml>
- Dhar, R. (n.d.). About Padmabhusan Ustad Nasir Aminuddin Dagar. Retrieved from <https://rishabdhar.com/aboutguruji.html>
- Dhrupad, An Invocation. (n.d.). Indiaprofile. Retrieved from <https://www.indiaprofile.com/religion-culture/dhrupad.htm>
- Dhrupad News. (1986). *Dhrupad Annual*, 1, 121-124.
- Dey, J. (1993). *Origin of Dhrupad from Prabandha and its present state* (PhD Thesis). Uttar Pradesh: Chhatrapati Sahuji Maharaj University. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10603/271031>
- G.O.I. (1955). *Radio Sangeet Sammelan*. Souvenir. Delhi: The Publication Division: Ministry of Information and Broadcasting.
- Gurukul: Dhrupad Sansthan Trust. (n.d.). Retrieved from <https://www.dhrupadjournal.com/dhrupad-sansthan.html>
- Kaul, M. (1982). *Dhrupad*. Government of India: Films Division, Video.
- Khanna, S. (2018, February 23). Keeping the tradition throbbing. *The Hindu*. Retrieved from <https://www.thehindu.com/entertainment/music/keeping-the-tradition-throbbing/article22827191.ece>
- Kumar, R. (2003). *Essays on Indian music*. New Delhi: Discovery Publishing House.
- Kumar V.M. (2016). *Sangeet ke prachar prasaar mein kashi ke ghaton evam mandiron ka yogdaan Uttar bhartiya gayan ke vishesh sandarbh mein* (PhD thesis). Banaras: BHU. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10603/275804>
- Landgarten, I. (1991). *Interview of Nikhil Banerjee*. Booklet- Raga CD-207.
- Mohan, S. (2017, May 25). Varanasi's Sankat Mochan Music Festival Continues to Preserve Syncretic Traditions. *The Wire*. Retrieved from <https://thewire.in/culture/varanasi-sankat-mochan>
- Mukherjee, B. (1986). A Survey of Presentations of Dhrupad Style of Music Through Instruments. *Dhrupad Annual*, 1, 1-15.
- Mutatkar, S. (1956). The evaluation of Indian music. *Lakhsba Sangeet Patrika*, 3.
- Mitra, F. (1989). Betiah Gharana. *Dhrupad Annual*, 4, 77-80.
- Mittal, P.D. (n.d.). *Tansen Ek Jeevani*. Madhya Pradesh: Deptt. of Information and Broadcasting.
- Pandey, S.A. (2017). Pandit Siyaram Tiwari Memorial Sangeet trust. *Dhrupad Jour-*

- nal, Winter Edition, 1-2.
- Pradhan, A. (n.d.). How All India Radio ended up democratizing Hindustani music. *Scroll*. Retrieved from <https://www.google.com/amp/s/amp.scroll.in/magazine/935288/after-ruling-the-radio-airwaves-for-decades-hindustani-music-is-riding-in-the-slipstream>
- Raja, D. (1998). Interview of Zia Fariduddin Dagar. Retrieved from <https://swartala.blogspot.in/2007/04/zia-fareeduddin-dagar-university-system.html>
- Raja, D. (1999). Dhrupad: An Introduction. *Journal of the Indian Musicological Society*, 30, 4-15.
- Raja, D. (2005). *Hindustani Music- A Tradition in Transition*. Delhi: D.K Printworld.
- Raja, D. (2011, May 11). Hindustani classical music Dhrupad is becoming a cultural enigma. *The Economic Times*. n.p.
- Rajan, A. (2013, May 10). The force behind Dhrupad's revival. *The Hindu*. Retrieved from <https://www.thehindu.com/opinion/op-ed/the-force-behind-dhrupads-revival/article4699670.ece>
- Ratanjankar, S.N. (1956). Dhrupad Gayeki Ki Samasyaen. *Lakhsa Sangeet Patrika*, 1.
- Roy, B. (1964). *Bharatiya Sangeet Prasanga*. Calcutta: Jigasha.
- Sanyal, R. (1986). The Dagar Tradition. *Dhrupad Annual*, 1, 43-47.
- Sanyal, R. (1987). Dhrupad News. *Dhrupad Annual*, 2, 129-132.
- Selina, T. (1997). *The Dharbhanga Tradition*. Varanasi: Indica Books.
- Sharma, L. (2008). *Bharatiya Sangeet Ki Anveshatmak Sameeksha*. New Delhi: Sanjay Prakashan.
- Sharma, M. (2006). *Tradition of Hindustani Music*. New Delhi: APH Publishing.
- Sharma, R. (n.d.). Swami Haridas Music Festival in Vrindaban. Braj Vrindavan Heritage Alliance. Retrieved from <https://www.deinayurveda.net/wordpress/2010/10/swami=haridas-music-festival-in-vrindavan>
- Sinha, M. (2016, February 18). Remembering the reclusive singer. *The Hindu*. Retrieved from <https://www.thehindu.com/features/friday-review/remembering-the-reclusive-singer/article8253515.ece#!>
- Sinha, M. (2017, August 4). The last of the magnificent seven. *The Hindu*. Retrieved from <https://www.thehindu.com/entertainment/music/the-last-of-the-magnificent-seven/article19426920.ece>
- Sinha, M. (2018, December 14). Dhrupad is still in demand. *The Hindu*. Retrieved from <https://www.thehindu.com/entertainment/music/dhrupad-is-still-in-demand/article25733042.ece#!>
- Sinha Thakur, D. (1970). *Bishnupur Gharanar Utpatti Itihas*. Bankura: Bharabi.
- Subah-e-Banaras. (n.d.). Sacred Thread of Eternal Peace. Retrieved from <https://www.subahebanaras.net>
- Jaideva S.T. (1976). Prabandh and Dhrupad. *Journal of Indian Musicology Society*, 5-6.
- Joshi, S. (2015, March, 23). Subah-e-Banaras a hit as Assi Ghat gets makeover. *The Hindu*. Retrieved from <https://www.thehindu.com/news/national/other-states/subahebanaras-a-hit-as-assi-ghat-gets-a-makeover/article7021059.ece>
- Widdes, R. (1994). Festivals of Dhrupad in Northern India: New Contexts for an Ancient Art. *British Journal of Ethnomusicology*, 3: 89-109.



# ‘Musikide İnkılabı Popüler Müzikle Yapmak’: Barış Manço ve Armonize Edilmiş Türküler\*

Okan Murat Öztürk\*\*

## Özet

Bu makalede Barış Manço’nun, Anglo-Amerikan popüler müzik tarzları içinde armonize edilmiş türkü yorumlama yönündeki çalışmaları, Türkçülüğün ‘milli musiki programı’ kapsamında, Cumhuriyet idarecilerince gerçekleştirilmek istenen musiki inkılabı hedefi çerçevesinde ele alınmaktadır. Cumhuriyet’in etkili ideologlarından Ziya Gökalp, Garp medeniyetine tabi kılınmış yeni Türk toplumunun müziksel beğeni ve alışkanlıklarının değiştirilmesi için, Türkçüler tarafından takip edilmesi gereken milli bir program ortaya koymuştur. Bu programa göre Türkçülerin ilk görevi, popülist bir siyasi hareket olarak benimsedikleri halka doğru gitme anlayışının gereği olarak türkülerin derlenmesini sağlamaktır. Türkçülerin ikinci ve asıl vazifeleri ise, derlenen türkülerin Batı müziğini bilen besteciler tarafından uyumlu hale getirilmesini sağlamaktan oluşmaktaydı. Bu iki görev, temel olarak müzikte devrim yapmak olarak anlaşılmaktaydı. Medeniyet ve toplumla beraber müziğin de devlet eliyle değiştirilmesi amaçlanmıştır. Bu değişimde asıl amaç, batılı hayat tarzını toplumun geniş kesimlerine yaymaktır. Bu nedenle müzik devrimi, aslında, müzikte batılılaşmanın resmi bir politika olarak gerçekleştirilmesinin bir sembolüdür. Bu nihai hedefi sağlamaya yönelik siyasi girişimler, iki karakteristik eğilim dâhilinde gelişme göstermiştir. Bunlardan ilki, Avrupa klasik müziğini temel alan ve Tanzimat yıllarından başlayıp İkinci Dünya Savaşına değin etkili olan elitist, kompozitör-merkezli eğilimdir. İkincisi ise İkinci Dünya Savaşı sonrasında ana akım haline gelen Anglo-Amerikan popüler müziklerini temel alan, şarkı yazarı-merkezli, popülist ve konsumerist eğilimdir. Hızlı bir şekilde Batı’ya benzemeyi hedefleyen Batılılaşma sürecinde, ilk aşama Avrupa merkezilikle şekillenirken, ikinci aşamaya Amerika-merkezlilik damgasını vurmuştur. İkinci eğilim ve aşamada, Türkiye’de toplumun ve müziğin Batılılaşmasında Amerikan yaşam tarzını, kültürünü ve tüketim

\* Bu makale, ilk hâliyle, İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından düzenlenen “Çağdaş Halk Ozanı Barış Manço Sempozyumu”nda (14.02.2019) sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

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



alışkanlıklarını yaygınlaştırmaya yönelik uygulamaların tüm sürece hâkim olduğu görülmektedir. Her iki eğilimde türkülerin armonize edilmesi meselesine işlevsel açıdan gösterilen popülist ilginin ideolojik analizi, bu makalenin temel problemini oluşturmaktadır. Çünkü siyasi, ekonomik, toplumsal ve kültürel Batılılaşma açısından bakıldığında, sadece “aparata” olarak kullanılan müzik tarzında bir değişim ortaya çıkmıştır ve politik değişimin ibresi, klasik müzikten popüler müziğe kaymıştır. Kendisini bir “asfalt ozanı” olarak tanımlayan ve Anglo-Amerikan müzik tarzları içinde kendi şarkıları yanında armonize edilmiş halk şarkıları da söyleyen Barış Manço'nun üstlendiği kültürel misyon ile resmi ideolojinin müzik devrimi yoluyla temin etmek istediği sosyal değişim misyonu arasında mükemmel bir uyum olduğu bir gerçektir. Bu benzerlik, nihai batılılaşma açısından toplumsal değişimin mümkün olan en hızlı yoldan gerçekleşmesini bekleyen resmi ideolojinin, popüler müziği daha etkili bir araç olarak benimseyip desteklemesini sağlamış görünmektedir. Bu şartlar çerçevesinde Manço, sonuç olarak, ABD-merkezli batılılaşmanın Türk toplumu tarafından benimsenmesinde önemli bir rol oynamakla kalmayıp, aynı zamanda resmi müzik devriminin popüler müzik aracılığıyla gerçekleştirilmesine de öncülük etmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Barış Manço, popüler müzik, musiki inkılabı, toplumsal değişim, türkü.

### **‘Making the Music Revolution with Popular Music’: Barış Manço and Harmonized Turkish Folk Songs**

#### **Abstract**

In this article, Barış Manço's efforts to sing harmonized Turkish folk songs in Anglo-American popular music styles are discussed within the scope of 'the music revolution' that the Republican administrators want to realize within the framework of 'the program of Turkism in the field of music.' Ziya Gökalp, one of the most influential ideologists of the Republican Turkey, developed a nationalist program that Turkists should follow in order to change the musical habits and tastes of the new Turkish society subordinated to the Western civilization. According to this program, the first task of the Turkists was to ensure the collection of folk songs as a requirement of the understanding of going towards the people they adopted as a populist political movement. The second and main duties of the Turkish nationalists consisted of ensuring that the compiled folk songs were harmonized by composers who knew Western music. These two tasks were called the music revolution for the rulers of the new state. It was aimed to change music by the state together with civilization and society. The main purpose of this change was to spread the western lifestyle to large segments of society. Therefore, the music revolution was a symbol of the concrete goal of realizing westernization in music as an official policy. These political initiatives for achieving the ultimate goal, in Turkey, showed an improvement within two characteristic trends. The first was the elitist and composer-centered trend based on European classical music from the years of Tanzimat to the Second World War, and the other is the populist, consumerist and songwriter-centered trend based on Anglo-American popular music styles, which became mainstream after the Second World War. In

the process of Westernization which aims to resemble the West rapidly, the first phase was shaped by Eurocentrism, while the second phase was marked by Americentrism. In the second trend and phase, it seems that the practices towards spreading the American lifestyle, culture and consumption habits dominate the whole process in the Westernization of society and music in Turkey. The ideological analysis of the functional populist concern for the harmonization of folk songs in both trends is the main problem of this article. Because, from the point of view of political, economic, social and cultural westernization, there has been a change in music style used only as apparatus and the needle of political change has shifted from classical to popular music. It is a fact that there is a perfect harmony between the cultural mission undertaken by Barış Manço, who describes himself as an 'asphalt bard' and sings harmonized folk songs beside his own songs in Anglo-American musical styles, and the mission of social change that the official ideology wants to achieve through the music revolution. This similarity seems to have enabled the official ideology to adopt and support popular music as a more effective tool, seeking to achieve social change as quickly as possible in terms of ultimate Westernization. Under these circumstances, Manço, as a result, did not only play an important role in the adoption of US-based westernization by Turkish society but also led the realization of the official music revolution through popular music.

**Keywords:** Barış Manço, popular music, the music revolution, social change, folksong.

*Türkiye'deki temel kültür olayları, Türkiye'nin genelindeki politik, sosyolojik olaylarla büyük bir orantıyla çakışma gösteriyor. Her türlü askerî müdahale, Türkiye'de bir contre-reaksiyon [karşı-tepki] olarak müzik türünün ortaya çıkmasına neden olmuştur. [...] Bir başka darbe, 70'lerde askeri muhtıra. O dönemde biz geldi[k]. 60'lı döneme contre-aksiyon olarak Anadolu motifleri işlendi bizimle. Cem Karaca'lar, Moğollar yeniden gündeme geldi. Üç Hüreller, ben; Bizim yaptığımız o. [...]60 içlerinde en bilinçli olarak bu işi yapanlar bizim dönemimiz idi, bizdik. Biz müzikteki motiflerimizi Anadolu'dan aldık.<sup>1</sup>*

Barış Manço

## Giriş

Kendisini bir 'asfalt ozanı'<sup>2</sup> olarak nitelendiren Barış Manço'nun popüler müzik anlayışı içinde türkülere yaklaşımı ve onlara, kendi tarzı içinde verdiği yer, bu makalede; Cumhuriyet'in 'musikide inkılap yapma' düşüncesine temel oluşturan modernleşme, Batılılaşma ve medeniyet değiştirme süreçleri çerçevesinde ele alınmaktadır. Bu bağlamda Manço'nun, Türkiye insanının gündelik hayat şartlarında Batılı müzik tarzlarına alışkanlık kazanmasını, yadırgamamasını ve benimsemesini sağlamada üstlendiği rol önem kazanmaktadır. Bu rolün asıl konumlandırıldığı alanın Batılı anlamda 'popüler müzik' olması, epigrafta yer verilen ve bizzat Manço'nun şahsi gözlem ve değerlendirmesine dayanan tespitini, bu makale için, temel bir hareket noktası haline getirmiştir. Manço'nun Anadolu Rock olarak adlandırılan müzik türü içinde konumlandığı kendi özgün müzik tarzında türküler ile muhtelif atasözü ve halk tabirlerine yönelik folklorik ilgisi, burada, Türkiye'nin siyasi tarihinde Batı müziğinin, yönetici elit tarafından, toplumun dönüştürülmesi yönündeki politik program ve uygulamaları çerçevesinde irdelenmektedir. Konunun Manço ekseninde değerlendirilmesinde belirtilen süreç; elitist ve popülist başlıkları altında iki evreye ayrılmış ve Manço'nun bu evreler açısından üstlendiği rolün niteliği, mukayeseli bir tartışmaya tabi tutulmuştur. Garpcı Jön Türk yöneliminde müzikte Batılılaşmanın 'inkılâp'<sup>3</sup> yoluyla gerçekleştirilmesi ve gerekli görüldüğünde 'Şark musikisinin yasaklanması'<sup>4</sup> yoluna gi-

<sup>1</sup> Yangın (2002, s. 38-39).

<sup>2</sup> Bkz. Yüksel (1996, s. 16).

<sup>3</sup> Türkiye'de 'musiki inkılâbı' olarak anılan olay ve süreçle ilgili kapsamlı bilgiler için bkz. Ayas (2014), Oransay (1985), Tekelioğlu (2001), Üstel (1993), Üstel (1994), Üstel (1997).

<sup>4</sup> Türkiye'de 'müzik' alanıyla sınırlandırılmış literatür içinde Ziya Gökalp ve Atatürk'ün beyanları üzerine odaklanmış ve sürekli birbirini tekrar eden bir alıntılar silsilesi mevcuttur. Oysa sürecin fikri alt yapısı ve politik bakımdan takip edilen stratejiler bakımlarından ele alındığı sınırlı sayıda yayında, meselenin hiç de, sadece

dildiği göz önünde bulundurulduğunda, Manço'nun popüler müzik alanında üstlendiği rolün, her şeyden önce doğru bir şekilde konumlandırılması gerektiği bir gerçektir. Bu bağlamda Türkiye'de 'Batılılaşmanın müzikle takviye edilmesi' veya Batılılaşmada müziğin bir 'ideolojik aygıt' olarak kullanılması temel bir paradigma olarak ele alındığında, Manço'nun buradaki yerinin doğru belirlenebilmesi, bu araştırmanın temel amaçları arasında yer almaktadır.

### Toplumsal Değişme ve Müzik

"Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikideki değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir" (Kocatürk, 1999, s. 105). İkinci Meşrutiyet'ten itibaren Türk modernleşmesini şekillendiren Jön zihniyetin Batı medeniyetine geçişi temin maksadıyla kendisine temel aldığı fikir, en somut ifadelerinden birini, Atatürk'ün bu sözlerinde bulmaktadır. Garp medeniyetine geçişi bir siyasi program haline getirmiş durumdaki yönetici elit, toplumun Şarklılığını belli alışkanlıkları ve bağlılıkları açısından problemlili görmektedir; kendi Batılılaşma arzusu açısından müzikteki toplumsal alışkanlıkların, yeni tercih yönünde değişmesini istemektedir. Neticede Garpcı Jön Türk yönelimi açısından Batı medeniyetine geçiş, asıl amaç ve hedefdir ve bu, siyaseten, mutlak surette belirlenmiş bir 'sabite' durumundadır.

Toplumların kültürel değişim ve dönüşümlerinde 'yönetici elit'i oluşturan tabaka veya sınıfların ekonomik ve siyasi tercih ve menfaatlerinin belirleyici

---

bu iki isim etrafında ele alınamayacağı açıkça ortaya konulmuştur (Ayas, 2014), (Öztürk, 2018). Tipik bir örnek olarak Türkiye'de müzik alanına hâkim 'Türk müziğinin yasaklanması' hadisesinin Atatürk'ün 1934 TBMM açılışındaki konuşmasına bağlı olduğu ısrarla belirtilmiştir. Oysa daha 1924'te, bu somut fikri, üstelik Darülelhan Mecmuası'nda dile getiren isimlerden biri, kariyerini sanat tarihi alanında yapmış bulunan İbrahim Alaaddin [Gövsâ] olur: **Bugünkü mûsikimizin hayât ve ihtiyâcımıza uygun bir terbiye vâsıtası olduğunu kimse iddi'â edemez zannederim. Hatta eski ve kıymetli bestelerimizi halka ta'mîm etmeyi ben divân edebiyâtını ibtidâilerde ta'lim kadar yanlış buluyorum. Bize geniş sedirlerde bağdaş kuranları gaşy ve mest eden baygın nağmeler değil, rûha heyecân ve hareket kudreti isâle eden elhân lâzım. Yunan-ı kadîmde milleti rehâvete sevk eden nağmâtı men'ettikleri gibi bizde bu nev'idin şarkılarımızı ve bestelerimizi kâbil olsa da mûskirât gibi men' veyâ takyîd edebilseydik diyorum.**

Başkanlığını Fahrettin Kerim Gökay'ın yaptığı Türkiye İçki Aleyhtarı Gençler Cemiyeti'nin '30'lardaki çaba ve girişimleri, yasaklama sürecinin anahtar olayları arasında yer almıştır. Türkiye'yi Batılılaştırmak yönünde geliştirilen Jön Türk programı, 'Şark musikisiyle mücadele'yi esaslı bir politika olarak zaten benimsemiş durumdadır. Süreç içinde Atatürk, bu fikri beyan edenlerden sadece biridir. Şark musikisinin yasaklanması uygulamasını asıl gerçekleştirenler, dönemin İçişleri Bakanı Şükrü Kaya ile Matbuat Umum Müdürü Vedat Nedim Tör olmuştur. Yasaklamanın ardından Türk müziğinin radyo yayınlarının yeniden başlaması sürecinde ise Atatürk, açıkça, 'sözlerinin yanlış anlaşıldığı'nı beyan etmek zorunda kalmıştır. Ayrıntılar için bkz. Oransay (1985).

bir role sahip olduğu bilinen bir gerçektir.<sup>5</sup> Toplum, kültür ve değişim konuları üzerinde yoğunlaşan akademik literatür; modernleşme, Avrupalılaşma ve Batılılaşma olarak adlandırılan ‘yeni dünya düzeni’ne ait değişim sürecinde siyaset, iktidar, hegemonya, ideoloji, söylem, temsil, ekonomi, kimlik ve aidiyet gibi temel alanların rolü üzerinde, alabildiğine geniş bir bilgi birikimi oluşturmuştur.<sup>6</sup> Bu çerçevede müzik alanında meydana gelen değişimler de bu araştırmaların önemli bir kısmını teşkil etmektedir. İkinci Dünya Savaşı’nın ardından özellikle popüler kültür ve bunun kitlesel yaygınlaşma araçlarının başında gelen popüler müzik konusuna odaklanan çalışmaların da, bu kapsamda, dikkate değer bir hacme sahip olduklarının belirtilmesi gerekir.<sup>7</sup>

Türkiye’de yaşanan siyasi ve toplumsal değişim süreçlerinin itici unsuru, ‘medeniyet değiştirme’ hadisesidir. Osmanlı’da Birinci Jön Türk hareketiyle birlikte siyaseten Garp medeniyetine geçmek arzusuyla ilgili tartışma ve olaylar, İkinci Meşrutiyet’te somut bir program haline gelmeye başlamış ve fiiliyatta ise Türkiye Cumhuriyeti’nin, ‘Batı uygarlığı’na bağlı yeni bir devlet olarak yapılandırılmasıyla sonuçlanmıştır.<sup>8</sup> Bu süreçte Batı müziğinin devlet-toplum-kültür-sanat alanları arasındaki ilişkilerde düzenleyici bir unsur olarak merkeze alınması ve desteklenmesi, belirtilen medeniyet değişikliği hedefi açısından başat bir gösterge teşkil eder. Başta müzik eğitimi alanı olmak üzere yeni devlet, oluşturmayı hedeflediği ‘yeni’ ve ‘Garplı’ Türk kimliği için, aynı zamanda Batı müziğine dayalı bir müzik alışkanlığı ve giderek de beğenisi kazanılması yönünde adımlar atmış; bu uğurda, Osmanlı ve Şark mirası olarak gördüğü müziği müzeye kaldırma, yasaklama veya toplumsal itibarını düşük profilli temsiller üzerinden kaybettirme yönünde stratejiler takip et-

---

<sup>5</sup> Yönetici elitler ile toplumsal ve kültürel değişim arasındaki irtibata ilişkin sosyoloji ve siyasetbilim temelli önemli bazı çalışmalar için bkz. Bottomore (1996), Czudnowski (1983), Erkilet (2015), Kongar (1996), Pareto (2018).

<sup>6</sup> Konuyu müzikoloji, sosyoloji ve antropoloji çerçevesinde ele alan temel bazı kaynaklar için bkz. Harper-Scott & Samson (2009), Merriam (1964), Scott (2000), Silbermann (1963), Turley (2001).

<sup>7</sup> Popüler kültürle bağlantılı meseleler üzerinde gerçekleştirilmiş önemli bazı çalışmalar için bkz. Adorno (2004), Bağçe (ed.) (2015), Benjamin (2012), Bottomore (2016), Bourse ve Yücel (2017), Dellaloğlu (2007), Geuss (2009), Gülenç (2016), Hall (2017), Slater (1998), Storey, Turner (2016), Williams (1976). Konunun popüler müzik yönü üzerine odaklanan başlıca yayınlar için ayr. bkz. Johns ve Rahn (1977), Middleton ve Manuel (2001), Miles (2009), Randall (2013), Tagg (1982), Verboord & Brandellero (2016), Wells (1987).

<sup>8</sup> Konuya ilişkin zengin literatürden önemli bazı çalışmalar için bkz. Bora (2017), Çam (2013), Doğan (2013), Dumont (2007), Gökalp (1987, 2007), Güler (2006), Gündüz (2008), Hanioglu (1981, 1989, 1997), (Hanioglu M. Ş., 1981), (Hanioglu M. Ş., 1997), Kalın (2018), Kurmuş (2007), Lewis (2017), Lewis (2007), Mardin (2008), Mardin (2000), Mardin (1991), Shaw & Shaw (2006), Toprak (2013), Tunaya (1960), Usta (2014), Yıldırım (2012), Zürcher (2002), Zürcher (2000).

miştir.

Sürecin başlarında Avrupa-merkezliliğe dayanan siyasi ve kültürel konumlanışta Avrupa klasik müziği, ulaşılmaması ve edinilmesi gereken 'en ideal' müzik olarak, politik söylemde 'evrim piramidi'nin en üst basamağına yerleştirilmiştir. Bu aşamada Batı popüler müziklerine belli bir çekinceyle yaklaşıldığına ve hatta bu müziklerin yeni devleti kuranlar tarafından topluma aşılmasına çalışılan elit beğeniye dayalı Avrupa klasik müziği açısından açık bir tehdit olarak görüldüğüne tanık olunur. 1925 yılında devlet eliyle yaptırılan ilk halk müziği derlemesine ilişkin rapora bakıldığında, 'Batılılaşma' açısından, bir popüler müzik tarzı olan Amerikan caz müziğinin açıkça 'tehlike' olarak nitelendirildiği görülmüştür:

**Cazbant: Bazı Avrupa şehirlerinde yasak edilen bu zenci musikisi vatanımızın henüz belli başlı bir temeli olmayan musikisinin istikbali namına bir tehlikedir.** Avrupa'da olduğu gibi memleketimizin en medeni şehirlerinde sâri bir hastalık gibi taammüme etmekte ve millî musikimizden zevk alan pek az adam bırakmaktadır (Asaf & Asaf, 2008, s. 44-45).

'Batılılaşmak suretiyle modernleşmek', daha doğru bir ifadeyle 'modernleşmiş olmak için Batıyla benzerliğin temini' meselesinde müzik, devlet politikaları açısından, bir 'ideolojik aygıt' olarak görülmüş ve kullanılmıştır. Bu nedenle dinlenilecek ve eğlenilecek müzikler de dâhil olmak üzere Türk toplumunun okullarda 'terbiye' edileceği müzik konusunda da yeni kültürü inşa etmeye vazifeli kadrolar, 'Batı müziği'ni merkeze alan bir politikayı benimsemiştir. Yeni medeniyet açısından müzik alanındaki temel mesele bir 'inkılap' olarak görülmüş; elitist evrenin temel yöneliminde bu inkılap, Türk toplumunun Batılılaştırılması uygulamalarından biri olarak değerlendirilmiştir. Bu süreçte Batıyla benzerliğin sağlanması için oluşturulacak 'millî mûsiki' adına Türkiye'deki belli başlı müziklere karşı geliştirilen tutumun, şu şekilde özetlenmesi mümkündür (Öztürk, 2016):

1. Şark/Osmanlı/Türk musikisi: terk edilmesi gereken, 'bizim olmayan' müzik;
2. Halk/köylü musikisi: 'millî harsımız'ın ürünü, öz müzik;
3. Batı müziği: 'yeni medeniyetimizin' beynelmilel, evrensel, sanat müziği.

Fikri temelleri İkinci Meşrutiyet'te atılmış olmakla birlikte Gökalp'in, 'Türkçülüğün müzik alanındaki programı' olarak tanımladığı ve 'musiki inkılabı'na temel alınan hareket tarzı, Erken Cumhuriyet'te fiilen takip edilir hale gelmiştir. Halk melodileri ile Garp armonisinin 'terkibi'ne dayanan bu programla temelde amaçlanan, yeni Garp medeniyetinin, Türk halk harsıyla birleşiminin sağlanmasıdır.<sup>9</sup> Neticede yeni Türk, Garp medeniyetinin bir

<sup>9</sup> "Halk musikisi harsımızın, Garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri ol-

mensubudur ve bu yüzden de bu basit terkiyle Türk toplumunun müzik alanında da hızlı bir şekilde Garplılaştırılması mümkün görülmüştür. Gökalp'in, *Türkçülüğün Esasları* (1923) başlıklı eserinde, bu formülün uygulanışından Garp müziği eğitimi almış kompozitörlerle beraber Türk Ocakları mensuplarını sorumlu tutmuş olması, elitist evre için tipik bir tutumu yansıtır.

Gökalpçi formülde medeniyet-hars ilişkisinin kurgulandığı söylemi, içerdiği zıt kutuplar itibarıyla, aşağıdaki gibi tablolaraştırmak mümkündür (Tablo 1):

**Tablo 1.** Ziya Gökalp'e göre 'milli musiki'nin temel bileşenleri (Öztürk 2016'dan).

<b>Medeniyet</b>	<b>Hars</b>
<i>beynelmülel</i>	<i>millî</i>
<i>fen/teknik</i>	<i>ruh/öz</i>
<i>güzidelere/seçkinlere mahsus</i>	<i>halka/avama mahsus</i>
<i>Garp/Avrupa</i>	<i>Türk/halk/köylü/millet</i>
<i>dâhi sanatkârın eseri</i>	<i>halk dehasının eseri</i>
<i>armoni</i>	<i>melodi</i>

Kâğıt üstünde kusursuz ve son derece pratik görünen bu formülün hayata geçirilmesi, aslında, hiç de umulduğu gibi gerçekleşmemiştir. Derleme süreçlerinde karşılaşılan sorunlardan daha fazlası, Garp musikisi eğitimi almış 'kompozitör'lerin kon<uya ikna edilmesi ve eser vermelerinin teşviki sürecinde yaşanır olmuştur. Formüllendirilişindeki 'hızlılık', gerçekleştirilme düzlemindeki 'yavaşlık'la mukayese edildiğinde, belirtilen formülün 'elitist' evre ve model açısından hiç de işlevsel olmadığı, süreç içinde anlaşılmıştır. Çünkü 'besteci' etkeninin bir insan, sanatçı, anlayış, üretkenlik ve duyarlılık olarak formülden dışlanmışlığı, toplumu dönüştürme yönündeki pratik formülün geçersizleşmesi tehlikesini doğurmuş; bu durum da siyasi program ve formüle olan inancın değil, ama uygulanma tercihinin sorgulanması ve gözden geçirilmesini gerektirmiştir.<sup>10</sup> Cumhuriyetin Garp medeniyetine tabi ol-

duğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde milli musikimiz memleketimizdeki halk musikisi ile garp musikisinin imtizacından doğacaktır. **Halk musikimiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunlar toplar ve Garp musikisi usulünce (armonize) edersek hem milli hem de Avrupaî bir musikiye malik oluruz. [...] İşte Türkçülüğün musiki sahasındaki programı bundan ibaret olup, bundan ötesi milli musikarlarımıza aittir**" (Gökalp Z. , 2007, s. 160-161).

<sup>10</sup> Sürecin etkili tanık ve müdafilerinden H. Bedii [Yönetken], 1926 yılında, 'rejimce beklenen dahi besteci ve eser' konusunda şu serzenişi dile getirmektedir: "Hiçbir vaziyet bizi garb san'atından müstağni kılamaz. Onu anlamağa, temsil etmeğe ve o vâsita ile orijinalitemizi terennüm etmeğe mecbûruz. [...] San'atkâr neredesin? Artık gel! Bu

masını sağlamaya dönük Garpçı programlarının müdafii ve geliştiricisi konusunda bulunanların, başta Avrupa klasik müziğine dayalı ve bu yüzden de 'kompozitör-merkezli' Batılılaşma uygulamasının sahip olduğu sorunları, İkinci Dünya Savaşı sonlarına kadar doğrudan tecrübe edip, uygulanmasındaki muhtelif güçlükler, hantallıklar, 'gecikme'ler ve 'işe yaramazlık'lara tanık olmalarını sağlamıştır. Bu ise, siyasi program beklentilerine cevap verecek seçenekler üzerinde yeniden düşünülmesi gerekliliğini doğurmuştur.<sup>11</sup>

Türk modernleşmesini sevk ve idare eden yönetici elitin, Batılılaşma hedefi açısından, her şeyden evvel 'zamanı yoktur'. 'Gecikmişlik' psikolojisi ve 'vakitsizlik' endişesi, bariz bir 'alarmizm' (Bora, 2017) doğurmuş durumdadır ve bu yüzden Batılılaşma yolunda yapılması gereken her şeyin 'bir an önce' ve mümkün olan 'en kestirme yoldan' yapılması gerekmektedir.<sup>12</sup> Bu gözle bakıldığında yönetici elitin, toplumu dönüştürmek adına pratik bakımdan 'işe yarar' araçlara şiddetle ihtiyacı vardır. Batılı hayat tarzı başta olmak üzere tüm sosyal ilişkiler ve ticari tüketim alışkanlıkları gibi gündelik hayatın en işlevsel ve somut alanlarına yönelik müdahaleler, bu bağlamda, en acil yapılması gerekenler arasında yer almaktadır.

Tam da bu çerçeve ve aciliyettir ki yönetici kesimlerin Batı popüler müziklerinin toplumsal değişimde üstlenebilecekleri işlevsel rolün farkına varmalarında ve önceki 'elitist' tutumu terk ederek daha 'popülist' bir çizgiye yönelmelerinde etkili olur. '920'lerde popüler müzikleri 'tehlike' olarak addeden Avrupa-merkezci ve dayatmacı modernleşme algı ve politikasının, çok somut bir şekilde, İkinci Dünya Savaşı'ndan itibaren merkezi Amerika'ya doğru kaymış ve 'yumuşak güç' fikri temelinde popüler müzik ve eğlenceyi egemen kılan yeni bir süreç, tüm dinamizmiyle işlemeye başlamıştır. Sürece dair Manço'nun kendi değerlendirmesi son derece anlamlı ve dikkat çekicidir:

50'lerden sonra [...] dünyanın eksenini Amerika'ya kaydı. [...] **Eksen sadece ekonomik olarak dönmez [...] kültür olarak da döner.** [...] Değişen dengeyle her tarafta pıtrak gibi birileri bitti. **Ben de onun Türkiye'de bitmiş**

**ezeli da'vâyı ancak 'eser'in halledecektir**" (Tebiş & Kahraman, 2012, s. 55-56). Rejim, formülünü hızlı bir şekilde hayata geçirecek sanatçı ve bestecileri ve bunların meydana getirecekleri işlevsel eserleri beklemektedir, ama sürecin uzaması, pratik seviyede, yeni çareler aranmasını zorunlu kılmaktadır.

<sup>11</sup> "[...] bestecinin 'bir' besteyi üretmesi; eserin notasını yaz(dır)ıp çoğaltması; eseri çaldiracak şef, solist ve orkestra bulunması; provaların yapılması; gerekli afiş, program, davetiye, pankart, vb. bastırılıp dağıtılması; konser verilmesi; konserden önce ve sonra eserin halka duyurulabilmesi için medyatik haber ve gündem oluşturulması, vb." (Öztürk, 2016, s. 37).

<sup>12</sup> Doktor Abdullah Cevdet'in, "**Bize, doğru olan değil, müfîd [faydalı] olan lazımdır**" (Hanioğlu, 1981) sözleri ile Atatürk'ün -Avrupa müziğinde terakkinin dört yüz yıl sürmüş olduğunu söyleyen Vossische Zeitung muhabiri Emil Ludwig'e hitaben, "**- Bizim bu denli beklemeye vaktimiz yoktur**" (Oransay, 1985, s. 33) şeklinde verdiği cevabı, bu minvalde değerlendirmek gerekir.



versiyonuyum. [...] Biz dünyanın her tarafında [...] 20. yüzyılın ikinci yarısının ortak kültürünü geliştiren kişiler olarak bittik bir yerlerde [...] Bu da işte bu ilahi dengenin ipuçları. (Yüksel, 1996, s. 17-18)

Böylece önceden elitist çerçevede kompozitör-merkezli ve Avrupa klasik müziği temelli olarak şekillendirilmeye çalışılan Garplılışma uygulamalarının, yeni ‘popülist’ durumda şarkı-yazarı (songwriter) temelli, popüler müzik odaklı bir yönelime doğru evrilmesi söz konusu olmuştur. Bu süreçte de tartışmasız şekilde Anglo-Amerikan popüler müzik tarzları, kültürel alana hâkim duruma gelmiştir (Fattor, 2017). Belirtilen süreçte Avrupa açısından da Anglo-Amerikan eğlence sektörüne bağlı tarz ve türlerin, benzer bir yaygınlaşma sergilemesi, ilginç bir eşzamanlılık sergiler (Tablo 2).

**Tablo 2.** Türkiye’de elitist ve popülist evreler arasındaki başlıca farklılıklar.

Elitist Evre (‘50’lere kadar)	Popülist Evre (‘50’lerden sonra)
<i>Avrupa merkezli</i>	<i>Anglo-Amerikan merkezli</i>
<i>Avrupa klasik müziğine dayalı</i>	<i>Anglo-Amerikan popüler müziklerine dayalı</i>
<i>Kompozitör odaklı</i>	<i>Şarkı-yazarı odaklı</i>
<i>Orkestra, koro tabanlı</i>	<i>Grup (band), solist tabanlı</i>
<i>Polifonik eser amaçlı</i>	<i>Homofonik şarkı amaçlı</i>
<i>Ciddi/yüksek/sanat müziği</i>	<i>Hafif/düşük/kitle müziği</i>
<i>Çalgısal öncelikli</i>	<i>Vokal öncelikli</i>
<i>Sözden bağımsız</i>	<i>Söze bağımlı</i>
<i>Sanat endişesine sahip</i>	<i>‘Satis’ endişesine sahip</i>

Araçsal açıdan Avrupa klasik müziği ve kompozitör odaklı elitist Batılılaşmadan, ‘sokaktaki adam’ı asıl hedef olarak alan ve gündelik hayat pratiklerine en hızlı şekilde ve hatta ‘gönüllü’ surette geçişi temin edebilme potansiyeline sahip popüler müzik ve şarkı-yazarı temelli modele geçişte halk şarkılarına gösterilen ilgideki süreklilik önemlidir.<sup>13</sup> Türküler, yeni durumda, üç veya dört kişilik popüler müzik grupları tarafından aranje edilmekte; eğitimleri, yetişmeleri, görünüşleri ve hayat tarzları Batılı olan gençler ve onlar etrafında oluşan ‘cazibeli’ medyatik imajlarla Anadolu köylüsüne ait türküler, armonize edilmiş halleriyle, toplum hayatının gündelik beğeni, alışkanlık ve pratiklerine dâhil edilmektedir (Tekelioğlu, 1996). Böylece baştan beri sahip olunan alarm durumundaki gecikmişliğe, mümkün olan en hızlı cevabın verilir olması da temin edilmiş olmaktadır.

Gerek Frankfurt, gerekse de Birmingham okulları aracılığıyla popüler

<sup>13</sup> Musiki inkılabı’nın ‘sokakta’ ve ‘kendiliğinden’ gerçekleştirilir hale gelişiyle ilgili olarak bkz. Behar ve diğ. (1994), Tekelioğlu (1996).

kültür, kültür endüstrisi ve kültürel çalışmalar kapsamında yapılan araştırma ve yayınlar, müzik konusunun toplumsal değişim ile siyasi yönetim arasındaki karmaşık ilişkiler ağında üstlendiği işlevsel rol üzerinde kıymetli tespitlerin ortaya konulmasını sağlamıştır (Adorno, 2004), (Bourse & Yücel, 2017), (Dellaloğlu, 2007), (Hall, 2017), (Middleton & Manuel, 2001), (Miles, 2009). Özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, popüler müzik alanında 'İngiliz istilası'<sup>14</sup> (British invasion) olarak anılan sürece dair, kapsamlı yayınlar mevcuttur. '960'lardan itibaren Amerikan müzik listelerine gösterilen ilgideki artış ve 'folk' temelli yeni popüler akımlara yönelik rağbet, Türkiye'de de önemli yankı bulmuş; Anadolu Rock akımının doğuşunda başlıca itici güç olmuştur. Bu kapsamda popüler müzik ve toplumsal değişim alanlarına bakıldığında, sürecin, oluşturulmak istenen küresel kültür ve alışkanlıklar açısından tam bir 'endüstri' mantığıyla ele alınıp işletildiği bir gerçektir. Sürecin ekonomik temelleri, arkasında sahip olduğu güçlü ideolojik yapılanmayla birlikte, tamamen kapitalist bir pazar mantığıyla şekillenmekte; süreç, belirli monopollerin gelişim ve yönetiminde gelişme göstermektedir (Stokes, 2004).

### Manço'nun Türkülere Yönelişi

Manço ve türküler meselesine bakıldığında, en başta söylenmesi gereken, '950'lerden itibaren Anglo-Amerikan popüler müzik akımlarının Türk toplumuna yansımaları açısından, aslında tam da bir 'kurucu-baba' (founding father) figürüyle karşı karşıya olunduğudur. Manço, türkülerin Anglo-Amerikan popüler müzik tarzları içinde 'işlenmesi' ve Türk toplumunun bu tarz müziğe 'alıştırılması' sürecinin başarılı bir temsil üzerinden sağlanmasında, 'öncü' roller üstlenen sanatçıların başında gelmektedir. Bu bağlamda Manço'nun, alanın gerek kurulmasında, gerekse de tarz oluşumunda *avant-garde* bir rol üstlendiğini açıkça ifade etmek gerekir. Gerek dağarında yer verdiği geleneksel eserler, gerek kendine özgü imaj ve tarzıyla Manço, Türk insanının Batılı hayat tarzı ve alışkanlıklarını, popüler müzik çerçevesinde benimsemesi sürecinin tartışmasız en etkili isimlerinden biri olmuştur. Onun yorumladığı şekliyle türküler, Türk toplumunun beğeni, benimseme ve onay verme süreçlerinde, başarılı örnekler olarak yer almıştır. Bu bağlamda erken cumhuriyetin elitist ve kompozitör-merkezli Batılılaşma beklentisinin, Manço'da, tam anlamıyla 'bizden', 'modern' ve dolayısıyla benimsenmesinde herhangi bir 'güçlük' veya 'sakınca' bulunmayan popüler bir müzik tarzı üzerinden gerçekleşmiş olduğuna tanık olunmaktadır.

Manço'nun plak ve albüm kayıtlarına bakıldığında, armonize edilmiş türküler seslendirme yönündeki çabalarının, '960'lı yıllarda başladığı görülüyor. 1962'de Harmoniler grubuyla birlikte -girişinde *Pencereden kar geliyor*

<sup>14</sup> Konuyla ilgili zengin literatürden önemli bazı çalışmalar için bkz. Harry (2004), Miles (2009), Philo (2015), Randall (2013).

uzunhavasına da yer verdiği- *Urfa'nın etrafı dumanlı dağlar* türküsünü kaydeden Manço, '970'den itibaren efsanevî *Dağlar dağlar* şarkısında olduğu gibi, 'türkü tarzında armonik eşlikli beste'lere yönelmiş ve Anadolu Rock akımının önde gelen temsilcilerinden biri olmuştur. "1970 yılı Barış Manço'nun psychedelic rock'tan tipik Anadolu Pop sularına açıldığı bir yıl oldu. [...] Manço, 70'lerin [...] Ağustos ayında 'Dağlar Dağlar' adlı plağını yayımlayarak günümüzdeki Barış Manço algısının temellerini de atmış oldu" (Tireli, 2005, s. 157). Manço'nun bundan sonraki hemen tüm üretimlerinde asıl ağırlık noktasını 'türkü tazında besteler'in oluşturduğu bir gerçektir. Böylece gerek dünyada, gerekse de Türkiye'de 'müzikte halk şarkılarından yararlanılması' uygulamalarında öne çıkan iki temel eğilimin, Manço'nun çabalarında da somutlaştığı açıkça görülür: (i.) Halk şarkılarının ezgi, ritim ve sözlerinde herhangi bir değişiklik yapmadan, sadece armonik eşlik ilavesi yoluyla, 'homofonik doku'da icra edilmesi, (ii.) Halk şarkıları ve hatta yerel tabir ve atasözlerinden esinlenmelerle (onları model alarak veya öykünerek), o tarzda popüler müzik şarkıları bestelemek.<sup>15</sup> Manço, bunların her ikisini de yapmıştır (Tablo 3 ve Tablo 4).

**Tablo 3.** Barış Manço'nun armonize ederek seslendirdiği türküler.

Yıl	Türkü	Grup
1962	<i>Pencereden kar geliyor</i> <i>Urfa'nın etrafı</i> <i>Kızılıklar oldu mu? (ilk versiyon)</i>	Harmoniler
1963	<i>Çit çit twist / Çit çit çedene</i>	Harmoniler
1966	<i>Aman avcı vurma beni</i>	Les Mistigris
1968	<i>Bebek (Elmalı'dan çıktım yayan)</i> <i>Kızılıklar oldu mu? (ikinci versiyon)</i>	Kaygısızlar
1969	<i>Kırpıkların ok ok eyle</i> <i>Kağızman</i>	Kaygısızlar
1970	<i>Derule</i>	Ve
1971	<i>Katip arzuhalim</i> <i>Ay Osman (Sabahın yemişi)</i>	Moğollar ve Kaygısızlar birlikte
1973	<i>Lambaya püf de</i> <i>Genç Osman (Hey koca topçu)</i> <i>Gönül dağı</i>	Kurtalan Ekspres
1974	<i>Estergon Kalesi</i>	Kurtalan Ekspres

<sup>15</sup> Halk şarkılarından yararlanmak suretiyle klasik veya popüler tarzlar içinde eser veya yorum ortaya koymaya dönük tutumlara ilişkin yaklaşım ve değerlendirmeler hakkında bkz. Nettle (1976), Öztürk (2016). Avrupa'da halk müziği ve sanat müziği ayrımının ortaya çıkışına ilişkin kapsamlı bir araştırma için bkz. (Gelbart, 2007).

1975	<i>Uzun ince bir yoldayım Dere boyu kavaklar</i>	Kurtalan Ekspres
1976	<i>Çay elinden öteye 'Lonely man' (Bebek türküsünün ezgisi üzerine İngilizce yazdığı sözlerle ikinci versiyon) Gesi bağları Ham meyva</i>	Kurtalan Ekspres
1979	<i>Geçti dost kervanı</i>	Kurtalan Ekspres

**Tablo 4.** Manço'nun 'türkü tarzında' bestelediği eserler (başlıca).

Yıl	45lik/Albüm	Türkü Tarzındaki Besteleri
1970	Dağlar Dağlar	<i>Dağlar dağlar</i>
1971	İşte Hendek İşte Deve	<i>İşte Hendek İşte Deve</i>
1972	Ölüm Allahın Emri	<i>Ölüm Allahın emri</i>
1973	Lambaya Püf De	<i>Kalk gidelim küheylan</i>
1974	Nazar Eyle	<i>Nazar eyle Gülme ha gülme</i>
1975	Ben Bilirim	<i>Ben bilirim</i>
1975	2023	<i>Acılı da başa vir Yol verin ağalar beyler Gülme ha gülme Kara haber Baykoca Destanı: Vur ha vur Baykoca Destanı: Durma ha durma</i>
1976	Vur Ha Vur	<i>Vur ha vur Çayeli'nden öteye</i>
1976	Baris Mancho	<i>Nick the Chopper Emerald garden [Nazar eyle] Lucky road [Yine yol göründü]</i>
1979	Yeni Bir Gün	<i>Sarı çizmeli Mehmed Ağa Bir selam sana gönül dağlarından Ne ola, yar ola Aynalı kemer Yeni bir gün doğdu merhaba Ne köy olur benden, ne de kasaba</i>
1980	20. Sanat Yılı Disco Manço	<i>Eğri büğrü Dağlar dağlar Nazar eyle Ben bilirim İşte hendek işte deve</i>
1981	Sözüm Meclisten Dışarı	<i>Ali yazar Veli bozar Hal hal</i>
1983	Estağfurullah	<i>Halil İbrahim sofrası</i>
1985	24 Ayar	<i>Dört kapı</i>

1986	Değmesin Yağlı Boya	<i>Süper babaanne Nerede Olmaya devlet cihanda</i>
1988	Sahibinden İhtiyaçtan	<i>Nane limon kabuğu Gönül ferman dinlemiyor</i>
1992	Mega Manço	<i>Dıral Dede'nin düdüğü</i>
1993	Sarı Çizmeli Mehmed Ağa	<i>Aynalı kemer</i>
1995	Müsaadenizle Çocuklar	<i>En büyük Mehmet bizim Mehmet</i>

Manço'nun özellikle 1960'lerden sonra türkülerle yönelişinde, aslında İkinci Meşrutiyet'ten itibaren 'Halka doğru' politikasıyla gelişen ve nihayetinde Amerikan tarzı 'popülizm'e varacak olan siyasi ve kültürel yönelimlerin iz ve etkilerini görmek mümkündür. Genel olarak bakıldığında 'Halka doğru' hareketinin, bir siyasi eğilim olarak Rus Narodnikleri tarafından uygulanan ve İttihat Terakki ideolog ve mensupları tarafından da benimsenerek Osmanlı dünyasında hayata geçirilen temel bir politika olduğu malumdur (Toprak Z. , 1984). Ziya Gökalp, bu fikri, medeniyete sahip olan güzideler ile harsa sahip olan halk arasında bir tür alış-veriş olarak değerlendirir. Gökalp'e göre güzidelerin halktan kopuk olmaları, her şeyden evvel onların, halkın harsını tanımamalarından ve ona bigâne kalmalarından kaynaklanmaktadır. Benzer olarak halk da harsa sahip olmakla beraber, güzidelerin sahip olduğu medeniyetten yoksundur. Halka doğru fikri, böylece, güzidelerin halktan hars almalarına karşılık, onlara götürecekleri medeniyetle formüle edilmiştir (Gökalp Z. , 1987). Başka bir deyişle 'halka doğru' gidenler, aslında Osmanlı tebasını ve özelde Türk halkını, bir anlamda 'medenileştirme' vazifesine sahiptir (Shaw & Shaw, 2006).

İkinci Meşrutiyet'ten itibaren Garpcı, Türkçü ve Halkçı Jön kadrolar, millet-halk-köylü arasında eşanlı bir bağ kurmuşlar ve bu yaklaşım tarzı, süreç içinde, Cumhuriyet'in kurucu unsurlarından biri olan 'Halkçılık' ilkesine dönüşmüştür. Halkçılıkta, 'sınıfsız, kaynaşmış bir kütle' olarak yorumlanan 'halk', Cumhuriyet yönetimi için, hükümetin temel dayanağı, aslı ve esasıdır (Aydın, 2011). Bu anlamda halk kültürüne yönelik ilgiyi somutlaştırmak adına ilk Türkçü cemiyetlerden başlayarak Türk Ocakları ve Halkevleri bünyesinde yürütülen folklor tabanlı çalışmalar yoluyla bu 'halkçı' ilkenin topluma aşılması ve benimsetilmesi yoluna gidilmiştir. Bu bağlamda halk inanışları, edebiyatı, gelenekleri yanında türkülerin derlenmesi faaliyetleri de bu ilke etrafında konumlandırılmıştır. Böylece 'Halka doğru', 'köycülük', 'Türkçülük', 'halkçılık', 'korporatizm', 'solidarizm', 'köy enstitüleri', 'folklor derlemeleri' ve nihayet '950'lerle birlikte Amerikan tarzı 'popülizm' hareket, kurumlaşma ve çalışmaları arasında ilkesel bakımdan görülen kimi benzerlik ve sürekliliklerin, aslında hiç de tesadüfi olmadığı anlaşılmaktadır (Özden, 2006), (Toprak Z. , 1977). Neticede bu yaklaşım ve hareket tarzının,

iktidar ve kitle ilişkisi açısından hemen her kanattan politik eğilimin ilgisi dâhilinde olduğu, uluslararası seviyede de açık bir şekilde izlenebilmektedir.<sup>16</sup>

Manço'nun '970 sonrasında kendi adına bir müzik tarzı haline getirdiği ve bestelerine temel aldığı türkülere yönelik ilgisinde de bu çerçevenin geçerlilik taşıdığı açıkça görülmektedir. Genelde âşık tarzı deyişler, Doğu halayları veya Orta Anadolu'ya mahsus oyun havalarına özgü melodik ve ritmik unsurlardan istifadeyle oluşturduğu bestelerinde, sonraki dönemlerde, klasik şarkı ve tasavvufi üsluptaki müzik unsurlarına da rastlanır. Türkü tarzı bestelerinde özellikle Hüseyini ve Neva makamlarına yönelik ilgisi, oldukça karakteristik görünmektedir. Elbette Manço, bu makamları, Batı tanperamanı içinde değerlendirmiş; bu yönüyle makamların geleneksel olarak gerektirdiği Segâh perdesini dönüştürerek kullanmıştır. Bu tarz beste yapımını '980'lere değin devam ettiren Manço, sonraki yıllarda türkü tarzı beste yapımına, önceki kadar ağırlık vermemiştir. Onun bu yöneliminde, Türkiye'de '80 sonrası hayatta neoliberal politikalarla birlikte giderek güçlenen küresel dünyayla ekonomik ve kültürel bakımdan daha yoğun bir irtibatın sağlanmış olması, belirleyici olmuş görünmektedir. Nitekim bu yıllar boyunca Manço'nun bestelerinde küresel popüler müzik tarz ve türlerine dair örneklerle daha çok karşılaşıldığı da bir gerçektir.

Burada kısaca değinilmesi gereken bir husus da, Manço'nun klasik şarkı repertuarından seslendirdiği eserlerdir. Manço, aslında, müzik kariyeri boyunca, klasik şarkı repertuarından; *Ağlama değmez hayat* (1969), *Gamzede-yim* (1972), *Bir bahar akşamı* (1974), *Yine bir Gülnihal* (1992), *Tuti-i mucize gûyem* (1992) gibi eserler de seslendirmiştir. Bu eğilimi, Manço'nun kimi eserlerinin türküleri dışında klasik şarkı ve hatta tasavvuf tarzından esinlenmesini sağlamıştır. Manço'nun bu eğiliminde özellikle annesinden kaynaklı şahsi bir ilginin var olduğunu kabul etmek gerekir.<sup>17</sup> Ayrıca popülist evrede, Türkiye'de, özellikle Türk Sanat Müziği olarak popülerleştirilen ve yasakçı zihniyete bir tür demokratik tepkiyi temsil eden eğilimin de etkisi olduğu varsayılabilir. Aynı bir araştırma ve incelemeye konu olacak bu eğilimi, Manço'nun popüler tarzı içinde sadece türkülerden beslenmediğini; ama kişisel kariyerinde asıl ağırlık merkezini doğrudan türkü yorum ve düzenlemeleri ile türkü tarzındaki bestelerinin oluşturduğunu açıkça göstermektedir.

<sup>16</sup> Sürecin dünyaya yayılımında öncü bir rol oynayan ABD'deki popülist siyasi yönelimlerin gelişimi konusunda dikkat çekici bir değerlendirmeyi Taggart (2004, s. 34-35), M. Kazin'den aktararak, şöyle yapar: "[...] bu 'direngen ancak değişebilen siyasal retorik tarzı'nın [...] ilerici ve solcu bir ideolojiden muhafazakar ve gerici bir ideolojiye dönüşümünün gerçekte de yaşandığı gibi mümkün olmasıdır". Türkiye'de popülizm konusunda kapsamlı bir çalışma için bkz. Toprak (2013).

<sup>17</sup> Barış Manço, Türk Sanat Müziği solistlerinden Rikkat Uyanık (1921-1992)'ın oğludur.

## Sonuç

Manço, türkülere yönelik ilgisiyle, Türkiye’de toplumun Batılılaştırılması ve gündelik hayat temelinde Anglo-Amerikan müzik tarzlarına alışkanlık kazanması sürecinde öncü bir rol üstlenmiş, kendi kuşağındaki en etkili birkaç sanatçıdan biri olmuştur. Kuşkusuz Manço’nun şarkılarının, melodik, ritmik ve sözel özelliklerinin çok daha ayrıntılı analizlere ihtiyaç gösterdiği bir gerçektir. Ancak onun esasen türkülere yönelmesi ve bu kaynaktan beslenerek Batılı popüler tarzda müzik yapmayı benimseme sürecinin, özellikle ‘970’lerden sonraki politik gelişmeler açısından kapsamlı ve mukayeseli tarzda araştırılması gerektiği de en azından bu çalışmayla dikkat çekilen bir mesele haline gelmiştir. Temel parametrelerine bakıldığında Manço’nun çalışmalarının ve popüler müzik alanında gerçekleştirdiği ‘bizden’ temsil tarzının, İkinci Meşrutiyet’ten itibaren Garpcı Jön kadroların toplumu Batılılaştırma yönündeki politikalarıyla amaçları bakımından büyük çapta örtüştüğü açıkça görülmektedir. Özellikle Gökalp’in formülasyonu açısından yaklaşıldığında Manço’nun ortaya koyduğu başarılı temsilin, toplumun Batılılaştırılması yönünde gözetilen siyasi ve kültürel hedefler bakımından mükemmel işlevlerle yüklü olduğu bir gerçektir. Burada Manço’yu özel kılan, kendisinin de bilinçli bir yönelimle böyle bir süreçte etkin bir rol üstlenmiş olmasıdır. Manço, sürece yön veren temel politikayı hassasiyetle kavramış ve toplumun Batılılaştırılması yönündeki çabayı, şahsi ilke ve anlayışı bakımından da doğru bularak, kendi adına, bu misyon içinde etkin bir yer edinmiştir.

Sürecin başlarında Batı müziğinin halka benimsetilmesi, Batılılaşma programının temel hedeflerinden biri durumundadır. Burada tartışmalı olan husus, bunun klasik müzik üzerinden mi yoksa popüler müzikler üzerinden mi sağlanacağıdır. Bu çerçeveden bakıldığında İkinci Dünya Savaşı yıllarının ardından benimsetmeyle ilgili programın, önce klasik, daha sonra ise popüler alanların tercih edilmesi suretiyle ilerlediği açıkça görülüyor. Burada halk müziğine verilen rol ise kesin surette tanıdık, aşina olunan, aidiyet taşıyan ve sonuçta ‘bizden olma’ vasfını taşıyan temel bir araç olma vasfıyla bağlantılı durumdadır. Nitekim günümüz koşullarında, küreselleşmenin yarattığı koşullarda bu konunun, ‘970lerde olduğu kadar merkezi bir yer sahibi olmadığı ve giderek de nostaljik bir eğilim taşıır hale geldiğini; toplumsal değişim açısından değil, asıl olması gerektiği gibi beğeni kültürüne mahsus bir seçenek haline getirildiğini açık bir şekilde söylemek gerekir. Halk müziği konusuna popüler çerçevede önceki dönemlerde gösterilen ilginin görece azalmışlığı ise hegemon hale gelen küresel kültür ve ona bağlı kitlesel müzik tarz ve türlerindeki yaygınlaşmayla yakından bağlantılıdır. Bu eğilimin Manço’nun albümlerine yansımaları olduğu da açıkça görülmektedir. Manço’nun son dönem albümlerinde ‘türkü tarzında beste’lerin yeri giderek azalmış; güncel Batılı popüler tarzlardaki eserleri, albümlerinde yoğunluk kazanır olmuştur. Küresel beğenin yaygınlaşmasını sağladığı müzik tarz ve türleri arasında mahalli veya milli nitelikteki müzikler giderek taşralaşmakta ve ana-akım

müzik tarzları içinde yer bulamamaktadır. Bu yönüyle de belirtilen uygulamaların (yerel, milli halk şarkılarının armonize edilerek toplumsal değişim açısından kullanılması), yeni küresel durumda, eskisi kadar ihtiyaç duyulan bir konumda bulunmadığı da açıkça tespit edilebilmektedir.

### Kaynakça

- Adorno, T. (2004). *Kültür Endüstrisi* (Çev. ). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Asaf, S., & Asaf, S. (2008). *Yurdumuzun Nağmeleri [1926]*. (Yay. Haz. Reyhan Altınay). İzmir: Meta Basım.
- Ayas, O. G. (2014). *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Aydın, S. (2011). *Türk düşüncesinde 1908–1938 yılları arasında sosyolojik bağlamda halkçılık hareketi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Bağcı, H. E. (2015). *Frankfurt Okulu*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Behar, C. (1994). Müzik ve Cumhuriyet. *Defter*, 22, 7-27.
- Benjamin, W. (2012). *Fotoğrafın Kısa Tarihi Teknik Araçlarla Yeniden Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*. (Çev. Osman Akınhan). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bora, T. (2017). *Cereyanlar: Türkiye'de siyasi ideolojiler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bottomore, T. (1996). *Seçkinler ve Toplum*. (Çev. E. Mutlu). İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Bottomore, T. (2016). *Frankfurt Okulu ve Eleştirisi*. (Çev. Ümit H. Yolsal). İstanbul: Say Yayınları.
- Bourse, M., & Yücel, H. (2017). *Kültürel Çalışmaları Anlamak*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Czudnowski, M. M. (1983). *Political Elites and Social Change: Studies of Elite Roles and Attitudes*. Illinois: Northern Illinois University Press.
- Çam, İ. D. (2013). II. Meşrutiyet Dönemi Garpcılık Fikrinin Cumhuriyet'in Düşünsel Temellerine ve Eğitime Etkileri. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Dellaloğlu, B. (2007). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Say Yayınları.
- Doğan, N. (2013). İlerleme ve Medeniyet Kavramlarının Türk Düşüncesinde Etkileşimi. S. Güder, & Y. Ç. (Ed.ler) içinde, *Medeniyet Tartışmaları* (s. 247-267). İstanbul: Üsküdar Belediyesi.
- Dumont, P. (2007). *Osmanlıcılık, ulusçu akımlar ve masonluk*. İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları.
- Erkilet, A. (2015). *Toplumsal Yapı ve Değişme Kuramları: Sorokin, Parsons, Dahrendorff, Merton*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Fattor, E. (2017). *Amerikan İmparatorluğu ve Eğlence Cephanesi: Yumuşak Güç ve Kültürel Silahlanma*. (Çev. P. Tabak). İstanbul: Avangard Kitap.
- Gelbart, M. (2007). *The invention of 'folk music' and 'art music': emerging*



- categories from Ossian to Wagner. Cambridge: Cambridge University Press.
- Geuss, R. (2009). *Eleştirel Teori: Habermas ve Frankfurt Okulu*. (Çev. Ferda Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gökalp, Z. (1987). *Türkçülüğün esasları*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Gökalp, Z. (2007). *Türkçülüğün Esasları (1923)*. E. S. Koz içinde, *Kitaplar* (s. 165-298). İstanbul: YKY.
- Gülenç, K. (2016). *Frankfurt Okulu: Eleştiri, Toplum ve Bilim*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Güler, R. (2006). *Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Medeniyet Anlayışının Evrimi. Doktora Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Gündüz, M. (2008). II. Meşrutiyet ideolojilerinde sosyoloji ve geleceğin toplum tasavvuru. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 45, 149-170.
- Hall, S. (2017). *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. (Çev. İdil Dündar). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hanioğlu, M. Ş. (1981). *Bir Siyasal Düşünür Olarak Doktor Abdullah Cevdet ve Dönemi*. İstanbul: Üç Dal Neşriyat.
- Hanioğlu, M. Ş. (1997). Garbcılar: Their Attitudes toward Religion and Their Impact on the Official Ideology of the Turkish Republic. *Studia Islamica* 86, 33-158.
- Harper-Scott, J. P., & Samson, J. (2009). *An Introduction to Music Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Harry, B. (2004). *The British invasion: how the Beatles and other UK bands conquered America*. Surrey: Chrome Dreams.
- Johns, G., & Rahn, J. (1977). Definitions of Popular Music: recycled. *The Journal of Aesthetic Education*, 11, 4, 79-92.
- Kalın, İ. (2018). *Barbar, modern, medeni: Medeniyet üzerine notlar*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Kocatürk, U. (1999). *Atatürk'ün Fikir ve Düşünceleri*. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.
- Kongar, E. (1996). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*. Ankara: Remzi Kitabevi.
- Kurmuş, O. (2007). *Emperyalizmin Türkiye'ye Girişi*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Lewis, B. (2007). *Modern Türkiye'nin doğuşu*. (M. Kıratlı, Çev.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Lewis, B. (2017). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. Çev. Boğaç B. Turna. Ankara: Arkadaş Kitabevi.
- Mardin, Ş. (1991). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (2000). *The genesis of Young Ottoman thought*. Princeton: Princeton University Press.
- Mardin, Ş. (2008). *Jön Türklerin Siyasal Fikirleri, 1895-1908*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.
- Middleton, R., & Manuel, P. (2001, Ocak 01). *Popular music*. Grove Music Online. Ed. Erişim 24 Şubat 2019: <http://www.oxfordmusiconline.com/>

- grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043179. adresinden alındı
- Miles, B. (2009). *The British Invasion: The Music, the Times, the Era*. New York: Sterling Publishing.
- Miles, B. (2009). *The British Invasion: The Music, the Times, the Era*. New York: Sterling.
- Nettl, B. (1976). *Folk Music in the United States: An Introduction*. Detroit: Wayne State University.
- Oransay, G. (1985). *Atatürk ile Küğ: Belgeler ve Veriler*. İzmir: Küğ Yayını.
- Özden, M. (2006). Türkiye'de halkçılığın evrimi. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 16, 89-100.
- Öztürk, O. M. (2016). Milli Musiki Ütopyası: Halk Ruhunu Garp Fenniyle Terkib Etmek. F. Kutluk içinde, *İllüzyon: Cumhuriyet'in Klasik Müzik Serüveni* (s. 3-73). İstanbul: H2O Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2018). Dârülelhân Sürecinde Garpcıların Şark Mûsikisiyle Baş Etme Stratejileri. *Konservatoryum 5 (1)*, 131-157.
- Pareto, V. (2018). *Seçkinlerin Yükselişi ve Düşüşü/Kuramsal Bir Sosyoloji Uygulaması*. (Çev. Merve Z. Doğan). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Philo, S. (2015). *British Invasion: The Crosscurrents of Musical Influence*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Randall, A. J. (2013, Şubat 11). *British invasion*. Grove Music Online. Ed. Erişim 24 Şubat 2019: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002234548>. adresinden alındı
- Scott, D. B. (2000). *Music, Culture, and Society: A Reader*. New York: Oxford University Press.
- Shaw, S. J., & Shaw, E. K. (2006). *Osmanlı İmparatorluğu ve modern Türkiye C. 2. (M. Harmancı, Çev.)*. İstanbul: E Yayınları.
- Silbermann, A. (1963). *The Sociology of Music*. (Eng. tr. Corbet Stewart). London: Routledge & Kegan Paul.
- Slater, P. (1998). *Frankfurt Okulu: Kökeni ve Önemi* (Çev. Ahmet Özden). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Stokes, M. (2004). Music and Global Order. *Annual Review of Anthropology*, 33, 47-72.
- Tagg, P. (1982). Analysing popular music: theory, method and practice. *Popular Music*, 2, 37-65.
- Taggart, P. (2004). *Popülizm*. (Çev. Barış Yıldırım). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Tebiş, C., & Kahraman, B. (2012). *Halil Bedi (Yönetken)'den Seçme Müzik Makaleleri: Türk Harf İnkılabı Öncesi 1922 - 1928 Arası*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Tekelioğlu, O. (1996). The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music. *Middle Eastern Studies*, 194-215.
- Tekelioğlu, O. (2001). Modernizing Reforms and Turkish Music in the 1930s. *Turkish Studies*, 2 (1), 93-108.

- Tireli, M. (2005). *Bir Metamorfoz Hikayesi*. İstanbul: Arkaplan.
- Toprak, Z. (1977). İkinci Meşrutiyet'te Solidarist Düşünce: Halkçılık. *Toplum ve Bilim*, 92-123.
- Toprak, Z. (1984). Osmanlı Narodnikleri: 'Halka Doğru Gidenler'. *Toplum ve Bilim*, 24, 69-81.
- Toprak, Z. (2013). *Türkiye'de popülizm 1908-1923*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Tunaya, T. Z. (1960). *Türkiyenin Siyasi Hayatında Batılulaşma Hareketleri*. İstanbul: Yedigün Matbaası.
- Turley, A. (2001). Max Weber and the Sociology of Music. *Sociological Forum*, 633-653.
- Turner, G. (2016). *İngiliz Kültürel Çalışmaları*. (Çev. Deniz Özçetin ve Burak Özçetin). İstanbul: Heretik Yayıncılık.
- Usta, S. (2014). *Türk ütopyaları: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e ütopya ve devrim*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Üstel, F. (1993). Musiki İnkılabı ve Aydınlar. *Tarih ve Toplum*, 113.
- Üstel, F. (1994). 1920'li ve 1930'lu Yıllarda 'Milli Musiki' ve 'Musiki İnkılabı'. *Defter*, 22, 41-53.
- Üstel, F. (1997). *İmparatorluktan ulus-devlete Türk milliyetçiliği: Türk ocakları (1912-1931)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Verboord, M., & Brandellero, A. (2016). The Globalization of Popular Music, 1960-2010: A Multi-level Analysis of Music Flows. *Communication Research*, 45 (4), 603-627.
- Wells, A. (1987). Alan Wells (1987) The British invasion of American popular music: What is it and who pays? *Popular Music and Society*, 11 (2), 65-78.
- Williams, R. (1976). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press.
- Yangın, B. (2002). *Çağdaş Türk Ozanı Barış Manço*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yıldırım, H. (2012). *1919'da yabancı himaye tartışmaları ve Amerikan mandacıları*. İstanbul: Togan Yayınları.
- Yüksel, N. (1996, Eylül 01). Ben bir asfalt ozanıyım. *Benissimo*, s. 16-21.
- Zürcher, E. J. (2000). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi* (Çev. Yasemin S. Gönen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Zürcher, E. J. (2002). Kemalist ideolojinin Osmanlı kaynakları. T. B. (Ed.) içinde, *Modern Türkiye'de siyâsî düşünce C. 2: Kemalizm* (s. 44-55). İstanbul: İletişim Yayınları.



# Covid-19 Pandemisinin Müzik Festivallerine Mekansal Etkisi: “Virtual Festival”

Ö. Ayça Boyacıoğlu\*

## Özet

Tarihsel süreçte yapılagelen festivallere göz attığımızda, mekânın müzik festivallerinin ayrılmaz bileşenlerinden olduğu, hem somut (fiziksel) hem de soyut kapsamda kullanılan “mekân”ın fiziksel yapısından festival içeriğine göre düzenlenmesine varıncaya dek kültürel, ekonomik ve toplumsal uzanımları olduğu anlaşılmaktadır. Böylelikle, mekân kavramının festivaler açısından zamansal ve fiziksel düzeyde birleştirici rolü dikkat çekmektedir. Ancak yaşamın her alanına giren yeni medya teknolojileri aracılığıyla, tüm müzik pratiklerinde olduğu gibi, gelenekselliğin taşıyıcısı atfedilen festivallerde de kanıksanmış olguların zamana ve koşullara uygun olarak dönüşüme uğradığını görmekteyiz. Bugün deneyimlenen Covid-19 (Yeni Koronavirüs Hastalığı 2019) küresel salgını, modern yaşamın temel alışkanlıklarını içinde bulunduğu çağın getirileriyle, sosyal hayatta özellikle müzik pratikleri üzerinden değiştirmektedir. Fiziksel mekânın ulaşmazlığı söz konusu iken, belirli festival organizasyonlarının sanal ortamda devam edebilmesi durumu; süreci görece katlanılabilir kılarken, var olan eğlence kültürünün de belirli oranda sürdürülebilirliğini sağlamaktadır. Bu sayede, canlı yayınlara gerçekleşen “Sanal Festivaller” için, organizasyon yapısındaki zamansal ve mekânsal birliktelikten söz edilebilir. Süreç içerisinde, festival ile özdeşleşmiş ve diğer zamanlarda alternatifini aramaksızın kullanılan mekânlara bağlılığın yok olduğunu aynı zamanda festival pratiğinin merkezsizleştiğini, sanal alan aracılığıyla gerçekleşen örneklerle bakarak söyleyebiliriz. Covid-19 Pandemisinin şimdiye dek kattığı deneyimler, sürecin müzik pratiklerine etkisinin pek çok açıdan analizini yapmayı mümkün kılmaktadır. Bu vesileyle; elimizdeki eşsiz seçenek olan interneti kullanarak, içinde bulunan durumu gözlemleyip, ön kritiğini yapmayı hedefleyen bu çalışma, netnografi yöntemini temel almaktadır. Bu çalışma ile hedeflenen; mekân kuramları ışığında, süreç içerisindeki “Virtual (Sanal) Festival” örnekleri aracılığıyla, yeni müzik pratiği alışkanlıklarını anlamaya

\* Müzik Bilimleri ABD Yüksek Lisans Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, boyacioglu.ayca@gmail.com

çalışmak ve literatürde hızla ilgi gören bu çalışma alanında yer almaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Merkezsizleşme, Mekân, Virtual Festivaller, Yeni Medya Teknolojileri, Covid-19 Pandemisi.

### **Spatial Effect of COVID-19 Pandemic Over Music Festivals: “Virtual Festival”**

#### **Abstract**

When we glance at prescriptive festivals, space comes out to be an inseparable component of music festivals. In the historical process, and a notion to have cultural, economical and social dimensions from physical structure of "space", used both perceptibly (physically) and discretely, to have been adjusted according to the context of festival. Hereby, connective role of space concept from the point of festivals points out at temporal and physical levels. Nevertheless, through the instrument of new media technologies, that appears in every aspect of life, it can be seen that inured phenomena vary through time, in compliance with space and time, even for the festivals, ascribed as bearers of traditionalism, as in every musical practices. COVID-19 (Coronavirus Disease 2019) pandemic, that is experienced nowadays, is changing basic praxes of modern life, with bringings of recent times, in social life especially over musical practices. When inaccessibility of physical space is at stake, ability to continue of specific festival organizations on virtual platforms, not only makes the process relatively tolerable, but also keeps existing entertainment culture to be partially sustainable. Thus, temporal and spatial unity in organizational structure can be mentioned, for "Virtual Festivals" which broadcasted live. Looking at examples, realized via virtual field, we can daresay that dependence on space, identified with festival and used without looking for alternatives at other times, dissolves within the process and also festival practice is decentred. Experiences provided by COVID-19 Pandemic so far enable testing effects of process over musical practices on several counts. This study, that aims at observing and pre-criticizing the environment, using internet, our unique option, on this opportunity, grounds on netnography method. Trying to understand new musical practise habits, in the light of space theories, by means of "Virtual Festival" examples within the process, and taking part in this field, that draws attention in the literature at a fast pace, are targeted with this study.

**Keywords:** Decentralization, Space, Virtual Festivals, New Media Technologies, Covid-19 Pandemic

## Giriş

Yakın dönemde modern insanın hayatına giren küresel salgın, hem fiziksel hem de düşünsel açıdan gündelik yaşamı başkalaştırmakta, kavram gündemini değiştirmektedir. İçinde yaşadığımız durum, günlük hayatın belki de hiç değişmeyeceğini düşündüğümüz yönlerini değiştirirken, şimdiye kadarki birikim ile erişim alanının sınırsızlığı çağında modern insanın sınırlarını mecburi olarak gütmektedir. Söz konusu virüs sebebiyle özellikle kentli modern insanların değişen başlıca etkili kavramının mekan olduğunu söyleyebiliriz. Temas sınırlılığı ile fiziksel alana dair yapılan düzenlemeler, hemen her sektörü farklı şekillerde de olsa etkilemektedir. Literatürde, postmodernizmle birlikte tanımlama çabalarına girilen ve üzerine tartışmaların görece yeni yaşandığı kavram olan mekan için; Covid-19 pandemi sürecinde görülen deneyimler, mekan kavramının dönüştüğünü ve kavrama ilişkin yeniden sorgulama ihtiyacı olduğunu göstermektedir. Yeni medya teknolojilerin her geçen gün modern hayatın içine biraz daha fazla girmesiyle, yaşanan pandemi deneyiminin de etkileri ile birlikte küresel akış son süratte seyir etmektedir. Mekan üzerinden bir yandan süreci yaşanabilir kılan yeni medya araçları, diğer yandan da fiziksel mekanın sönümlendiği, sanal mekanın biricikliği zorunluluğuna dönüştürmektedir. Ayrıca, mekanın zamansal ve fiziksel birleştirici gücünün yeni medya araçlarının desteği ile sanal mekana aktarıldığını pandemi süreci içerisinde deneyimlemek, fiziksel bir merkeze bağlı kalma zorunluluğunu da ortadan kaldırdığını göstermektedir. Bu sebeple; yeni medya teknolojilerinin ilerlemesi, küresel bağlantılılığı arttırması, aynı zamanda dünyanın pek çok farklı yerindeki ekonomik, kültürel ve siyasal olayların etkilerini, bireylere daha doğrudan biçimlerde yansıtmaktadır.

Şüphesiz büyük değişimler insanlığın her çağında mevcut fakat, içinde bulunan sürecin en önemli farkı; bugün yaşamın her alanına dahil edilmiş olan yeni medya araçlarıdır. Yeni medya araçlarına ulaşıldığı takdirde "ulaşılabilirlik" neredeyse ortadan kalkmaktadır. Salgın sürecinde vaka sayılarına dair verilerin açıklaması ya da devlet başkanlarının günlük düzenlemelere ilişkin açıklamalarının sosyal medya aracılığıyla aktarıldığını görmek, 1960'larda McLuhan'ın medya araçları üzerinden dünya için "küresel köy" tasviri, iyimser bir yorumlama olsa da hatırlara düşmektedir (McLuhan ve Fiore, 2005). Hal böyle iken, her türlü bilginin ağ içerisindeki yayılımı durdurulamaz bir süratle ilerlerken doğruluğu da sorgulanır haldedir. Hayatın her alanın da git-tikçe daha sıkı bağlarla bağlandığımız teknoloji ağlarına getirilen önemli yorumlara Manuel Castells ve Jan Van Dijk'i örnek verebiliriz. "Ağ Toplumu" kavramını ortaya atan Castells (2008), yeni iletişim teknolojilerinin bireysel iletişimi güçlendireceği ve toplumu heterojen hale dönüştürdüğü düşünceyle birlikte; bireylerin bu teknolojileri kendi çıkarları doğrultusunda kullanarak geleneksel örgütlenme biçimlerini değiştirebileceğini vurgulamaktadır.

İletişim teknolojileri aracılığıyla kendi ülke sınırlarını aşan bireyler için, “küresel vatandaşlığın” söz konusu olabileceğine de dikkat çekmektedir (Castells, 2008).

“Jan Van Dijk’a göre de bireysel, grupsal ve toplumsal olmak üzere her seviyedeki organizasyon yapısını karakterize eden sosyal ve medya ağları altyapısına sahip modern bir toplumu ifade eden ağ toplumu; toplumsal ilişkileri bedensizleştirerek gerçek sanallık kültürünü oluşturmaktadır (Jan Van Dijk’dan aktaran; Değerli, 2016: 68).”

Geçmiş, geleceği ve bugünü yorumlama biçimlerimizin farklılaştığı gözlemlenirken; tarihsel okumaların gözden geçirildiği süreçte, gündelik yaşam pratiklerimiz içerisinde önemli yer tutan müzik pratiklerinin değişimi ve bu değişimlerin toplumsal etkileri incelenmeye değer görülmektedir. Bu sebeple, oluşturulmaya çalışılan Avrupa kaynaklı müzikolog ve etnomüzikologların Covid-19 pandemi dönemi müzik pratikleri üzerine akademik araştırma ağı kurma girişimi, bu dönemin akademik çalışma alanlarına ciddi katkısı olacağına örnektir<sup>1</sup>. Ayrıca müzik pratikleri üzerinden, psikolojik olarak da zorlayıcı bu dönemdeki dayanışma ruhunun, fiziksel olarak mesafe zorunluluğu durumunda sosyal medya üzerinden pek çok farklı örnekle sağlanma çabaları dikkate değer bir deneyimdir.

Çalışma, odaklanılan virtual (sanal) müzik festivalleri aracılığıyla; kültür üretimi ve aidiyet ile gelişen bir olgu olan mekanın, süreç içerisinde ne kadar sınırsız olduğu düşüncesiyle temellenmiştir. Bu vesileyle, metin içerisinde merkezlesizleşme, yersiz yurtsuzlaşma, coğrafyanın sonu gibi küresel kavramlara da değinilecektir. Bu kavramlarla birlikte, gündelik hayatı doğrudan etkileyen kavram olan mekan ile, çağlar boyu sürekli devingen biçimde her koşulda varlığını sürdüren festival kavramlarının pandemi sürecinde gerçekleşen yerli ve yabancı müzik festival örneklerine bakılacaktır. Bu örneklerin hemen hepsinin sanal sanat alanının yegane aracı olan yeni medya teknolojileri ve sanat alanındaki yerine dair destekleyici kavramsal tartışmaya da değinilmiştir. Ayrıca, Covid-19 pandemi sürecinin müzik festivallerine etkisini kavrayabilmek adına, geçmiş pandemilere ve doğurduğu toplumsal etkilere kısaca yer verilmiştir. Süreç içerisinde yazılan bu çalışmada, Dünya Sağlık Örgütü’nün (WHO) pandemi ilanı ile 25 Mayıs 2020 tarihleri arasında sınırlandırılıp, imkanlar doğrultusunda “Covid-19” başlığı içeren, özellikle de kültür sanat ile alakalı haberleri ve akışları takibi ile arşivleme çalışmasından yardım alınmıştır.

<sup>1</sup> “Music in times of the COVID-19 pandemic: invitation to form a network of research projects.” (19 Mayıs 2020)

Url1< <https://www.surveymxact.dk/servlet/com.pls.morpheus.web.pages.CoreResponentCollectLinkAnonymous>

### Mekan ve Merkezleşme

Mekan kavramıyla ilgili kısa bir literatür taramasında bile; bu kavramın ne olduğunu, nasıl algılanması gerektiğini, hatta nasıl adlandırılması gerektiğine ilişkin özellikle 1990'lı yıllardan sonra yoğun tartışmalar göze çarpmaktadır. Dilsel farklılıklardan dolayı, çeviri aktarımı da ayrı meşakkatli olan mekan (*Space*) kavramı Türkçede; uzay, uzam, boşluk, yer ve mekan şekillerinde geçmektedir. Kelimenin çoğunlukla anlamsal ilk aktarımı pozitif bilimlerden gelen kozmik alan şeklinde olsa da, artık sosyal ve düşünsel anlamda meşruluk kazandığı ortadır (Lefebvre, 2016: 21).

"Yerle mekanın farklı şeyler olduğu düşüncesi Batı'da nispeten yenidir ve başta Fransız düşünürü Henri Lefebvre olmak üzere çağdaş bazı yazarların eserlerine dayanmaktadır. Oysa biraz düşündüğümüz (ve az buçuk Osmanlıca hatırladığımız) takdirde görürüz ki bu fark, Türkçe'de çok eskiden beri mevcut. Zira "yer" sözcüğünün insanların hayat deneyimleriyle herhangi bir ilişkisi yoktur ama Arapça "olmak" kökünden türetilmiş olan "mekan" sözcüğü temelde "varolunmuş olan" demektir, yani bir varoluşun nesnesi söz konusudur. Örnekleme gerekirse, Merih gezegenin yüzeyi için "yer" deriz de "mekan" demek aklımıza gelmez, çünkü orada yaşayan orayı mekan edinmiş canlılar yoktur, öte yandan bir işyeri ya da bir ev için mekan kelimesini kullanmakta sakınca görmeyiz, çünkü bunlar yaşamla özdeşleşmiş, insanileşmiş yerlerdir" (Schick'dan aktaran Kılıç, 2009; 50,51).

İnsanın kültür üretimi ile anlamlandırılan mekan kaba bir çerçeveye ile; insanı belirli sınırlar ile çevreden ayıran ve içerisinde insanın eylemlerini sürdürebilmesine elverişli koşulları sağlayan bölge/alan olarak tanımlanabilir. Ancak, insan ile paralel şekilde devingen ve üretken yapıya sahip bu kavram, yeni örnekler itibarıyla ara ara ele alınmaya ve revize edilmeye ihtiyaç duymaktadır. Bu sebeptendir ki, yüz yılı aşkın süredir farklı ellerde farklı şekillerde gündeme gelmektedir. Mekanın topraktaki üretim, tüketim, mübadele, nüfus ilişkileri gibi coğrafi özelliklerine de odaklansak, geometriksel yapısına da odaklansak karşımıza iktidar ile bezenen sınır meselesi çıkmaktadır. Sınırların çizilmesi, belirlenmesi bir merkeze yani iktidara bağlı olması; Lefebvre'nin mekanın siyasallığı analizi üzerinden desteklenmektedir. Mekanı, üretimin bir sonucu olarak düşünen Lefebvre; heterojen yapıda, stratejik işleyen bir tarih ürünü şeklinde küresellik düzleminde analizini yapmaktadır (Lefebvre, 2016). Bugün özellikle yeni medya teknolojilerinin ilerlemesi ve küresel düzeyde toplumun başat araçları haline gelmelerinin getirisiyle, her türlü ekonomik, kültürel ve siyasal olayların etkileri, bireylere daha doğrudan biçimlerde yansımaktadır. Dolayısıyla; dünyanın farklı yerlerindeki bireylerin olaylardan etkilenme biçimleri farklı olsa da, o olayla ilişkilenecek için olayların gerçekleştiği mekanlarda fiziksel olarak bulunma gerekliliği ortadan kalkmaktadır. Bu durum da bizi, yukarıda bahsedildiği gibi mekan kavramını yeniden tartışmaya itmektedir. Mekan merkezli ilişkilerin ve etkile-



şimlerin ortadan kalkması “coğrafyanın sonu” ya da zaman-mekan uzaklaşması gibi unsurlar, “merkezsizleşme” ve “yersiz yurtsuzlaşma” kavramlarına değinmeyi gerektirmektedir.

Bireylerin veya toplumların içinde buldukları coğrafyanın sınırlarını çizmeleri durumu; aidiyet, barınma, savunma ve kimlik gibi unsurları besleyerek, iktidarı (merkezi) yaşatmaktadırlar. Bu sınırlar kompartmantalize olmuş biçimde akışkandırlar ancak, küreselleşmeye dayalı yok edilebilirler. Karasu'nun (2016) Hardt ve Negri'den devşirdiği *imparatorluk* örneği üzerinden çizilen sınırların esnemesi veya yok olması, özellikle ulusal ölçekteki merkezi (iktidarların) sınırların, toprağa/mekana bağlı olan yapıların giderek işlevsizleştiğinin, küreselleşme ile gerçekleştiğini görmek mümkündür. Mekanın üretimi için merkezin ayrılmaz parçası olduğunu söylemek de bu vesileyle boşa çıkmaktadır.

“...İmparatorlukta küresel iktidar yapıları söz konusudur, ancak bir iktidar merkezi yoktur. Toprak temelli bir iktidar merkezi yaratmadığı gibi sabit sınırları ya da engelleri de tanımaz. Sınırları olmayan, sınır tanımayan yönetim modeli olarak imparatorlukta merkez olmayınca, doğal olarak içerisi ya da dışarı da yoktur. İmparatorluk çağında üretim süreçleri toprağa ya da mekâna bağlı olmayı, dolayısıyla da fiziksel bir merkezi gerektirmez. Bir merkeze sahip olmayan, her bir parçanın özerk olduğu üretim süreçlerinin mekânsal kısıtlamalardan kurtarılması ile üretim ağı da merkezsizleşmiştir (Aktaran Karasu, 2016;29).”

Mekanın sınırlarının kalkması ile merkezsizleşme durumunun temel dinamiklerini oluşturan diğer olgu da yersiz yurtsuzlaşmadır. Sınırsızlaşmış mekanlar için sonuç olgusu olarak karşımıza çıkan yersiz yurtsuzlaşma hali; bir yere aidiyet kurma haline ilişkin yüz yüze paylaşım veya mekanda bulunma durumunun gerekliliğinin kaybolmasıdır. Böylelikle; sınırlar içinde kalan ilişkiler, kültürler arası forma dönüşmektedirler. Modernizmle birlikte, iletişim ve ulaşım teknolojilerinin gelişmesinin kazandırdığı küresel yapının yaygınlaşması hem toplumsal düzlemde hem de devlet örgütlenmelerinde yere dayalı etkileşimin aşınması ve mekanın yerelle kurduğu ilişkilerinin kopması, yersiz yurtsuzlaşması durumu yaygınlaştığı görülmektedir. Son yıllarda merkeze bağlılığın çözülmesi isnadlı tezlerin yoğunluğu dikkate değerdir. Bu tezler göre sınırsızlığın doğurduğu çeşitliğe, ekonomik ve toplumsal açıdan küresellik kazanabilmek ve dünya genelinde daha rahat akış sağlayabilmek için yersiz yurtsuz mekanlara ihtiyaç duyulmaktadır (Karasu, 2016).

Mekan kavramının pek çok disiplince farklı ele alınma biçimleri olsa da, çalışmanın öznesi Covid-19 pandemi süreci olduğu için çalışmada, sürecin katkılılarıyla mekan kavramını yeniden düşünme çabası mevcuttur. Süreç öncesine kadar gündelik sosyal yaşantımızda; “Sokakta Hayat Var” söylemlerinin, salgın sebebiyle nispeten güvenli alan olarak belirlenen “Hayat Eve Sığar” çağrısına dönüşmesi mekan kavramına ilişkin sürece dair değişimin başlıca göstergesidir. Fiziksel mekanın ev ile sınırlanması sonucu yeni medya

teknolojileri aracılığıyla, her türlü (ev, iş, okul, sosyal hayat vd.) mekanın sınırsız olan sanal mekana aktarılması, pandemi sürecinin mekan kavramı üzerinden en çarpıcı çıktısıdır. Sürecin kavramsal arka planını oluştururken, ilerlemeden önce pandemi kavramına da değinilecektir.

### Pandemi ve Toplumsal Etkileri

Etimolojisinde Antik Yunanca kökenli Pan *πav* yani bütün (all) ve demos *δημος* insanlar (people) anlamına gelen iki kelimeyi barındıran "pandemi" sözcüğü 2020 yılının başından bu yana güncelliğini korumaktadır. Çin'in Vuhan kentinde Aralık 2019 da ilk vaka tespiti yapıldıktan sonra, tüm insanları etkilemesi üzerine Dünya Sağlık Örgütü (WHO) Genel Sekreteri Tedros Adhanom Ghebreyesus, 11 Mart 2020 tarihinde Covid-19'u "Pandemi" olarak belirlendiğini ilan etmiştir<sup>2</sup>. İnsandan insana doğrudan teması veya taşıyıcı kişinin bulunduğu ortamda nefes alıp vermesi, konuşması, hapşırması, öksürmesi ile virüslerin ortama dağılması söz konusudur. Ayrıca, havada ve çeşitli yüzeylere tutunabilen virüsler, ortam şartlarına göre bir süre daha hayatta kalabilmektedirler.<sup>3</sup> Bu sebeple, Covid-19 virüsünün yayılmasına karşı alınan ilk aşamadaki temel önlemlerde; enfekte kişilerin karantinaya alınması, enfekte kişilerin temas ettiği kişilerin tespiti ve takibi, kişisel hijyenin artırılması vb. yer almaktadır. Bu önlem çalışmaları, henüz spesifik bir ilaç tedavisi veya aşısı bulunmayan bu virüs salgını ile mücadeledeki başarı oranını, vaka verilerine göre doğru orantıda seyretmesini sağlamaktadır.

Pandemiler; hastalık veya ölüme sebebiyet vermenin ötesinde, psikolojik, sosyal ve ekonomik olarak birçok açıdan toplumlarda önemli kalıcı izler bırakmaktadırlar. İnsanlık, pandemi kavramına yabancı değildir, tarihte pandemi örnekleri görülmüştür (Şekil 1). Yine Dünya Sağlık Örgütünün bildiri-lerine göre, bugün devam etmekte olan iki pandemi (Hiv/Aids ve Covid-19) ile mücadele mevzubahistir. Ancak bu çalışmada odaklanılan nokta, Covid-19 pandemisinin toplum üzerine etkisi ve bu durumun doğurduğu özellikle kültür-sanat alanına dair örneklerdir.

<sup>2</sup> Basın açıklamasındaki verilen bilgiye göre; 114 ülkede 118 bin vakanın görüldüğü ve 4 bin 291 kişinin hayatını kaybettiğini açıklanmıştır.

Url 2 < [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=450&v=mqAifiM7FJo&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?time_continue=450&v=mqAifiM7FJo&feature=emb_title)

<sup>3</sup> Salgına dair toparlayıcı morfolojik bilgiye buradan ulaşabilirsiniz.

Url 3 <[https://en.wikipedia.org/wiki/2019%E2%80%932020\\_coronavirus\\_pandemic](https://en.wikipedia.org/wiki/2019%E2%80%932020_coronavirus_pandemic)



Şekil 1 - Kronolojik olarak tarihteki önemli pandemiler.

Temas sebebiyle bulaşan söz konusu virüsün, alınan karantina önlemleri sonucunda uygulanan “sosyal mesafelendirme” yöntemi, günlük hayat için fiziksel koşulların sınırlarını zorlamakta ve toplumsal hayatı bütünüyle etkilemektedir. Bu yeni yaşam biçimi, bireylerin sosyal davranışlarını, dolayısıyla da toplumsal yapıyı dönüştürmektedir. Karantinayı deneyimleyen bireylerde, sosyal medyadan ve haberlerden gözlendiği üzere, evlerine kapanma halinde, ortaya bu süreçle birlikte eklenen “atıl bir zaman dilimi” çıktığı düşüncesidir. Birbirleriyle yeni medya teknolojileri aracılığıyla paylaşımlar yapan, dayanışma ruhunu taşıyan insanlar görüldüğü gibi; virüsün çıkış noktası olan Çin halkına yönelik nefret söylemleri şeklindeki tepkiler de görülmektedir. Geçmiş pandemi örneklerini ve olağan üstü durumları konu alan kitap, dizi ve filmlere bakmak, bu atıl zamanı bu süreçte erişime açılan veri tabanları üzerinden geçirmek veya dünyadaki ünlü müzeleri çevrimiçi şekilde sanal ortamda gezme deneyimi bu döneme özgün sosyal yaşam pratiklerine örnek teşkil etmektedir. Karantina sürecine ani bir geçiş yapan bireylerin, hayatta kalma dürtüsüyle stok yapma eğilimi ile market raflarında temel gıda ve ihtiyaçların dengesiz biçimde tüketilmesi oluşan toplumdaki panik ve güvensizlik hissiyatını açıkça göstermektedir. Her açıdan mücadele edilen sürecin ne kadar süreceğine dair çeşitli ön görüşler ve rapor çalışmaları yayınlansa da<sup>4</sup>, henüz aşı, tedavi edici ilaç ve kesin bitiş tarihi netlik kazanmamıştır.

### Sanal Sanat Alanının Sundukları

Günümüzde örneklerine sıkça rastlanılan yeni medya teknolojilerini kullanan sanat projeleri; geleneksel sanat ve yöntemlerinden farklı olarak, sosyal ve sayısal verilerin ışığında teknolojiyle paralel biçimde gelişmektedir. Özellikle 2000’li yıllarla birlikte, çeşitli sanal veya dijital sanat örnekleriyle yeni yöntemler kazanılmaktadır. DAPTTF<sup>5</sup> tarafından hazırlanan “Dijital Sanat ve Baskı Sözlüğü” (2005) ne göre, dijital sanat; “*bir veya daha fazla dijital işlem ya da teknoloji ile yaratılan sanat*” şeklinde tanımlanmaktadır. (Johnson

<sup>4</sup> Harvard Üniversitesi 2022 ye kadar süreceğini ön gösteren rapor yayınladı (Kissler, S. M., Tedijanto, C., Lipsitch, M., & Grad, Y. ;2020).

<sup>5</sup> Açılımı “The Digital Art Practices & Terminology Task Force” şeklindedir.

ve Shaw'dan aktaran Özel-Sağlamtimur, 2005, s.10) Kitlesele dağıtımın ve etki alanının geleneksel araçlara göre daha fazla yayılımının sağlanması yeni medya araçları ile gerçekleşirken, kitlelere yönelik içeriklerin yanında kişiye özel içerik aktarımı da mevcut olmaktadır.

Covid-19 pandemisi ile fiziksel mekanın sanal mekana aktarılması hali, yeni medya araçlarını temel iletişimin tek aracı haline getirmesi söz konusudur. Telekomünikasyon ağını güçlendiren yeni medya araçlarının sunduğu her türlü olanağın pandemi öncesine nazaran daha yoğun kullanıldığı çeşitli araştırmalarla aktarılmaktadır.<sup>6</sup> Alınan önlemler sırasında ilk etapta tüm kademedeki okulların uzaktan eğitime geçmesini ve kamu ağırlıkta olmak üzere bazı iş yerlerinin de çalışanlarını uzaktan çalışma sistemine geçirmesinin olasılığı yeni medya araçları ve internet ağı ile sağlanmaktadır. Walter Benjamin (1995), sanat ve teknoloji üzerine, hala tartışılan makalesinde, "*Sanat eserinin tekniğın yardımıyla çoğaltılabilirliğı, kitlenin sanatla olan ilişkisini değıştir-mektedir*" (1995, s.62) şeklinde sanattaki teknolojinin avantajlarını ve dezavantajlarını değerlendirmektedir. Benjamin yaşadıkları çağda internetin küresel ağ niteliğindeki işlevini deneyimlememiş olsa da bugün, kültür sanatta teknolojiye muhtaç kılınan durumu değerlendirmede rehber niteliğinde değerlendirilebilir. Pandemi ile birlikte evlere kapanma halinde müzik dinleme ve üretme üzerine neredeyse tüm pratikler sanal alana taşınmıştır. Bu durum ise, Benjamin'in sanat yapıtının tekniğın yardımıyla çoğaltılabilirliğı, kitlenin sanatla olan ilişkisini değıştirdiğı ve kendi çıkarları doğrultusunda farklı bir aura ile deneyimlenmesine örnek teşkil etmektedir. Özellikle sosyal medya araçlarıyla sürerliliğı sağlanan müzik pratikleri, süreç içerisinde sanat yapıtının yani konserlerin biriciklikten toplu dağıtım haline gelmeleri ve konserlerin auralarından kaynaklanan "buradalık" ve "şimdilikliğı" oluşturan gerçeklik duygusunu dönüşüme uğrattığını Benjamin'in ışığında söyleyebiliriz. Sosyal medya üzerinden izlenen konserlerin, aracı olan kullanıcı hesapları ile aktarılan konserleri Aura'sını yitirmiş olan sanatsal ürüne dönüştüğünü ve yeni medya araçlarının manipülatif kullanılmasıyla yapay bir kültür yaratılmaktadır (Benjamin, 1995). Günümüzde deneyimlenen süreçte yeni medya araçları ile yürütölen kültür-sanat organizasyonlarına katılım, kullanıcıların sosyal açıdan rahatlatma ve dayanışma ihtiyacını gidermektedir. Kendi zevklerine uygun etkinlikleri kolaylıkla takip edebilen kullanıcılar, internet bağlantı kalitesine göre canlı ya da kayıtlı akış kalitesi de değıştirdiğı sosyal organizasyon platformlarında yorum yazabilme seçeneğı açık ise, "isteyene istediğini yazabilme özgürlüğünü" de sunulmaktadır. Bu sayede fiziki konserlerde ulaşılması güç olan müzisyenlere sınırlı oranda da olsa mesaj iletme hakkını

<sup>6</sup> OMD Türkiye'nin aktardığına göre 1-24 Mart 2020 tarihlerinde Türkiye'de internette ortalama günlük 7 saat, sosyal medyada ise 3 saat geçirilmektedir. (OMD Türkiye'den aktaran; İKSV "Pandemi Sırasında Kültür Sanatın Birleştirici Gücü ve Alanın İhtiyaçları" Raporu 27 Nisan 2020)

dinleyicilere vermektedir. Sosyal medya üzerinden yeni medya araçlarıyla aktarılan etkinlikler için bu durum, organizatörler, müzisyenler ve araştırmacılar için kullanıcı geri bildirimini niteliği sunmaktadır.

### **Covid-19'un Müzik Pratikleri**

Pandemi sürecinde toplumun ilk tepkilerinde, durumu idrak etmeye çalışma ve bununla birlikte evde geçirilecek olan yeni yaşam biçimine hazırlık görülmektedir. Toplumun her aşamasında hazırlıksız yakalanılan bu duruma geçişteki, gerek teknik altyapı yetersizliği gerekse ekonomik güvencesizlik sorunları ilk göze çarpan temel sorunlar olmaktadır. Vakaların görüldüğü başlıca ülkelerden gelen ilk günlere dair fotoğraflarda, marketlerdeki temel ihtiyaç raflarının yağmalanırçasına boşaldığı görülmektedir. Bu demek oluyor ki, böyle bir olağan dışı yaşanan durumda bireylerin temel ihtiyaç hiyerarşi listesinde kültür-sanat ilk sıralarda yer almamaktadır. Ancak, yine bu süreçte evlere kapanan insanlığın, sosyalleşme ihtiyacını da çeşitli kültür ve sanat araçlarıyla gerçekleştirdikleri görülmektedir.

Covid-19 pandemisi ile; cafe-restaurant gibi toplanma alanlarının kapatılması, konser salonlarının, sinemaların kısacası her türlü fiziksel kültür sanatın işlendiği mekanların kapatılması, yeni eklenen “atıl süreyi” değerlendirmek ve sosyalleşebilmek adına bireylerin dijital platformlara süreç öncesinden daha fazla ilgi göstermesine sebep olmuştur. Fiziksel mekanın ulaşılmazlığı söz konusu iken, yeni medya teknolojilerinin kullanımı ile kimi kurumların organizasyonlarının sanal ortamda devam edebilmesi durumu; kurumların kimliklerini ve var olan eğlence kültürünün belirli oranda sürdürülebilirliğini sağlamaktadır. Küresel salgının dönüşüme uğrattığı sosyal pratiklerimizde keşfedilen yeni araçlar veya yöntemler; alışılmış sosyal ilişkileri yeni bir bağlam ve mekansallıkla devam ettirme çabası, dayanışma duygusunu güçlendirmeye katkı sağladığını da göstermektedir.

Pandemi süreciyle keşfedilen veya bu süreçle beraber kullanımı artan örneklerin, özellikle müzik pratikleri üzerinden sıralanışı aşağıdadır.

- Öncüsü İtalya’da gerçekleşen ilk toplumsal etkinin örneği “Balkon Konserleri”.
- Instagram, Facebook ve Youtube üzerinden canlı yayın olarak konserlerin düzenlenmesi.
- Festivallerin sanal ortama aktarılması.
- Online müzik eğitimi.
- Sınırlı ücretsiz erişime açılan müzik uygulamaları (Steinberg #Stay-Home Elements Collection vb.)
- Zoom aracılığıyla canlı ya da kayıtlı konserler, müzisyen provaları.
- Veri tabanları ve ünlü müzik arşivleri erişime açıldı (Operalar, müzisyen belgeselleri, kütüphaneler vb.)
- Eski konser kayıtları kamuya açıldı (Berlin Filarmoni, Metropolitan

- Opera, Royal Opera House, Zorlu PSM, İKSV vb.)
- Müzik listelerinin paylaşımı ile oluşan ağ<sup>7</sup>.
- Türkiye’de 23 Nisan ve 1 Mayıs kutlamaları kapsamında camlardan eş zamanlı marş söyleme deneyimi.
- Müzikoloji ve Müzik alanında E-sempozyum, e-konferans ve online söyleşiler.
- Müzisyenlerle sanal ortamda düzenlenen görüşmeler.
- Müzik alanındaki akademik camiada görülen online tez savunmaları.
- Online partiler.
- Müzisyen “challenge”ları.
- Instagram canlı yayın ile düzenlenen, genç müzisyenlere yer veren “açık mikrofon” programları.

Bu deneyimler, müziği kapsayan tüm pratikler için olumlu katkıları; yeni medya araçları sayesinde daha fazla katılımcıyı kapsayabilmesi veya uzakları yakın etmesi gibi dayanışmanın küresellik kazanması üzerinden değerlendirilebilir. Pandemi süreci öncesi biletlerini yüksek fiyatlara edinilebilecek kurumların, konser arşivlerini kamuya açmaları bu kapsayıcılığı desteklemektedir. Fakat bu durumun doğurduğu olumsuz tarafları da göz ardı etmemek gerekmektedir. Salgın sürecinden olumsuz yönde ilk etkilenen sektörlerden biri de kültür-sanat/eğlence sektörü olmuştur. Türkiye’de gerçekleşen şimdiye kadar diğer olağanüstü hallerde (deprem, şehit, bombalar/güvenlik vb.) olduğu gibi, pandemi sürecinde de iptal edilen konserlerin müzik piyasası emekçilerine ekonomik yönden olumsuz etkisi büyüktür. Konser, Düğün gibi müzik emekçilerinin en yaygın çalışma alanlarının bulunduğu etkinliklerin iptali ile birlikte; sokağa çıkmanın sınırlılığı, sokak müzisyenlerini ve gezici/çingene müzisyenler gibi gündelik çalışan müzik sektöründekileri güvencesiz bir duruma sokmaktadır. İçinde bulunan zorlayıcı dönemi atlatabilmek adına, Türkiye’deki bazı müzik ve sahne emekçileri sosyal medya paylaşımları ile gerçekleştirdikleri destek çağrıları<sup>8</sup> bu durumu örnektir. “Madem koşulları değiştiremiyoruz, ayak uydurmalıyız” düşüncesiyle sarılan yeni medya teknolojilerine uygun içerik üretimi, internetteki bu deryaya ulaşılabilmemesiyle söz konusu olması, çelişki yaratmaktadır.

### Festival Mekanları

Festivallerin, mekan kavramı gibi çağlar boyu insanlık ile paralel devingen biçimde farklı şekillerde varlıklarını sürdürdüklerinden daha önce bahsedilmişti. Bununla birlikte, Covid-19 pandemi süreci içerisinde mekan kavramı

<sup>7</sup> Url4<<https://docs.google.com/document/d/1o8Vd4T4dkjged2tX19sdDIEsBbuAnYVpbcLY6ncAnbQ/edit#heading=h.nrzvkgvmnn4>

<sup>8</sup> Url 5< [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=2&v=hwECQbajCD0&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=hwECQbajCD0&feature=emb_logo)

gibi festival kavramının da gözden geçirilmesi gerekliliği düşüncesiyle temellenen bu çalışmada, festivalin morfolojik yapısına göz atmak faydalı olacaktır. “Festival nedir?” diye hatırlayacak olursak; periyodik bir zaman diliminde tekrara, ortak bir ideoloji veya kimliğe ve bir temaya ihtiyaç duyan sosyal etkinlikler bütünü olarak tanımlayabiliriz (Falassi, 1987). Festivalin, farklı tanımlamalarına ve örneklerine bakıldığında günümüze kadar uzunca bir zaman değişmeyen ya da benzerlik gösteren anlamı ile birlikte niteliksel özellikleri mevcuttur. Günlük kültür üretiminin dışı vurumundan, kültürel mirasın taşıyıcısı rolleriyle birlikte pazarın belirli bölümlerinin ihtiyacını karşılayan ve aynı zamanda sosyalleşme aracı olan bu etkinlikler, zaman içerisinde farklı formal yapılarla karşımıza çıkmaktadır. Başlangıcı itibariyle görülen festival örneklerinin yapısının, yaklaşık 20. yüzyıla kadar geleneksele bağlı biçimde işlendiğini söyleyebiliriz. Bir etkinlik türünün festival olabilmesi için öncelikle, o etkinliğin (en azından düzenlenen alan için) günlük yaşamın sürdürülebilirliğini etkilemesi ve rutini bozması gerekmektedir. Ayrıca, festivalin geleneksel yapıya kavuşturan en temel unsurlardan biri de periyodiktir.

Festival kavramının hem eylemsel hem de düşünsel açıdan ayrılmaz parçası olarak mekan kavramını düşünmek gerekmektedir. Başta mekanı fiziki olarak değerlendirirsek, festival etkinliğinin daha aktif kılınması için, mekanın kullanımının etkin olması gerekmektedir. Atmosfere bağlı mekansal değişimler göz önüne alınarak teknik düzenlemeler yapılmalıdır. Etkinlik içeriğine bağlı değişen alt yapısal tasarımlar (sahne düzenlemeleri, yeme-içme yerleri, tuvalet, info desk (bilgi masası), ulaşım düzenlemeleri vb.) yapılmalıdır. Festival etkinliği içeriğinde çok sayıda farklı unsuru barındırdığı için tüm bunları organize etmek profesyonelliğe ihtiyaç duymaktadır. Böylelikle, etkinliğin akışımı ve içeriğindeki uyumu sağlayabilmek adına sistematize olup profesyonellik çabası taşıyan ekiplerce yönetilmelidir. Dolayısıyla, bu etkinlik biçiminde spontanelik söz konusu değildir, planlı olmak esastır. Geçmişte geleneksel festival örneklerine bakarak festivalleri; kentin kültür ekonomisi için önemli gösterim, yeni ürünlerini deneyimleme, sanatın gelişmesine katkı sunma ve sürdürülebilir kılma mekanizması olarak değerlendirebiliriz. Festivaller, zaman ve mekanın yeniden üretildikleri alanlardır ve mekanın psikolojik/duygusal etkisi organizasyon için önem taşımaktadır. Gerçekleştirildikleri mekanda toplumsal ve fiziksel etkileşimi sağlarken, ekonomik canlılığa da katkıda bulunurlar. Buldukları yerellikteki üretime katkıda buldukları için, temasal ürünle birlikte mekana da hafıza açısından etkilemektedir. Geleneksel festival kavramından aktarılan bir diğer mekansal özellikte; festival alanını terk etmemek ve o alanı dinamik kılmaktır. Bu sayede festival etkinliğinden katılımcılar da, çalışanlar da organizasyondaki etkileşimi artırıp daha fazla verim alabileceklerdir. Ancak, mekanı değerlendirirken kavramın festivallerle yeniden üretiliyor olmasını her koşulda toplumla etkileşim halinde olduğu düşüncesine göre dönüşüme uğrayabildiğini unutmamak gere-

kir. Ayrıca festivaller için de müziğin; planlanmış bir toplumsal mekandaki herhangi bir işaretleyici olmanın ötesinde, mekanı oluşturan ve dönüştüren bağlamlar oluşturma gücüne sahip bir olgu olarak düşünülmelidir (Stokes, 1994). Günümüzdeki modern festival örneklerine bakıldığında, kentleşme ve gündelik yaşamın değişen ihtiyaçlarının doğurduğu sebeplerle, farklılık gösteren örnekler olsa da festival kimliğinin devam ettiği gözlemlenmektedir. Özellikle yaşanan son etkileyici örnek olarak Covid-19 pandemisinin getirdiği yeni festival alışkanlıkları bu bağlamda incelenmektedir. Süreç ile karşımıza çıkan örnekler, sanal alana aktarılan festivallerin; yalnızca mekan açısından değil, aniden sürece dahil olan bu etkinlikler, festival kavramındaki planlı ve periyodik yapıyı da dönüşüme uğratmaktadırlar.

### Virtual Festival Örnekleri

Covid-19 pandemi sürecinin kültür – sanat alanı içerisinden dikkate değer örneklerinden birinin, müzik pratiklerinin sanal mekana aktarılması üzerinden gerçekleşen; sanal (*virtual*) festivallerdir. Sanal alanın sürecin başat festival alanı haline dönüşmesi, zaten değişmekte olan mekan ve festival kavramına dair belirginleşen yeni festival biçimleri, süreç içerisinden incelenmeye değer en çarpıcı çıktılardandır. Yukarıda da tartışıldığı gibi, sürecin genel olarak kattığı tartışmalar; mekan, festival ve yeni medya üzerinden örnekleri yeniden düşünmek şeklinde değerlendirilmelidir. Covid-19 pandemisinin sanal festival örnekleri olarak süreçte gerçekleşen ya da programı kesinleşen yerli ve yabancı müzik festivallerinden en belirgin örnekleri ele almaya çalıştığım çalışmada; süreci daha verimli değerlendirmek adına, şimdiye dek görülen yerli ve yabancı, farklı açılardan ele alınabilecek örnekleri incelemeye gayret gösterilmiştir.

Dünyadan ve Türkiye’den olmak üzere iki ana biçimde toplanılan örnekler incelenmeye başlanmıştır. **Sürecin etkilediği Türkiye’den örnekleri sıralayacak olursak;**

- Geleneksel yapıda gerçekleşen 24. Uluslararası Ankara Caz Festivali, önceden planlandığı tarihlerde, ilk defa denenmek üzere sanal platforma (youtube kanalına) aktarılarak gerçekleşmiştir.
- 6.sı gerçekleşen Adıyaman Uluslararası Müzik Festivali (Adumfest) bu yıl sanal platforma aktarılarak, youtube kanalı üzerinden gerçekleşmiştir.
- Sürecin başlangıç aşamasında sanal alana dahil olan yeni bir festival de, Evde Kal Fest. oldu. @kendinehas adlı instagram hesabı üzerinden canlı yayın konserlere ek olarak, IGTV üzerinden yayınlanan kayıtlar hesap üzerinde kalıcı hale gelmiştir.
- Akbank Sanat, Zorlu PSM ve İş Sanat gibi kurumlar sanal platformlarında canlı dinletiler düzenleyip, daha önce yapılmış olan konserlere dair kayıtları bu vesileyle erişime açmışlardır.



- İksv Caz Festivali, İksv Müzik Festivali, İksv Avrupa Caz Festivali ve Müzik Festivalleri salgın sebebiyle ileri tarihlere ertelenmiştir.
- İksv Caz Festivali her ne kadar fiilen gerçekleştirilemese de, festivale dair süreç içinden “Vikimaraton: Türkiye’den Caz Müzisyenleri” adlı bir sanal yarışma gerçekleştirilmiştir.
- İksv Müzik Festivali kapsamında, salgının etkisinden olumsuz etkilenen klasik batı müzisyenlerine yönelik bir destek fonu açıklanmıştır. Koşulları sağlayan ve seçili jürinin belirlediği müzisyenlerden, kısa süreli bir performans videosu istenip sonucunda, 1000tl destek verileceği açıklanmıştır.
- Popsav ve YoutubeTr iş birliği ile gerçekleşen online müzik festivali, pek çok sanatçının ve iş birlikçinin katılımıyla, Youtube kanalları ve çeşitli tv kanalları aracılığıyla aktarılmıştır. Etkinlik ile toplanan yardım, küresel salgından dolayı işsiz kalan müzik emekçilerine, orkestra elemanlarına, sesçilere, ışıkçılara ve rodilere yönelik olduğu açıklanmıştır.
- 2019 yılında “sıfır atık” düşüncesiyle yola çıkan Festtogether festivali, 2020 yılında Covid-19 salgını sebebi ile ortaya çıkan ihtiyaçları desteklemek amacı ile konserler ve sohbetlerin yer alacağı bir Youtube festivali düzenlenmiştir. Destekler, internet üzerinden devam etmektedir.
- 2017 yılından bu yana düzenlenen elektronik müzik festivali Bigburn’ da pandemi sürecinde ilk kez Bigburn Digital adıyla, sanal alana aktararak gerçekleştirilmiştir.

### **Dünyadaki örneklere bakacak olursak;**

- Her yıl büyük etki yaratan Burning Man Festivali 2020'de Black Rock City'yi sanal bir ortama taşıyacağını açıkladı.
- Sürece özel düzenlenen One World: Together At Home tek günlük online festival; Global Citizen ve WHO iş birliği ile pek çok sanatçının katılımıyla gerçekleşmiştir.
- Dünyaca ünlü caz festivali olan Montreux Caz Festivali kendi arşivini süreç kapsamında kamusal erişime açmıştır.
- Haziran ayının sonunda bu yılın programı gerçekleşmesi planlanan Montreal Jazz Festivali Covid-19 salgını sebebi ile iptal edilmiştir.
- Kaliforniya'da gerçekleşmesi planlanan geleneksel Coachella Festivalin bu yılki programın Ekim ayına ertelendiği duyurulmuştur.
- İskoçya'da Calvin Harris, Dua Lipa, Harry Styles ve Camila Cabello gibi isimleri ağırlaması planlanan BBC Radio 1 Big Weekend Festivali, sanal ortama aktararak gerçekleştirilmiştir.

- Her yıl plak ve müzik kültürünün önemli ayağı olan Record Store Day, küresel salgın sebebiyle 20 Haziran'a ertelenmiştir.
- Barcelona'nın ünlü müzik buluşması olan, Primavera Sound Festivali Haziran ayının başından, Ağustos sonuna ertelenmiştir.
- Kopenhag'da düzenlenen Distortion Festival ise Ağustos sonuna ertelendiğini açıklamıştır.
- Glastonbury Festivali, Tomorrowland, Miami Ultra Müzik Festivali, Roskilde Festivali, Download Festivali gibi dünyaca ünlü ve geniş katılımlı festivaller de şimdiye kadar ulaşan bilgilere göre, bu yıl için festivalleri iptal ettiklerini açıklamamışlardır.

Şimdiye kadar yapılan festivallerde dinleyici ve müzisyen katılımı en geniş olan dünyadan ve Türkiye'den iki festival olarak; One World : together at home ve Festtogether<sup>9</sup> örneklerini verebiliriz. Yapı bakımından birbirine benzeyen festivaller Youtube kanalı üzerinden aktarılıp; One World WHO için, Festtogether da pandemi sürecinde oluşturulan Türkiye'deki ihtiyaç listesine yönelik yardım toplamaktadırlar. Siber güvenlik şirketi Kaspersky'nin açıkladığı rapora<sup>10</sup> göre dünyaca ünlü DJ'ler üzerinden sanal alanda aktarılan bazı parçalar içerisinde zararlı dosyaların gizlendiği keşfedilmesi durumu, sanal alana aktarılan etkinliklere dair kullanıcılar için ayrıca bir endişe teşkil etmektedir. Ayrıca, bu festivallerin kaliteli aktarımı için iyi bir internet erişim ağının yanı sıra, iyi bir kulaklık/ses sistemi veya aktarıcı araçlara ve uygun alana ulaşılması gerektiği de belirtilmelidir.

## Sonuç

Gelişmekte olan yeni iletişim teknolojilerinin fiziki olarak çeperlediği bu çağda, yeni medya araçlarının sosyal yaşamı da etkilediği, hatta dönüştürdüğü açıktır. Yeni toplumsal ilişki ve iletişim biçimlerimiz, her geçen gün zamanın teknolojik ve sosyolojik olgusuyla değişmektedir. Tarih içerisinde mekan kavramının ve ona atfedilen anlamların da sabit değil, devamlı oluşum içerisinde kendini yenileyen bir yapıda olduğu görülmektedir. Kavram ve yapı bakımından kapsayıcılığıyla, çağlar boyu en etkili kültürel üretim biçimi olan festival kavramının; devingen özelliği sayesinde bugünün koşullarına uygun biçimde kabuk değiştirerek varlığını koruduğunu deneyimlemekteyiz. Tüm bu kavramları gözden geçirilmesini sağlayan bir deneyim olarak, Covid-

<sup>9</sup> Yapı bakımından açıklayıcı olması bakımından Festtogether festivalinin tanıtım video linkini ekliyorum.

Url 6< [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=1&v=DmbHGA3Iql4&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=DmbHGA3Iql4&feature=emb_title)

<sup>10</sup> Url 7<[https://usa.kaspersky.com/about/press-releases/2020\\_kaspersky-reveals-top-dj-names-used-to-hide-malware](https://usa.kaspersky.com/about/press-releases/2020_kaspersky-reveals-top-dj-names-used-to-hide-malware)

19 pandemi sürecinin kültürel göstergesi olan “Virtual Festivaller” incelenmiştir. Günün her türlü teknolojik imkanını değerlendiren bu sanal ortam festivalleri; incelendiği üzere festival ve mekân kavramına anlamsal katkılar sağlamaktadır. Sürecin gösterdiği festival örneklerinin kavramsal en önemli çıktısı da; fiziksel mekanın ulaşılamazlığı durumunda yeni medya araçlarıyla akışın devamlılığı sağlanırken, fiziksel mekanı yok etme girişimi olarak nitelendirilecek merkezsizleşmedir.

Şimdiye dek görülen örneklerin gösterdiği üzere; çoğunlukla diğer zamanlarda görece ulaşılmaması güç ve pahalı biletlere sahip festivallerin, sanal alana aktarılıp, daha “ulaşılabilir” olması dinleyiciler açısından sevindirici olsa da, sürecin uzaması halinde sanal etkinliklerin biletli ticarete dönüşme ihtimali akıllara takılmaktadır. Gerek önceden planlanmış festival organizasyonlarının sanal alana taşınması, gerek se süreç içerisinde keşfedilip, süreç için bizzat üretilmiş sanal alana dair örnekler; müzisyenler açısından da görece işlerini devam ettirebilmelerini ve “piyasadan silinme” durumlarını kontrol altına almayı sağlamaktadır. Organizasyonların sürerliliğini sağlayan bu etkinlikler; fiziksel koşulların sınırlandığı pandemi sürecinde, hem müzik üreticileri (müzisyenler) hem de dinleyiciler için, ancak yeni medya araçlarına ulaşabildiği takdirde endüstri içerisinde konumlandıkları bir düzen oluşmaktadır. Henüz aktarıldığı araçlara ulaşılabilindiği takdirde kamuya açık olan çoğu örneği yalnızca kültürel bir hizmet olarak görmek eksik ve romantik bir düşünce olarak kalacaktır. Örneklerin aynı zamanda, endüstriyel işleyişin dönüşüme uygun biçimde konumlandırılabilmesi küreselleşme refleksivitesini gösterdiğine de değinmek gerekmektedir. Yine Benjamin (1995) ışığında süreçteki örnekleri değerlendirecek olursak; yardım sebebiyle organizasyonlara bağış toplanması veya bilet satılması, müzik pratiğine içkin bu deneyimlerin endüstri içerisinde varlığını korumasını sağlarken, içinde bulunan pandemi sürecini kullanarak organizasyonların meta haline gelmesi söz konusu olacaktır. Yeni medya araçlarının tekelliği ve müzik pratiklerinin varlığını bu araçlara mahkum kılınması durumu, kapitalizm kitleleri bu araçlara sahte ihtiyaçlar yaratmasıyla ilişkilidir. Bu sebeptir ki, bugün müzik pratiklerinin varlığı yeni medya araçlarına uyum sağlanabildiği takdirde korunabilmektedir.

Normalleşme çalışmaları başlasa da, eğlence sektörü için sınırlamaların süreceği ve yeni düzenlemelere gidileceği öngörülebilir. Tüketicilerin daha izole bir hayata yönelecekleri ve organizasyonlara katılan insan sayısının azalacağı veya uzun süre evlerinde kalmış olan bireylerin kendilerini dışarı atıp eğlenecekleri ihtimaller dahilindedir. Deneyimlenen sürecin kattığı olumlu ve olumsuz durumlar ayrıca bir tartışma konusu olabilecekken; toplumsal ilişkiler bağlamında odaklanılan noktada, süreç içerisinde sınıfsal farklılıkların keskinleştiği çıkarımını yapmak güç değildir. Pandeminin herkese eve kapanma halini yaşatması, her evin eş koşullara sahip olduğu anlamına gelmemektedir. Bu düşünceler doğrultusunda çalışmanın, tarihte bir kırılma yaşa-

tan bu deneyim için hatırlatıcı ve sürecin ilerisine dair yol gösterici olması hedeflenmiştir.

### Kaynakça

- Aydoğan, F., & Kırık, A. M. (2012). Alternatif Medya Olarak Yeni Medya. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (18), 58-69.
- Bahadır, E. (2014). Mekan Tasarımlarında Kimlik Oluşum Süreçleri ve Yersizleşme Kavramının İrdelenmesi (Master's thesis, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü).
- Baran, H. (2019). Sanal Gerçeklik Donanımları ve Yazılımlarının Dijital Sanat ve Sosyal Medya Üzerindeki Etkileri. The Journal, 12(67).
- Bostan, S., Erdem, R., Öztürk, Y. E., Kılıç, T., & Yılmaz, A. (2020). The Effect of COVID-19 Pandemic on the Turkish Society. Electron J Gen Med. 2020; 17 (6): em237.
- Canpolat, A. G. E. (2014). Küreselleşmenin İzini Foursquare'de Sürmek. Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi, (19), 65-84.
- Castells, M. (2008). Kimliğin Gücü, Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür. Cilt 1, çev. Ebru Kılıç, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Değerli, A. (2016). Ağ Toplumunun İletişimi Ekseninde Yerel Yönetimlerin Sosyal Medya Kullanım Düzeyi: Kadıköy Belediyesi Örneği. Öneri Dergisi, 12(46), 63-80.
- Falassi, Alessandro. 1987. Festival: Definition and morphology. Time out of Time: Essays on the Festival, 1-10. University of New Mexico Press.
- Harvey, D. (2012). Postmodernliğin Durumu (6. Baskı). Çeviren: Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları.
- İksv. (2020). Pandemi Sırasında Kültür-Sanatın Birleştirici Gücü Ve Alın İhtiyaçları. Ortak Politika Raporu. 27.04.2020.
- Karasu, K. (2016). Topraktan Bağımsızlaşma ve Merkezizleşme Tartışmaları Çerçevesinde Kamu Örgütlenmesi. Memleket Siyaset Yönetim (MSY), 30.
- Kılıç, Savaş (2009) "Uzay mı? Uzam mı? Peki Mekan Ne?" Cogito 59: (48-60).
- Saygıner, İ. (2014). Yeni Medya Ortamlarında Ağlar Oluşturan Toplumsal Hareket Deneyimleri. Elektronik Mesleki Gelişim Ve Araştırmalar Dergisi, 2(2), 97-112.
- Stokes, Martin, editor (1994). Ethnicity, identity and music: the musical construction of place. Oxford: Berg.
- Virilio, P. (2003). Enformasyon Bombası, çev. K. Şahin, İstanbul: Metis Yay.
- Yetişkin, E. (2016). Sosyal medya ve sıradanlaşan gözetim. A. Çağlar Deniz & A. Banu Hülür (Der.), içinde, Yeni medya ve toplum: Disiplinlerarası yaklaşımlar, 21-56.
- Çağan, K. (2007). Değişim VE Postmodernlik: Zaman ve Mekan Bağlamında İletişim Araçları ve Anlamları. Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, (17), 135-146.
- Özel Sağlamtimur, Z. (2010). Dijital sanat. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Cilt/Vol. : 10 - S ayı/No: 3 : 213-238 (2010)



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

### III. INTERNATIONAL ETHNOMUSICOLOGY SYMPOSIUM

## III. ULUSLARARASI ETNOMÜZİKOLOJİ SEMPOZYUMU



Hüseyindede Vaze (Çorum - Hittite)

### MUSIC-DANCE AND IDENTITY: TIMBRES OF DANUBE MÜZİK-DANS VE KİMLİK: TUNA'NIN TINILARI



02-04 Ekim 2020 / 02-04 October 2020

Bursa



Macar Kültür  
Merkezi



KÜLTÜRLERARASI  
DİYALOG  
INTERCULTURAL  
DIALOGUE





**Etnomüzikoloji Derneği**

info@etnomuzikoloji.org  
www.etnomuzikoloji.org

ISSN 2619-9572  
E-ISSN 2687-508X