



Etnomüzikoloji Dergisi

VII/Year: 4 • Sayı/Issue: 2 (2021) Güz/Autumn ISSN 2619-9572 E-ISSN 2687-508X



# Etnomüzikoloji Dergisi

Ethnomusicology Journal

**Etnomüzikoloji Derneği**

info@etnomuzikoloji.org  
www.etnomuzikoloji.org

ISSN 2619-9572  
E-ISSN 2687-508X



**Etnomüzikoloji Dergisi**  
***Ethnomusicology Journal***  
Yıl / Year: 4 • Sayı / Issue: 2 (2021)

**Etnomüzikoloji Dergisi / Ethnomusicology Journal**

Yıl / Year: 4 • Sayı / Issue: 2 (2021)

ISSN: 2619-9572 Sertifika No: 36104

E-ISSN: 2687-508X

**İmtiyaz Sahibi / Holder of a Concession**

Özlem DOĞUŞ VARLI

Etnomüzikoloji Derneği (Türkiye) / Ethnomusicology Association (Turkey)

**Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: Ersen VARLI**

**Editör / Editor:** Özlem DOĞUŞ VARLI

**Yayın Kurulu / Editorial Board**

Ersen Varlı

Fırat Kutluk

Irene Markoff

Martin Stokes

Özlem Doğuş Varlı

Şeyma Ersoy Çak

**Sayı Hakemleri / Journal Referees**

Aylin Çakıcı Uzar

Cenk Güray

Ersen Varlı

Gonca Girgin

Gökçe Altay Artar

Gökmen Özmenteş

Onur Güneş Ayas

Sevilay Çınar

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

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

**Yayın Türü / Publication Type:**

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

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

**Yönetim Merkezi Adresi / Address:**

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

Posta kutusu: 179 Nilüfer /BURSA

Tel/Phone: +90 532 633 8115

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

etnomuzikolojidergisi@gmail.com

**Web**

: http://www.etnomuzikoloji.org

**Baskı / Printed by**

Nilüfer Belediyesi Matbaası İhsaniye Mahallesi Cumhuriyet Meydanı No:2 Nilüfer/BURSA

**NİLÜFER BELEDİYESİ KATKILARIYLA BASILMIŞTIR**

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

Bursa-Turkey Eylül / September 2021

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

*Articles of responsibility of 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 tercümeleri dikkate alınmamaktadır. Katkıda bulunanların derneğin üyesi olması gerekmemektedir. Makale ve röportajlar, derginin daha önce ilan edilmiş temasına uygun olmalıdır. Dergiye gönderilecek yazılar, dernek sayfasında yer alan yazı kurallarına uymak zorundadır. Dergiye gönderilen yazılar çift taraflı kör hakem yöntemi ile incelenmektedir. Makalelerin editörlük süreci ise şu şekildedir: Editör ve editör kurulu (genel), teknik editör (yazı kuralları), hakemler (içerik), editör ve yazı kurulu (nihai karar). Yazma kurallarına uymayan yazılar, teknik editör incelemesinden sonra düzeltilmesi için yazara gönderilebilir.

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

Dergimiz, Asos Index tarafından taranmaktadır.

### *About Journal*

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

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

The journal is scanned ASOS Index.



**Etnomüzikoloji Dergisi**  
***Ethnomusicology Journal***  
Yıl / Year: 4 • Sayı / Issue: 2 (2021)

İÇİNDEKİLER  
CONTENTS

Dergi Hakkında..... 165  
*About journal*

Editörden ..... 169  
*From Editör*

**MAKALELER / Articles**

Geleneksel İran Müziğini Elektronik Müzikle Buluşturmak: Bir Diasporik Kimlik Örneği Olarak Cyrus Shahrada (Dj Hiatus) / *Combining Traditional Iranian Music with Electronic Music: Cyrus Shahrada (Dj Hiatus) As an Example of Diasporic Identity*..... 177  
**Gökmen ÖZMENTEŞ**

“Roman Açılımı”nın Bir Sonucu Olarak Türkiye’de Çingene Müziğinin Kültürel Patronajı: Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası Örneği / *Cultural Patronage of Gypsy Music in Turkey as a Result of the ‘Romani Initiative’: The Case of the Çalgıcı Mektebi Romani Orchestra* ..... 211  
**Burçe ULUBİLGİN ÇUHADAR**

Yeni Şarkı Hareketi: Şili’de Sol Kanat İktidarı ve 1973 Sonrası Şili Diasporasında Müziğin İşlevselleşme Biçimleri / *The New Song Movement: Functionalization of Music for Left Wing in Chile and the Chilean Diaspora after 1973*..... 229

*Gülce Özen GÜRKAN*

Performatiflik ve Müziksel Temsil: Karnavalesk Bir Performans Olarak “Huysuz Virjin” / *Performativity and Musical Representation: “Huysuz Virgin” as a Carnavalesque Performance*..... 251

*Hale YILANCIOĞLU BİÇER*

### SERBEST TEMALI MAKALELER

*A Study of the Reference Pitches in Ottoman- Turkish Music Through an Analysis of Historical Neys / Osmanlı-Türk Müziğinde Referans Perdelerin Tarihi Neylerin Analizi Yoluyla İncelenmesi*..... 273

*Nağme YARKIN & Ali TAN*

*Beethoven Op. 57 “Appassionata” / Beethoven Op. 57 “Appassionata ....* 287

*Emre ELİVAR*

*Yorumculuk- Bestecilik Yönlerinden “Variations Sérieuses” ve Nitelikleri / “Variations Sérieuses” and Its Characteristics by The Aspects of Performance – Composition*..... 307

*Özgür ÜNALDI*

*Müzikte Estetiğin Eğitimde Önemi ve Müzik Estetiği Gelişimine Dönemsel Bakış / The Importance of Aesthetics in Music in Education and a Periodic View on the Development of Music Aesthetics*..... 329

*Uğraş TORUN*

## Editörden

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

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

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



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

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

Etnomüzikoloji Dergisi 4. Yılı'nın ikinci sayısı (8. Sayı), ilk yarısında tüm bu sorgulamalar etrafında oluşan yeni söylemlerin, kuramsal eleştirilerin işlendiği makalelerden oluşurken, derginin ikinci yarısı olan serbest temalı makaleler bölümünde çalgı odaklı çalışmalar yoğunluktadır. Gökmen Özmenteş, müziğin göçmen topluluklarının kültürel kimliklerindeki, geçmişle kurdukları ilişkideki ve yeni topraklara uyum sürecindeki rolünü, 79 İran İslam Devrimi sonrasında küçük yaşlarda ailesiyle birlikte Londra'ya göç eden Cyrus Shahrad'ın (DJ Hiatus) füzyon müziğine ilişkin göstergelerin analiz ve çözümlenmesi ve *Geleneksel İran Müziğini Elektronik Müzikle Buluşturmak: Bir Diasporik Kimlik Örneği Olarak Cyrus Shabrad (Dj Hiatus)* başlıklı makalesi ile yaparken, Burçe Ulubilgin Çuhadar ise *Roman Açılımı'nın Bir Sonucu Olarak Türkiye'de Çingene Müziğinin Kültürel Patronajı: Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası Örneği* başlıklı makalesi ile Roman Açılımı'nın sonuçlarından biri olarak kurulan Bursa Büyükşehir Belediyesi Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası faaliyetlerini, kültürel patronaj kavramı ile inceler. Ardından gelen *Yeni Şarkı Hareketi: Şili'de Sol Kanat İktidarı ve 1973 Sonrası Şili Diasporasında Müziğin İşlevselleşme Biçimleri* başlıklı makalede, 1973'teki Şili'de Pinochet darbesiyle ülkeden sürülen Birleşik Halk Cephesi partilileri ve Yeni Şarkı Hareketi müzisyenlerinin, dünyanın birçok farklı ülkesine göç etmesinin ardından, müziğin nasıl diasporada sonraki nesillerine Şili'de yaşananlara dair bellek aktarımını sağlayan unsurlardan biri olduğu, Yeni Şarkı Hareketinin tarihsel süreç içinde bir muhalefet, bir iktidar ve bir göçmen hareketi olarak konum ve işlevi Gülce Özen Gürkan tarafından ele alınır. Hale Yıllancıoğlu Biçer ise, *Performatiflik ve Müziksel Temsil: Karnavalesk Bir Performans Olarak "Huysuz Virjin"* başlığı altında,

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

Huysuz Virjin performansını Butler'dan aldığı toplumsal cinsiyet ve kimlik kapsamında performatiflik kavramı ile, performansın heterojen ve ortaçağ karnavallarına gönderme yapan yapısını ise Bakhtin'den aldığı karnavalesk kavramı ile anlamaya ve anlatmaya çalışır.

Dergimizin ikinci yarısında ise Nağme Yarkın ve Ali Tan tarafından kaleme alınan *Osmanlı-Türk Müziğinde Referans Perdelerin Tarihi Neylerin Analizi Yoluyla İncelenmesi* başlıklı makalede aynı zamanda elde edilen veriler ile, teori ya da dönem müziği çalışan araştırmacılara bir model sunulması hedeflenir ve Osmanlı – Türk müziğinde ney enstrümanının referansında devam eden icra kabiliyetinin, tarih sahnesinde bilinen neyzenlere ait neylerin analiz edilmesiyle ortaya çıkarılmasını amaçlanmıştır. Ardından bir eser incelemesi olan *Beethoven Op. 57 “Appassionata”* başlıklı makalede yazar Emre Elivar, Beethoven'ın 1804-1805 yıllarında yazdığı Op. 57 “Appassionata” adlı eserin, bestecinin piyano sonatlarına genel bir bakışın ardından, yorum açısından değerlendirmiştir. Benzer biçimde bir eser incelemesi olan *Yorumculuk- Bestecilik Yönlerinden “Variations Sérieuses” ve Nitelikleri* başlıklı makalede yazar Özgür Ünal, Felix Mendhelson'un “Variations Sérieuses” eserini bir yorumcu gözüyle irdeler. Son olarak yazar Uğraş Torun *Müzikte Estetiğin Eğitimde Önemi ve Müzik Estetiği Gelişimine Dönemsel Bakış* makalesinde Müzikte estetik kavram ve kuramlarının bir derlemesini sunarken, özellikle Klasik Batı Müziği'nde romantik dönem olarak adlandırılan dönem üzerinden örneklendirmeler yapar.

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

Prof. Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI  
Editör



## From The Editor

---

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

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

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

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

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

While the second issue of Year 4 of the Ethnomusicology Journal (8th issue) consists of articles in which new discourses and theoretical criticisms formed around all these inquiries are discussed in the first half, the second half of the journal, which is the free-themed articles section, focuses on instrument-oriented studies. In his article titled *Introducing Traditional Iran Music with Electronic Music: Cyrus Shahrads (Dj Hiatus) as an Example of a Diasporic Identity*, Gökmen Özmenteş, analyzes role of music in the cultural identities of immigrant communities, their relationship with the past and their adaptation to new lands, through fusion music of Cyrus Shahrads (DJ Hiatus), who migrated to London with his family at a young age after the Iranian Islamic Revolution in 1979 while Burçe Ulubilgin Çuhadar studies activities of Bursa Metropolitan Municipality Çalgıcı Mektebi (Instrumanist School) Romani Orchestra that was founded as one of the results of the “Romani Initiative” through the concept of cultural patronage in her article titled *Cultural Patronage of Gypsy Music in Turkey as a Result of the ‘Romani Initiative’: The Case of the Çalgıcı Mektebi Romani Orchestra*. In the following article titled *The New Song Movement: Functionalization of Music for Left Wing in Chile and the Chilean Diaspora after 1973*, Gülce Özen Gürkan inquires how music became one of the factors that ensured memories of what happened in Chile were transferred to following generations in diaspora after the members of Unıad Popular and New Music Movement musicians that were exiled with the Pinochet coup in Chile in 1973 migrated to all around the world, how the New Song Movement was situated and functioned as an

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

opposition, a government, and as a migrant movement in the historic process. On the other hand, Hale Yılcıoğlu Biçer attempts to understand and explain the “Huysuz Virjin” performance using concept of performativity borrowed from Butler in the scope of gender and identity and heterogeneous state of the performance that refers to middle ages carnivals with the concept of carnivalesque borrowed from Bakhtin under the title *Performativity and Musical Representation: “Huysuz Virjin” as a Carnavalesque Performance*.

In the second half of our journal the article titled *Study of Reference Pitches in Ottoman-Turkish Music Through Analysis of the Historic Ney* written by Nağme Yarkin and Ali Tan aims to present researchers studying theory or music of the period a model using the data collected and targets revealing the performance ability that continues in the reference of the ney instrument in Ottoman - Turkish music by analyzing the neys of the renowned ney players in the historical scene. Afterwards, in the study of piece titled *Beethoven Op. 57 “Appassionata”* the author Emre Elivar assessed the piece titled Op. 57 “Appassionata” written by Beethoven in 1804-1805 period in terms of a general outlook on piano sonatas of the composed followed by its rendering. In article titled *“Variations Sérieuses” and Its Characteristics by The Aspects of Performance – Composition* which is a similar study of a piece, the author Özgür Ünalđı assesses “Variations Sérieuses” piece of Felix Mendelsshon from the perspective of a performer. Finally, the author Uğraş Torun presents a compilation of aesthetic concepts and theories of music while presenting examples to the period called romantic period in Classical Western Music in his articles *“The Importance of Aesthetics in Music in Education and a Periodic View on the Development of Music Aesthetics*

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

Prof.Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI  
Editor





# Geleneksel İnan Müziğini Elektronik Müzikle Buluşturmak: Bir Diasporik Kimlik Örneği Olarak Cyrus Shahrada (Dj Hiatus)\*

Gökmen ÖZMENTEŞ\*\*

## Özet

Göç gerek hazırlayıcı koşulları gerekse de pratikleri bakımından dramatik ve kompleks sonuçlar üreten bir insan hareketliliğidir. Böylece gerek göçmenler gerekse de yeni topraklardaki toplulukların bir araya gelmelerinin yarattığı türlü sıkıntılar “göç çalışmalarına” konu olmuştur. Göçmenlerin yeni topraklarda kendi kimliklerini yaşatma ve farklılıklarını ortaya koyma göstergelerinin başında müzik gelmektedir. Bu arka plan iki büyük dünya savaşının yaşandığı ve göçlerin hızlandığı yirminci yüzyılda etnomüzikoloji alanındaki “göç ve kimlik” temalı çalışmaları hızlandırmıştır. Müziğin göçmen topluluklarının kültürel kimliklerindeki, geçmişle kurdukları ilişkideki ve yeni topraklara uyum sürecindeki rolü bu sahada sıklıkla ele alınana konular olmuştur. Bu çalışmada 79 İnan İslam Devrimi sonrasında küçük yaşlarda ailesiyle birlikte Londra’ya göç eden Cyrus Shahrada’nın (DJ Hiatus) füzyon

\* Makale Geliş Tarihi: 30.08.2021 Makale Kabul Tarihi: 09.09.2021

\*\* Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, gozmentes@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-0546-3939



müziğine ilişkin göstergeler kendi görüşleri doğrultusunda analiz edilmiş ve yorumlanmıştır. Araştırmada veriler sanatçıya e-posta ile gönderilen ve aynı kanalla yanıtlanan yarı yapılandırılmış görüşme formu ile toplanmıştır. Veriler ise Saldana'nın "Nitel Araştırmada Koddan Teoriye Modeli" temel alınarak çözümlenmiş, bulgular kod-kategori-tema ve teori sırasını izleyecek şekilde özetlenmiş ve yorumlanmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Göç, Geleneksel İran Müziği, Elektronik Müzik, Kültürel Füzyon, Kültürel Kimlikler, Aidiyetler.

### **Combining Traditional Iranian Music with Electronic Music: Cyrus Shahrads (DJ Hiatus) As an Example of Diasporic Identity**

#### **Abstract**

Migration is a human mobility that produces dramatic and complex results in terms of both its preparatory conditions and its practices. Thus, all kinds of problems created by both immigrants and the coming together of communities in new lands have been the subject of "migration studies". Music is one of the indicators of the immigrants to keep their identities alive in the new lands and to reveal their differences. This background has accelerated the studies on "migration and identity" in the field of ethnomusicology in the twentieth century, when two major world wars were experienced, and immigration accelerated. The role of music in the cultural identities of immigrant communities, their relationship with the past, and their adaptation to new lands have been frequently discussed in this field. In this research, the indicators related to the fusion music and fluid musical cultural identity of Cyrus Shahrads (DJ Hiatus), who migrated to London with his family at a young age after the 79 Iranian Islamic Revolution, were analyzed and interpreted in line with his own views. In the research, the data were collected with a semi-structured interview form, which was sent to the artist by e-mail and answered through the same channel. The data were analyzed based on Saldana's "Code to Theory Model in Qualitative Research", and the findings were summarized

and interpreted in the order of code-category-theme and theory.

**Keywords:** Migration, Traditional Iranian Music, Electronic Music, Cultural Fusion, Cultural Identities, Belongings.

*Bir zamanlar ev dedikleri yerlerden ayrılanlar,  
o yerlerin yankısını yanlarında taşımaya devam edecekler.  
Ne kadar ilerlemeye çalışırlarsa çalışsınlar,  
evleri onları geri çağırmaya devam edecektir.  
(DJ Hiatus, 2021)*

## Giriş

İnsanların bireysel ya da kitlesel olarak yaşadıkları yerleri terk ederek başka topraklara yerleşmeleri sıkça gözlenen bir insan hareketliliğidir. Mücbir ya da keyfi gerekçelere bağlı olarak gözlemlenen bu göç hareketlilikleri bireysel ve toplumsal yaşamda ürettiği olumlu ya da olumsuz etkiler kadar kültürel ürünler üzerinde de büyük bir etkileşim yaratma potansiyeline sahiptir. Çünkü göçmen hareketliliği bedenler ile sınırlı kalmamakta; yemekten giysiye, inanç sistemlerinden sanata birçok kültürel ve ulusal kimlik göstergesinin taşınmasını da içermektedir. Bu büyük hareketliliklerin ürettiği değişimlerin bireysel, toplumsal ve kültürel etkileri farklı teorik yaklaşımlardan ele alınmıştır. İlk göç teorilerini (Ravenstein, 1885; Petersen, 1985; Lee, 1966; Zelinsky, 1971) takiben Bütünleştirici İletişim ve Kültürlerarası Uyum Teorisi (Kim, 2001; 2005) Entegre (Gruplararası) Tehdit Teorisi (Stephan ve Stephan, 1993; 1996) ve Kültürel Füzyon Teorisi (Croucher ve Kramer, 2017) gibi modern teoriler üretilmiştir. Bu teorilerdeki kavramsal değişimde dikkati çeken ilk husus adaptasyondan füzyon olgusuna geçişte gözlenmektedir. Göç eden kitlelerin yeni yaşam yerlerine uyum göstermelerine odaklı ilk yaklaşımlardan, kültürlerarası etkileşime ve farklı kültürlerin birbirlerini değiştirip füzyon/ melez kültürler ve kişilikler üretme ilişkisine bir geçişi görebiliyoruz.

Bugünkü göç teorilerine sunduğu diaspora ve diasporik kimlikler gibi kavramlarla Du Bois daha 20.yy'ın başlarında sosyoloji alanyazını sarsmıştı. Kendisi de bir siyahi olan William Edward Burghardt Du Bois (1868-1963) Amerikan iç savaşı sonrasında büyük göç hareketleri ve yükselen ırkçılıkla kol kola yürüyen insan hakları sorunlarına ve ırk eşitsizliklerine yönelik çalışmalarındaki eşitlikçi söylemleri ile dikkat çekiyordu. Du Bois'in 1903 tarihli Souls of Black People isimli devrimci kitabındaki kavramsal repertuarda öne çıkan duvak (veil) metaforu ABD'deki beyaz ve siyahilerin birlikte yaşam kültürünü temsil etmesi bakımından çok anlamlı idi (Blau ve Brown,

2001). Kullandığı kardeşlik, müşterek insanlık gibi kavramlar o dönem için oldukça yeni ve cesur ifadelerdi. Du Bois'ın eşitlik ve barış içinde yaşama formülündeki bir başka kavram da twoness (ikilik) idi. Hem Amerikalı hem de siyahi olmanın olanağını içeren bu terim bir şekilde entegrasyon ve adaptasyonu içermesi bakımından önemlidir. Du Bois kitabında siyahilerin Amerikan toplumuna uyumlanmalarını aynı duvak altında yaşama üzerinden geliştirmeye çalışsa da beyazların aynı duvak altında yaşama istek ve gayretleri aynı isteklilikte olmamıştır. Blau ve Brown (2001) beyazların siyahi kültüre ilişkin sınırlı bir farkındalıkları olmasına rağmen siyahilerin beyazların kendilerini baskılamak amacıyla kullandıkları kültür ve kurumları çok iyi bildiklerini ifade etmiştir. Bu anlamda Blau ve Brown (2001) Du Bois'ın siyahi diaspora kavramını B. Anderson'ın hayali cemaatlerine benzetmişlerdir. Ancak kanımca, esas hayali cemaat gerçekte olmayan, sürekli inşa aşamasında olan ve algı düzeyinde üretilen bir barış ve eşitlik toplumu olarak zamanın ABD ulusu idi. Siyahi diaspora hayali bir cemaat değil sadece beyazlarla eşit şekilde yaşamak için mücadele veren bir halktı. Du Bois'ın sarsıcı kitap ve çalışmalarına rağmen ABD'de ırk temelli sorunların günümüzde de çözülmemesi meselenin temelde bir Uzun Devrim\* olduğunu düşündürmektedir.

Teorik yaklaşım ve örnek olaylarda dikkat çeken bir başka olgu da geri dönüş beklentileridir. Anavatana dönüş özlemi göçmenler açısından bir umut olduğu kadar yeni toprak ve kültürlere uyumu güçleştiren bir mekanizmaya da dönüşmektedir. Bu meseleye Kim (2001) ilginç bir örnek verir. M. Miller isimli ABD vatandaşı bir kadın Çin'in kuzey bölgesindeki Daqing kentine göç edip, izole bir yaşam sürdükten sonra memleketi New York'a geri döndüğünde büyük bir yeniden uyum (readaptation) sorunu yaşadığını belirtmiştir. Bu yersizlik-yurtsuzluk olgusu göç teorilerinde sıkça görülen entegrasyon, adaptasyon ya da füzyon gibi kavramların birbirleriyle ilişkili ve karmaşık yapısını ortaya koymaktadır. Teorik yaklaşımlarda göçmenlerin yeni yaşamlarındaki bilişsel, duygusal ve günlük yaşam deneyimlerine odaklanması bu karmaşık ilişkileri çözmek için en geçerli yol gibi görünmektedir. Çünkü göçün yarattığı özellikle duygusal yıkımlar kültürel teorilerin üretimine, değişimine ya da yeniden yorumlanmasına neden olacak güçte olabiliyordu.

### **Göç, Kültürel Kimlik ve Diasporik Kimlikler**

Kendisi de İngiltere'de yaşayan bir Jamaikalı olan ünlü kültür bilimci S. Hall'un diaspora kavramına bakışı oldukça farklıydı. Hall diasporik

\* *Uzun Devrim kavramı hakkında birincil kaynak olarak bkz. Williams, R. (1961). The Long Revolution. Columbia University Press. Konu hakkında güncel bir yorum ve değerlendirme için bkz. Dellaloğlu, B. F. (2020). Poetik ve Politik Bir Kültürel Çalışmalar Ansiklopedisi, İstanbul: Timaş Yayınları.*

toplulukları gittikleri yerlerde izole olmuş/edilmiş topluluklar olarak görmekten ziyade yaşanan yerdeki tüm insanların dahil olduğu bir akışkanlık, hareketlilik ve melezlenme içinde analize yönelmişti (Rizvi, 2015: 271). Bu yaklaşım diasporik analizlerde göçmen ve yerel kültürler arasındaki dürtüsel çatışma ve sonuçlarına odaklanmaktan çok karşılıklı kültürel etkileşimlerin öngörülemez sonuçlarını da kültürel bakımdan kabule yönelik bir çeşitlilik içermektedir. Bu bağlamda Rizvi (2015) Hall'un diaspora analizlerinin küresel ve yerel arasındaki dağılık ve ikircikli melez deneyimlerin kendine özgü tarihselliğine odaklı bir çaba içinde yürütüldüğünü ve Britanya'daki kültürel oluşumun değişen koşullarını hesaba katan son derece dinamik bir yapıya sahip olduğunu belirtir. Hall'ın diasporik kimlik analizlerindeki bu tutumu oldukça karşılık bulmuş görünmektedir. Örneğin, A. Brah (1996) da Hall'dan ilhamla diasporik alan kavramını geliştirmiş ve bu alanın dönüştürücü potansiyelinin yalnızca diaspora toplulukları içinde değil, aynı zamanda yerel olarak inşa edilen ve temsil edilenler için de güçlü olduğunu ifade etmiştir.

Buna göre bir diasporik alan “ulusaşırı her türlü deneyim, özne ve kimliklerin bir araya geldiği, tartışıldığı, ilan ya da reddedildiği” (Brah, 1996: 209) bir meydan olarak işlev görmekte, göçmen ile yerelin birbirlerini sürekli sorguladığı, “fark etmeden birbirlerine karıştıkları, kültürel saflık ve gelecek adına reddedilse bile senkretik biçimlerin” (Brah, 1996: 209) üretiminin engellenemediği olanaklar yaratmaktadır. Karşılıklı etkileşimlerin meydana olarak diasporik alanın yanı sıra daha çok göçmenlerin yeni topraklara uyumlanmasına odaklı yaklaşımlar da göçle ilgili teorik güzergâhta karşımıza çıkmaktadır. Bunların başında Y.Y.Kim'in (2001, 2005) Bütünleştirici İletişim ve Kültürlerarası Uyum Teorisi (BİKUT) gelmektedir. Bu teoriye göre göçmenler göçtükleri kültüre uyumlanmaktadır. Bir başka deyişle asimilasyona uğramaktadırlar. Bu asimilasyon süreci göçmenlerin kültürlenmesini, kültürsüzleşmesini ve kültürleşmesini içeren bir süreçtir (Kim, 2001). Bu teoride öne çıkan bir kavram olarak intercultural personhood (kültürlerarası kişilik), bir başka deyişle asimile olmuş birey, göçmenin yeni kültüre adaptasyonunun nihai ve gerçekçi bir sonucudur. Öte yandan Kim'in teorisinde göçmenin yeni toprakların kültürü üzerinde dönüştürücü bir etkisi olduğu kabul edilmemektedir. Büyük balık küçük balığı yutar anlayışı ile özetlenebilecek bu teori Hall ve Brah'ın yukarıda özetlediğimiz yaklaşımları ile de uyuşmamaktadır. Keza, Croucher ve Kramer (2017) de BİKUT'un gerçekçi olmadığını ve tam bir asimilasyonun teorik olarak bile mümkün olamayacağını ifade etmiştir. Çünkü “bir kültüre yeni gelenler baskın kültürce kabul edilmeyebileceği gibi tamamen asimile edilemeyebilecekler ya da baskın kültürün böyle bir isteği olmayabilecektir” (Croucher ve Kramer, 2017: 97). Bu itiraz Croucher ve Kramer'a Kültürel Füzyon Teorisini (KFT) geliştirmeleri noktasında ilham vermiş görünmektedir. KFT Hall ve Brah başta

kültürlerarası uyum ve melez kültürler üzerine çalışan araştırmacılara yeterli teorik aksiyom ve varsayımları sunmaktadır. Son derece açık ve detaylı bir teori olarak KFT’de sunulan sınırlayıcı koşullar şöyle ifade edilmiştir:

1. Yeni gelenler öncelikle bir kültürde sosyalleşirler ve daha sonra yeni bir kültüre geçerler.
2. Yeni gelenler bir dereceye kadar baskın kültüre/çevreye bağımlıdır.
3. Yeni gelenler ve baskın kültürün üyeleri birbirleriyle iletişim kurar (Croucher ve Kramer, 2017: 99).

KFT’nin temel varsayımları ise şunlardır:

1. İnsanların doğuştan gelen kendini organize etme ve çevresel zorluklara uyum sağlama kapasitesi vardır.
2. İnsanlar doğuştan kendi kendini organize eden bir dürtüye ve kültürel kimliklerini sürdürme arzusuna sahiptir.
3. Bireyin çevresiyle kültürel kaynaşması iletişim içinde ve aracılığıyla gerçekleşir.
4. Kültürel kaynaşma, bireyi ve çevresindeki çevreyi değiştiren açık, dinamik bir sistemdir (Croucher ve Kramer, 2017: 100-102).

KFT’nin teorik aksiyomları ise şöyle ifade edilmiştir:

1. Kültürel füzyon hem kültürleşmeyi hem de öz kültürün korunmasını içerir.
2. Kültürel füzyon kültürlerarası dönüşümü beraberinde getirir.
3. Kültürlerarası dönüşüm, artan işlevsel bir uyumluluk, psikolojik sağlık ve kültürlerarası kimlikle kendini gösterir.
4. Göçmen ve ev sahibi kültür arasındaki kültürlerarası dönüşüm iletişim yetkinliğini kolaylaştırır ve kolaylaştırır.
5. Kültürlerarası dönüşüm, ev sahibi ve azınlık (kişiler arası ve kitlesel) iletişim faaliyetlerine katılımı kolaylaştırılır ve kolaylaştırılır.
6. Baskın kültür etkisi tarafından göçmenlere uygulanan baskılar göçmenlerin kültürlerarası değişim/uyum düzeylerinden etkilenir.
7. Göçmenlerin uyuma yatkınlıkları diğer göçmenlerin kültürlerarası değişim düzeylerinden etkilenir ve onlarınkini etkiler (Croucher ve Kramer, 2017: 102-107).

Göçmenlerle ev sahibi kültür üyeleri arasındaki etkileşim düzeyi arttıkça füzyonun hızlandığı, misafir kültürün kabul düzeyi arttıkça kültürel füzyonun de arttığı, kültürel füzyonun giderek hızlanan bir süreç olduğu, kültürel yakınlaşmalar arttıkça füzyonun hızlandığı (Croucher ve Kramer, 2017: 107-108) gibi çok sayıda teorem ve hipoteze sahip KFT göç hareketliliğinin ve

kültürel füzyonun yer yer moral/ırkçı panik tepkiler üretecek şekilde hızlandığı günümüz dünyasında olup biteni açıklama gücüne sahip bir teori olarak öne çıkmaktadır. Bu teori bağlamında diasporik kimlikler ifadesi anlamını yitirmekte, hatta bu ifade füzyonun gecikmesini sağlayan bir ötekileştirme aracına dönüşmektedir. Kültürel füzyon teorisinde dikkati çeken husus, göçmenlerin yeni kültüre uyumlanmaları kadar anavatanlarındaki kültürü de unutmamaları ve hatta oradaki kimi değerleri yeni kültüre getirerek kültürlerarası füzyonu hızlandırmalarıdır. Asimile olmamayı içeren bu süreçte göçmenler yeni kültürde kendilerine bir yaşam alanı açmakla kalmayıp baskın kültürü de değiştirerek kültürel ve ekonomik bir pazarın parçası haline gelebilmektedirler. Öteki ve Baskın kültür/birey arasındaki farkı giderek belirsizleştiren bu füzyonun en belirginleştiği alanlardan biri sanattır. Göçün ürettiği duygusal yük ve bunun nesiller boyu süren etkisi kültürel kimliklerin ve köken yaklaşımlarının füzyon sanat biçimleri üretmesini ve bu yolla geçmişle ve anavatanla olan bağlarını sürdürmelerini sağlamaktadır.

### **Kültürel Füzyon ve Müzik**

Bir kimlik göstergesi olarak müzik ve kültür ilişkisini odağa alan çalışmalara yönelen ilginin çok büyük göç ve insan hareketliliklerine neden olan iki büyük dünya savaşı sonrasında hızlanması şaşırtıcı olmamıştır. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasındaki göç hareketlerinin kültürel açıdan meyvelerini vermesi 1970'leri bulmuştur. Bu yıllarda halk müziği ve etnomüzikoloji alanındaki çalışmaların hızlanmasını Bohlmann (2011: 155) müziğin “göç ve yerinden edilme süreçleri sırasında kültürel bir yapıştırıcı veya kültürel öz sağlayacak kadar güçlü bir kimlik belirteci” olabilme gücüne bağlar. Sömürge sonrası dünyanın göç hareketliliğinde müzik diğer kültürlerden farklılığın, bir başka deyişle kendini ortaya koymanın, birincil aracı olmanın yanında giderek yok olan bir anadilin şarkılarda yaşamasını sağlayacak kadar güçlü ve dayanıklı bir araçtı (Bohlmann, 2011: 156). Müzik, kültürel bir gösterge olabilme potansiyelinin yanında hem sözleri hem de melodik yapısı nedeniyle göçmen kültürünün en dayanıklı boyutunu oluşturur. Hatta Bohlmann’a (2011: 156) göre göçmenler müziğin bu özelliği nedeniyle onu yanlarında getirmek ve yeni topraklarda yaşatmak için “özel acılar” çektiler. Müzik bu özelliği nedeniyle post-kolonyal dönemdeki göç çalışmalarında ve günümüz etnomüzikolojisinin ilk döneminden bugüne dek önemli bir tema olarak ele alınmaktadır. Müziğin göçmenlerin kültürel köklerini temsil etme gücü kadar yeni toprakların müziğinden etkilenme ya da onları etkileme gücü de önemlidir. Kültürel çalışmalar sahasında “kimlik kavramının giderek yerini aidiyetler kavramına bırakması” (Şahin, 2017: 184) bu bağlamda dikkat çekicidir. Özellikle göç çalışmalarında, göçmenlerin stabil ve oturmuş bir kimlik tanımı yerine yeni toprak ve kültürde inşa edecekleri/ettikleri kimliğe dikkat

çekilmiştir. Hatta S. Hall'un diasporik grup analizlerindeki akışkanlık, hareketlilik ve melezlenme kavramları burada hem kimlik hem de aidiyetleri niteleyerek önem kazanmaktadır. Sonuç olarak diasporik analizlerde ister kimlik(ler) ister aidiyet(ler) kavramlarını kullanalım, önemli olan bunların bir süreç ve akışkanlık içinde ele alınması gereken, yaşayan, değişen, etkilenen ve etkileyen dinamikler olduğunun bilinmesidir. Keza, White (1997) Almanya'daki Türkler üzerine yazarken kimliklerin oluştuğu bağlamların akışkanlığını vurgulamak adına "süreçsel kimlik" ifadesini tercih etmiştir (Akt, Şahin, 2017: 185).

Kültürel çalışmalar sahasında son on yıllarda sıkça gördüğümüz dünya müziği (world music) kavramıyla ilgili tartışmalarda diasporik müziklerin füzyon karakterinin önemli bir yer tuttuğunu görüyoruz. Temelde geleneksel ve etnik müziklere odaklı etnomüzikolojinin çalışma saha ve felsefesine yönelik "bir provakasyon ve kışkırtmayı" (Kroier, 2012: 142) içeren ve tanııtım amaçlı kullanılan dünya müziği kavramı Feld'e (2000: 146) göre "60'lı yıllarda akademiye girmiştir". Kroier (2012) bu kavramla ilgili tartışmalarda iki farklı bakış olduğunu belirtir. Bunlardan ilki küreselleşme ve kültürel kapitalizm eleştirileri bağlamındadır ve Marksist bir bakışa yaslanır. Dünya müziğini "post-Fordist ekonomilere özgü hedef grupların farklılaşması" (Kroier, 2012: 142) olarak gören bu bakışa göre bu kavram üçüncü dünya ülkelerini de kapsayan bir tüketici sahasının pazara hem bir üretici hem de tüketici olarak çekilmesini kapsayan kapitalist modelin bir uzantısıdır ve akademik bir tanım olmaktan çok ticari bir promosyondur. Diasporik müziklerin rolü ise ikinci yaklaşımda belirir. Şöyle ki, Kroier'e (2012: 142) göre bu bakış kültürel küreselleşmenin yenilikçi yönlerini vurgular" ve uluslararası göçün sonucu olan diasporik müziklerin hem senkretik hem de özgün karakterine vurgu yapar. Diasporik müziklerin dünya müziği içindeki rolü "kapalı kültürlerin eski modellerinin" yerini almasıdır (Kroier, 2012: 142). Yani diasporik müzikler ister özgün halde ister melezlenmiş olsun kültürel kapitalizmin bir metası olmaktan kurtulamayıp, "ulusal kültürlerin çözülmesinde" (Kroier, 2012: 142) birer araca dönüşmektedir. Aslında oldukça kötümser olan bu iki yaklaşım da diasporik müziklerin akışkan karakterinin göçmenlerin yeni toprak ve yaşamlarına uyum ve yeni kimlik süreçlerindeki rolünü yani sosyolojik işlevini ihmal ederek idealist ve normatif bir çerçeveye sınırlandırmıştır.

Diasporik müziklerin kültür emperyalizminin birer ögesi olarak ele alınarak egemen bir müzik kültürünün izlerini taşıdığı gerekçesiyle sanatsal bakımdan değersizleştirilmesi de Anglo-Amerikan merkezli bir düşüncenin ürünüdür. Buna ilginç bir örneği New York Times gazetesinin müzik eleştirmeni olan J. Rockwell 1984 tarihli *All American Music, Composition in the Late Twentieth Century* kitabında verir. Porto Riko kökenli bir piyanist olan Eddie Palmieri Grammy müzik ödüllerine ilk kez 1974 yılında eklenen

bir kategori olarak En İyi Latin Müzik Kaydı ödülünü 1975 yılında kazanır. Rockwell öncelikle bu ayrıma değinir ve 1930'lu yılların sonunda Palmieri'nin de dahil olduğu ve uzun yıllar sürecek olan göç dalgalarının Amerikan sanat müziğine yönelik bir tehdit olarak algılandığını belirtir. Üçüncü dünya ülkelerinden gelen müzisyenlerin, Palmieri örneğindeki gibi, virtüözite yeteneklerinin bir sanat olarak değil halk işi bir el ustalığı (craftmanship) olarak görüldüğünü belirten Rockwell (1984: 207) Palmieri'nin geleneksel motifleri batı işi piyanistlikle birleştirdiği melez (hybrid) tarzına yönelen aşağılama girişimlerini anlatır. Palmieri'nin "kromatik ve doğaçlamaya dayalı cesur piyano solo ve pasajlarının klasik ve deneysel müzikten alıntılama" (Rockwell, 1984: 207) olduğuna yönelik eleştiri akışkan müzik kültürel kimliklerin inşasında karşılaşılan dirençlere bir örnektir. Bu örnekte olduğu gibi yeni beceri, tını ya da seslere direnç gösteren egemen kültüre yaranamayan füzyon müzikler bir şekilde geleneğe bağlı kitleleri de yanında tutmaya çalışmıştır. Örneğin, Palmieri Latin dinleyici tarafından Latin müziğe ve Salsa'ya ihanetle suçlanmış, etnik kökenin dışına çıkıp çıkmama konusunda kararsız bulunmuştur. Palmieri de şarkı ve konserlerinde ağırlıklı İspanyolcaya yer verip "salsa hayranlarına Latin geleneğine ihanet etmediğine dair ısrarla güvence" (Rockwell, 1984: 207) sunmuştur. Bir başka deyişle kültürel füzyonun ürünü müzikler hem egemen kültürün hem de kökleri temsil eden diasporik kitle içindeki tutucu grupların tepkisini alabilen bir meydan okumaya ya da çatışmaya dönüşebilmektedir. Bu noktada akışkan ve süreçsel kavramları öne çıkararak füzyon müziklerin meşruiyetinde zaman olgusunun önemini gösterir. Gelen tüm eleştirilere ve ayrımcılığa rağmen Latin müziklerin Amerika merkezli müzik endüstrisindeki payı ve yeri bugün tartışılmaz bir konumda olup ABD'deki İspanik Amerikalı kimliğin önemli bir boyutunu oluşturmaktadır. Ortaya çıkışı, gelişimi, yayılışı ve beyaz Anglo-Sakson'ların da giderek dahil olmasıyla cazın hızlı tarihi de füzyon müziklerin soy kütüğüne iyi bir örnektir ve burada kısaca bahsetmeyi aşacak bir derinliğe sahiptir. Dolayısıyla her türlü adaptasyon, kültürlenme, kültürleşme, kültürleme süreçlerini içeren, stabil bir kimlikten ziyade geçmiş kültürü, bugünkü kültürü ve küresel kültürü de içeren bir aidiyetler süreci işlemektedir. Bu üçlü yapı içinde birey aidiyetini sürekli olarak inşa etmekte, deneyimlemekte ve bu deneyimlerini aidiyet noktasında yorumlamaktadır.

### 79 İnan İslam Devrimi ve Göçün Psikopolitik/Duygusal Etkileri

İnan İslam Devrimi gerek süreçleri gerekse de ürettiği göç dalgalarına bakış açısından çok farklı ve kendine özgü nitelikleri barındırmaktadır. Nedenleri bakımından Petersen'un (1958) "Zorunlu Göç" kategorisine\* yakın

\* Peterson (1958) nedenlerine göre beş göç tipi tanımlamıştır. 1) İlkel Göç: Kuraklık, sel vb. ekolojik nedenlere bağlı göçler, 2) Zorunlu Göç: Devlet ya da kurumların yarattığı itme (baskı) etkisiyle daha



duran İran İslam Devrimi sonrasında göçler Destjardi ve diğ.'e (2012) göre diğer ülkelerdeki göçlerle karşılaştırılamayacak derecede farklıdır. Yazarlar İran kökenli göçleri sadece 79 İslam Devrimi'ne değil ABD'nin politik ve ekonomik yaptırımlarına, İran-Irak Savaşına ve çok sayıda sosyo-ekonomik soruna bağlar ve derin bir arka plana sahip olduğunu ifade ederler. Ancak tüm bu nedenler içinde 1979 İran İslam Devrimi en büyük ve kitlesel göç dalgalarını başlatan büyük bir kırılmayı oluşturmaktadır. Devrimle beraber Pehlevi taraftarı modernist/elit İranlılar kitleler halinde ülkelerini terk ederek, çoğunlukla Kuzey Amerika ve Avrupa'ya (Destjardi ve diğ., 2012) göç etmişlerdir. İran'daki köklü kültürel dönüşüm ve anavatanındaki yaşamsal tehdit unsurları göç eden toplulukların gittikleri ülkelerde kalıcı göçmen ya da mülteci statüsünde yerleşmelerini sağlamış ve İran toplumunun anavatan-dakiler ve gidenler şeklinde ikiye ayrılmasına neden olmuştur. Nahgdi (2010: 198) bu durumu "yırtık iki dünya" olarak tanımlar. Bu ifadedeki "yırtılma" İran toplumunun tarihsel travmalarına eklenen yeni bir darbe olmuştur. Bu yırtılma sonucunda İran diasporası anavatanla ilişkilerini koparmamak adına kültürel kimliklerine sıkı sıkıya sarılmak zorunda kalmıştır. İslam Devrimi sonrasında ABD'ye göç eden İran Diasporasının elit isimlerinden video yapımcısı ve fotoğrafçı N. Tarighi müziğin bu noktadaki rolünü şöyle anlatır:

*Evlerinden uzaktaki İranlılar (diaspora) için müzik eğlenceden daha fazla bir şey. Müzik, geçmişleriyle güçlü bağları olan ve ülkesinin huzursuzluğundan ötürü son kırk yıl boyunca kendilerini dünyaya dağıtmış bulanlar için ev ve kültürel mirasa bağlanmanın bir yolu. Çoğu İranlı, 1980'lerin ve 1990'ların karışıklığında müziğin yasaklandığı zamanları hatırlıyor. Bu, müziği onlar için bir hazineye dönüştürüyor. Evlerinden uzakta, yeni ülkelerinde kendilerini yeniden inşa edenler için müzik, bir ömür boyu sürecek ve yalnızca bir şarkı uzunluğu veya birkaç saatlik bir konser süresince yeniden bir olmayı hissettirme aracı haline geliyor (2017: 1-2).*

İran müziğiyle ilgili araştırmaların büyük çoğunluğunun sanat ve halk müziği olarak iki başlıkta incelendiğini görüyoruz. Öte yandan devrim öncesi İran popüler müziğini çalışan çok az sayıda akademisyenin var olduğu ve genel olarak geleneksel ve nispeten en dikkati çeken batı-dışı stillere

*kaliteli bir yaşama erişme amacıyla yapılan göçler, 3) Yöneltilmiş Göç: Gitme ya da kalma tercihini gitme yönünde kullanan göçmenlerin ürettiği göçler, 4) Serbest göç: Tamamen göçmen iradesine bağlı gerçekleşen göçler, 5) Kitlesel göç: büyük kitleler halinde yapılan, kolektif bir davranışın ürünü olan göçler.*

odaklandıkları görülmekte. Etnomüzikolog S. Fatemi'nin (2005) 19.yy'ın sonlarından 1970'lere kadar İnan'daki tarihsel türler üzerine yoğunlaştığı tez bugüne kadar İnan popüler müziğinin en derin incelemesi olmuştur. Fatemi, devrim öncesi türleri hafif müzik (musique legere) olarak adlandırmıştır. Fatemi'nin analizinde hafif müzik türlerinin şenliklerde oynanan akustik, kentsel, alt sınıf ve geleneksel motrebi müziği, kafe ve kabare müziği vb. bağlamlarda sınıflandığı görülüyor. Ancak bu tür sınıflamalar devrim sonrasında dramatik bir değişime uğramıştır. Zahir (2008) devrim sonrasındaki İnan müziğinin iki farklı yapıya büründüğünü belirtir: otoritenin müziği (musiqi-e mojaz) ve underground müzik (musiqi-e gheir-e mojaz). Otoritenin müziği tamamen devrim güçlerince kontrol edilen bir yapıdadır ve yeni İslami paradigmanın izin verdiği sınırlar içinde üretilmekte/icra edilmektedir. Bu müzik İslami devrimin propaganda aracı olmakla birlikte geleneksel İnan müziğinin kodlarını kullanan bir müzikal yapıdadır. Amaç sanat üretmek değil devrimin propagandasını yapmak ve düşman kabul edilen ABD ve devrik Şah yönetimini lanetlemek, devrim lideri Humeyni'yi bir toplumsal kurtarıcı noktasına taşımaktır. Bu tür marşların “şeytan gittikçe melekler belirir” vb. sözleri gelenekle bağ kurmak adına Hafez gibi büyük şairlerin dizelerinden özenle seçiliyordu (Zahir, 2008: 37). Otoritenin müziği geleneksel, dini, eğlence ve devrimle ilgili olmak üzere dört türe ayrılıyordu. Bu kapsamdaki eğlence müziğinin içerik ve pratikleri asla devrimin sınırlarının dışına çıkmazdı. Zahir (2008: 44) devrim sonrası eğlence müziğinin sadece evlerde, özellikle düğün vb. ritüellerde, ve dans etmeyi sağlayan ritim ve vuruşlardan azade şekilde icrasının mümkün olduğundan bahseder. Özellikle batının kültürel dünyasını çağrıştıran her türlü müzikal unsur devrim sonrası müzikte yasaklanmıştı. Şarkıların sözleri toplumsal sorunlara değinmeyecek şekilde sınırlandırılmış, değiştirilmiş ve sadece eğlenceye yönelik olacak şekilde yeniden tasarlanmıştı. İnan İslam Devrimi'nin bir farkı da çeşitli göç teorilerini altüst eden sonuçları üretmiş olmasıdır. Örneğin, Hirshberg'in (1990: 68) sonuçlarına göre göçleri üçe ayırdığı yaklaşımındaki\* “sınırlı yer değiştirme” kategorisine yakın göçler kategorisine yakın duran İnan İslam devrimi nihayetinde başka sonuçlar üreterek, “anavatanda kalanların gidenlere sosyal ve kültürel açıdan yardımını” engelleyen bir aşamaya ulaşmıştır. Çünkü göçe neden olan siyasi baskılar kalan kitlelerin de yaşamını kökten değiştirmiş, geçmiş kültür ve kimlikle olan bağı tamamen koparacak radikal politikalarla

\* Hirshberg'in (1990: 68) sonuçlarına göre göç türleri yaklaşımında şu kategoriler bulunmaktadır:

a) Sınırlı Yer Değiştirme: Sınırlı sayıda göçmenin ülkeyi terk etmesiyle gerçekleşir ve anavatanda kalan topluluklar yaşamlarına normal şekilde devam ederler. Anavatan göçmenlere kültürel bakımdan köken ve destek olmaya devam etme gücüne sahiptir. b) Büyük Ölçüde Yer Değiştirme: Anavatandaki topluluğun büyük bir bölümü göç eder ve böylece anavatanın sosyal, kültürel ve maddi etkinlikleri zayıflar ve yoksullaşır. Anavatan böylece göçmenlere sosyal, kültürel ve maddi açıdan destek olamaz hale gelir. c) Radikal Yer Değiştirme: Tüm toplum yer değiştirdiğinde özgün kültürün mirası tamamen göçmenlere bağlı hale gelir.

kalanlar ve gidenler arasındaki dil, din ve tarihsel ortaklıklara rağmen etkileşimi olabildiğince azaltmıştır. Bu yırtık öyle bir noktaya erişmişti ki, İran diasporasını oluşturanların müziği geçmişleri ile bağ kurmada saf bir aygıt olarak kullanılmaktan başka seçenekleri kalmamıştı. George Washington Üniversitesi'nde Fars Dili, Edebiyatı ve Sineması alanında çalışan bir başka elit İranlı göçmen olan P. Minucheher bu konuda şunları ifade etmiştir:

*İran müziğini dinleyen İranlılar; bu yolla tanıdıkları, çocukluk, gençlik hatıraları ve masumiyet alanları ile sıkı bağlantıları olan bir alan yaratıyorlar (...) Müzik, geçmiş tecrübelerin tanıdık alanını anımsatmak için eşsiz bir araç...Böylece, İranlı kimliğinin önemli bir boyutu İran müziği üzerinden tanımlanmış oluyor (Tarighi, 2017: 2).*

Devrimin baskıcı anlayışı ve İran toplumunun geçmişleriyle olan bağlarını koparan anlayışı göçmenlerin yeni vatanlarında sadece topraklarına değil geride bıraktıkları yaşam tarzlarına duydukları özlemi de doğurmuştu. George Washington Üniversitesi'nde İslam Çalışmaları alanında faaliyet gösteren ve ayrıca bir Kamancheh icracısı da olan bir başka elit göçmen R. Shieh bu özlemi şöyle özetler:

*1979 İran Devrimi'nden önce, çoğu orta sınıf ve üst sınıf İranlılar ya çeşitli Batı müziğine ya da İran pop müziğine ilgi duyuyorlardı. Bunların çoğu geleneksel Fars müziğinden ayrılıyordu. Fakat, otantik/geleneksel Farsça müzik de canlıydı ve bazı takipçileri vardı.... Yurdunu terk edenler ve onların çocukları başlangıçta geleneksel müziklerle pek ilgilenmemiş, ancak ardından anayurda duydukları nostalji nedeniyle klasik müzik geleneğimize ilgi göstermeye başlamışlardı. Zamanla Fars müziğine duydukları bu ilgi giderek Fars pop müziğine ve geleneksel müziğin modernize edilmiş versiyonlarına da yönelmeye başladı (Tarighi, 2017: 3).*

Shieh'in ifadesindeki gibi müzik, özellikle Geleneksel İran Müziği, geçmişle bağ kurmak isteyen genç İranlı göçmenlerin zamanla ilgisini çekmeye başlar. Böylece İran Diasporası içinde geleneksel müziklerle bağ kuranların yanında gittikleri yeni toprakların müzikal kod ve tınlarını içselleştiren ve böylece müzikal füzyonu oluşturan bir nesil de doğar. DJ Hiatus olarak da bilinen Cyrus Shahrhad müziğindeki Batılı ve İranlı öğeler nedeniyle bu müzikal füzyonu üreten bir örnek olay olarak belirlenmiş ve analiz edilmiştir.

Bu teorik arka plan bağlamında araştırmanın amacı; İnan İslam Devrimi sonrasında İngiltere'ye göç eden İnan asıllı elektronik müzik yapımcısı DJ Hiatus'un füzyon müziğine ilişkin göstergeleri kendi görüşleri doğrultusunda analiz etmek ve yorumlamaktır. Bu bağlamda araştırmada şu sorulara yanıt aranmıştır:

1. DJ Hiatus'un kullandığı müzikal, sözel ve görsel diasporik kimlik göstergeleri nelerdir?
2. DJ Hiatus'un müzik kültürel kimliği kültürel uyum, kültürel füzyon ve uluslaşırılık gibi kavramlar açısından nasıl yorumlanabilir?
3. DJ Hiatus'un müziğinde öne çıkan duygular ve arkaplanları nelerdir?
4. DJ Hiatus'un müziğine İngiliz dinleyicisinin ve İnan Diasporası'nın tepkisi nedir?

## YÖNTEM

Bu araştırmada DJ Hiatus diasporik bir kimlik örneği olarak ele alındığından örnek olay deseni tercih edilmiştir. Nitel araştırma desenlerinden biri olan örnek olay çalışmasının farklı tanımları bulunmaktadır. Örneğin; Meriam'a (1988: 95) göre örnek olay çalışması; bir örneğin, olgunun veya sosyal birimin, yoğun, bütüncül bir biçimde tanımlanması ve analizidir. Creswell ve Clark (2007) ise durum çalışmasını araştırmacının zaman içerisinde sınırlandırılmış bir veya birkaç durumu çoklu kaynakları içeren veri toplama araçları ile derinlemesine incelediği, durumların ve duruma bağlı temaların tanımlandığı nitel bir araştırma yaklaşımı olarak tanımlar. Bu nedenle durum çalışmalarında en sık kullanılan veri toplama teknikleri gözlem, görüşme, görsel-işitsel doküman toplama değildir. Yin'e (1994) göre durum çalışması; güncel bir olguyu kendi gerçek yaşam çerçevesi içinde çalışan, olgu ve içinde bulunduğu içerik arasındaki sınırların kesin hatlarıyla belirgin olmadığı ve birden fazla kanıt veya veri kaynağının mevcut olduğu durumlarda kullanılan, görgül (ampirik) bir araştırma yöntemidir. Bu farklı yaklaşımların birleştiği temel nokta, durum çalışmasının belirli durum ya da olayları kendi bağlamı içinde derinlemesine incelediğidir. Araştırma kapsamında üç tür veri seti oluşturulmuştur. Bunlardan ilki sanatçıyla yapılan görüşmeden elde edilen veriler, ikincisi sanatçının diskografisindeki müziklerin analizi ve online haber kaynaklarından elde edilen verilerdir. Bu veri kaynakları içinde sanatçıyla yapılan görüşmenin ağırlıklı yer tutmasına önem verilmiş, diğer veriler ana veri setini oluşturan görüşme verileriyle ilişkilendirilerek kullanılmıştır. Böylece araştırmadaki veri setleri arasında bütünlük kurulmuştur. Araştırma kapsamında DJ Hiatus ile online iletişim kurulmuş, öncelikle Facebook Messenger üzerinden görüşme talep edilmiştir. Görüşme teklifini kabul eden sanatçıya görüşme formu e-posta ile yazılı olarak gönderilmiş ve yanıtlar aynı

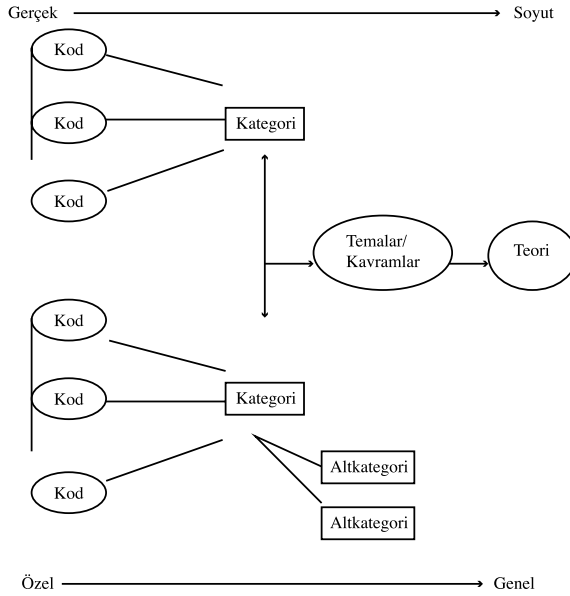
kanaldan yine yazılı olarak alınmıştır. Müzik örnekleri Youtube ve Spotify gibi platformlardan, basında çıkan haber ve yorum verileri de online kaynaklardan elde edilmiştir.

### **Görüşme Formu ve Kuramsal Yapısı**

Bu bağlamda araştırmada veri toplama aracı olarak araştırmacı tarafından oluşturulmuş bir yarı yapılandırılmış görüşme kullanılmıştır. Formdaki 12 soru BİKUT ve KFT başta olmak üzere göç teorileri ve müzik-göç ilişkisini içeren alanyazının ışığında oluşturulmuştur. Bunun dışında DJ Hiatus'un biyografisi ve diskografisinin analizleri sonucunda açığa çıkan ve aydınlatılması gereken birtakım münferit durum ve konular da görüşme soruları arasında yer almıştır. Böylelikle veri toplama aracının teorik arka plan ve örnek olayın münferit karakterini bir arada ele alabilen bütüncül bir yapıya sahip olması sağlanmıştır.

### **Verilerin Analizi**

Araştırmada ana veri seti olarak kullanılan görüşme verilerinin analizinde içerik analizi uygulanmıştır. Bilindiği gibi içerik analizi; nitel verilerin altında yatan anlamları anlama, yorumlama ve kavramsallaştırma sürecini içeren sistematik bir kodlama ve kategorize etme yaklaşımıdır (Corbin ve Strauss, 2014). Burada amaç olgunun ilgisiz sayılabilecek kişiler için bile görünür ve anlaşılabilir olmasını sağlamaktır. İnsan, toplum, kültür gibi karmaşık yapıların düzensiz ve çoğu zaman öngörülemeyen hareketliliklerini yine insanın gözünden anlamaya odaklı içerik analizi ile araştırmacının gözünden DJ Hiatus'un müzik kültürel kimliği yorumlanmıştır. Weber (1990) içerik analizinde tek bir doğru yolun olmadığını, araştırmacının kendi problemlerinin analizinde hangi tekniğin uygun olduğuna kendisinin karar vermesi gerektiğini ifade ederek içerik analizinde araştırmacının konuya hakimiyetinin ve sağduyusunun önünü açmıştır. Bu kapsamda araştırmadaki içerik analizi için Saldana'nın (2009) Nitel Araştırmada Koddan Teoriye Modeli (Figür 1.) tercih edilmiştir. Saldana'ya (2009: 3) göre nitel araştırmada kod "dile dayalı veya görsel verilerin bir kısmı için özetleyici, dikkat çekici, özü yakalayan ve/veya çağrıştırmacı bir nitelik atayan bir kelime veya kısa ifadedir." Bir başka deyişle kod; karmaşık ya da dağınık durumdaki bir verinin araştırmacı tarafından çok daha net ve algılanabilir göstergelere indirgenmesidir. Bu indirgeme sırasında nitel araştırmacının ele aldığı örnek hakkındaki bilgisi, deneyimi ve sezgileri büyük önem taşımaktadır. Bir nitel analizci hakkında yeterli ve detaylı bilgiye sahip olduğu bir saha ya da örnek olay hakkındaki verileri analiz ederken analizde yardımcı olabilecek birtakım kavram ve bilgilerle işe başlayabilir. Pozitivist paradigmaya tamamen ters olan bu apriori eğilim nitel analizcinin bir açıdan yardımcıdır.



**Figür 1.** Nitel Araştırmada Koddan Teoriye Modeli (Saldana, 2009: 12).

Saldana (2009: 13) nitel araştırmacıların “algoritmik otomatlar olmadığı” ve kodlama sırasında verilere dikkatle baktıklarında “bir veya iki temayı, örüntüyü, eğilim veya kavramı fark edebileceklerini” ifade eder. Yukarıdaki figürdeki ilişkilerde de görülebileceği gibi kod-kategori-tema-teori ilişkisini içeren bu yaklaşımda kodların görevi olgu ve teori arasındaki ilişkinin gözle görülebilir hale getirmektir. Böylece kodlar olgunun münferit karakterinin giderek teorinin/teorilerin soyut ve daha genel yapısı içinde yorumlanabilmesinde işlev görürler. Bu da doğal akışta ya da gündelik yaşamın sıradanlığındaki bir söz, eylem ya da görüntünün daha büyük ve genel resimlerin bir parçası ve onların bir temsilcisi olarak görülmesini sağlayarak olgu-teorisi arasındaki bütünlüğü kurar ya da teorilere farklı yaklaşılmasını sağlar. Bir başka deyişle kodlar gerçeği yani olanı/olguyu temsil eden ifadeler olup geneli ve soyutu temsil eden teorilere giden yolun araçları olmaktadır. Ya da tam tersi, teorilerin somutlaşmasında, parçalanmasında ya da revizyonunda işlev görmektedirler. İster olgudan teoriye isterse de teoriden olguya olsun, bu ikisi arasındaki akışın görünmesi araştırmacının gerçeğe ve olana bakışını derinleştiren bir perspektif sunmaktadır. Bu bağlamda DJ Hiatus’un müzik örnekleri ve görüşleri birer olgu, mevcut göç teorileri olarak BİKUT ve KFT ise verili teoriler olarak ele alınmış ve bunlar arasındaki akış birlikte analiz edilmiş ve yorumlanmıştır. Böylelikle DJ Hiatus’un diasporik müzikal kimliği mevcut yapı içinde analiz edilmiş, teorinin dışında kalan yönlerinin de

teorilerin eleştirisi, analizi ve revizyonu için veri olarak kullanılabilmesi ön-görölmüştür. Bu anlayış örnek olayların genel geçer teorilerin dışında kalabilen münferit karakterlerinin “özel durum” (Creswell, 2013: 131) olabileceği varsayımına dayanmaktadır. Müzik analizlerinde ise eserlerin isimleri, sözleri ve Batılı ya da Geleneksel İran Müziğine ait tınların ağırlığındaki değişimler diskografisi bağlamında ele alınmıştır. Online basın haberleri ise ayrıca içerik analizine tabi tutulmadan tema analizi düzeyinde gerçekleştirilmiş ve ana veri seti olan görüşme verileriyle ilişkilendirilmiştir.

## BULGULAR

Creswell’e (2013: 132) göre “bir durum çalışmasının bulgular bölümü hem bir durumun betimlenmesini hem de durum çalışmasında araştırmacının ortaya çıkardığı tema veya konuları içerecektir”. Bu referans ışığında DJ Hiatus’un görüşme sorularına verdiği yanıtlar içerdikleri en küçük anlam birimlerinden genele giden bir sırada araştırmacı tarafından kodlanmış, ardından kategori ve temalara dönüştürülerek yorumlanmıştır. Bulguları içeren tablolar ve yorumları sırayla sunulmuştur.

### 1. Hiatus kavramı neyi temsil ediyor? Müziğiniz ve Hiatus kavramı arasındaki ilişkiyi nasıl açıklarsınız?

Anlam Üniteleri	Kod	Kategori	Tema
<i>Hiatus, üniversiteyi bitirdiğimde başlamak istediğim bir dergi için ilk olarak bulduğum bir isimdi - bu 2000 yılındaydı. Derginin yeni yazılar için bir vitrin olmasını istedim: kurgu ve şiir, incelemeler ve makaleler. Bir fırtınanın ortasındaki sakinlik gibi, bir tür hamile suskunluk, bir ara fikrini sevdim, ki yaratıcılıkta genel olarak buna inanırım. Belli ki dergi bir işe yaramadı, ama birkaç yıl sonra elektronik müzik yapmaya başladığımda, bunu yapmak için <b>bariz bir isim gibi görünüyordu.</b></i>	Yaratıcılık öncesi sessizlik/boşluk	Yaratıcılığa ve müzikal kimliğe yaklaşım	Sanatçı kimliğinin ilk adımları
	Hiatus’un sadece müzikal değil düşünsel/yaratıcılıkla ilişkili içsel bir kavram olması		

Hiatus kavramı sanatçıyı ilk dinlediğim andan itibaren dikkatimi çekmiştir. Ayrıklık, yırtılma, boşluk gibi anlamlarıyla ve parçalı kemik kırılmalarını ifade eden bir tıp terimi olması nedeniyle de hiatus göç kökenli bir müzisyeni tanımlamakta çok uygun bir kavramdı. Ancak Shahrad’ın ifadelerinde hiatus kavramının anavatandan kopukluğu temsil etmekten ziyade yaratıcılık öncesindeki suskun dönemleri ve bir tür tefekkür sürecini gösterdiği anlaşılıyor. Ancak hiatus kavramına yüklediği “bir ara” anlamı da başta belirttiğim

ayrıklık, yırtılma ve boşluk çağrışımları ile bir şeylerden uzak kalmışlığı ve kopmuşluğu da içeriyor gibi. Bu yorum sırasında akla Nahgdi'nin (2010: 198) İran diasporası için kullandığı “yırtık iki dünya” ifadesi geliyor. 79 İran İslam Devrimi sonrasında İran toplumunun büyük bölümünün geçmiş yaşamından kopması ve uyum sağlamak zorunda kaldıkları dramatik değişimler gerek İran Diasporası'nın gerekse de İran'da kalanların kolektif travması olarak belirlemekte ve devrimin ürettiği psikopolitiği özetlemektedir. Cyrus'ın seçtiği Hiatus ismi, müzikal ve duygusal içeriği bir yana, tek başına bu travmayı özetleyen bir isim olmuş gibidir.

2. Müziğinizde özellikle baba kavramının ve babanızın öne çıktığını yer yer görüyoruz. Baba kavramı ve babanız sizin için neyi ifade ediyor?

Anlam Üniteleri	Kod	Kategori	Tema
<i>Bazen müziğimde babama yapılan atfın miktarına bakıyorum ve biraz ürküyorum, biraz iblisleri kovuyormuş gibi hissedebiliyorum. Ama babamla olan ilişkim her zaman karmaşık olmuştur. İranlı babalar, oğullarına sıkı sıkıya sarılma eğilimindedir ve benimki de istisna değil. Büyürken çok kavga ettik, o da babası gibi bir doktor ve umutsuzca onun ayak izlerini takip etmemi istedi. Bunun yerine gençliğimi yazarak ve müzik yaparak geçirdim ve bir sürü belaya buluştum ve sonuç olarak ilişkimiz oldukça gergindi. O yıllarda İran'a seyahat etmedik – Devrimden sonra ayrıldık ve 1984 ile 1991 arasında sadece iki zorlu yolculuk yaptık – ve İran hayatının üzerinde aslı bir gölge gibi hissettim, babamın beni anlamamasının nedeni ya da yaşadığım şeyler. Sadece milenyumun başında, üniversiteden ayrılıp Londra'ya taşındığım sıralarda, İran'ın çekim gücünü hissetmeye başladım. Farsça konuşarak büyümemiştim, bu yüzden kendi kendime öğretmeye başladım ve 2004'te babamla ilk seyahatimi yaptım; Ertesi yıl yazı Tahran'da gazeteci olarak çalışarak geçirmek için geri döndüm. O noktada fark ettim ki içimdeki özlem, melankoli, yaratıcılık, isyankarlık ve kendinden geçmiş devletlere duyulan hayranlık ve otoriteye güvensizlik, bunlar benim İranlı geçmişimle çelişen şeyler değildi, onlar benim İranlı geçmişimdi. Samırım babama çok daha yakın olduğumu fark ederek ve şimdi birlikte çok zaman geçiriyoruz, bazen İngilizce bazen Farsça konuşuyoruz. Covid'den beri olmasa da her yıl birlikte İran'a seyahat ettik.</i>	Babasına yaptığı vurgunun gücü	Babayla ve İranlı kimlikle çatışma	Füzyon kimlik oluşum süreci (Çatışma)
	Babasıyla karmaşık ilişkisi		
	Farklı bir kariyer planı ve çatışmanın artması		
	İranlı kimliğinin ürettiği ağırlık (84-91)	Kültürel kökenin keşfi ve füzyona giriş	Füzyon kimlik oluşum süreci (Anavatanla Tanışma)
	İranlı kimliğin yükselişi, 2000'ler		
	İranlı kimliğin doğuşu ve Batıya yönelik eleştirel/karşı duruş dönemi	İranlı kimliğin somutlanması	
	Babasıyla yaklaşma		



Cyrus'ın müziğinde baba kavramı ve babası (Bahram Shahrada) çok bas-kındır. Father, Little Precious, Delam gibi parçalarında babasına hitap etmiş, müzik videosunda oynatmış ya da şiir okutarak sesine yer vermiştir. Hiatus'un babasına verdiği bu büyük yer ve rolü ilk olarak İran gibi ataerkil bir toplumda babaya duyulan sevgi ve saygıya bağlamıştım. Ayrıca babası Cyrus'un anavatanı ve kadim İran kültürü ile en güçlü bağı olmalıydı. Ancak görüşme yanıtları ikinci düşüncemi doğrulamakla beraber başka şeyler de içeriyordu. Öncelikle Cyrus'ın babası ile ilişkisinin başlarda çatışmalı olduğu, İranlı babaların genelinde gözlenen otorite ve denetim arzusunun geçmişte baba ve oğul arasında belli düzeyde sorun ürettiği anlaşılıyordu. İran toplumunda itaat kültürü ister Şah yanlısı modernist olsun ister Devrim taraftarı olsun yaygın bir özellik olarak topluma karakterini vermiş görünmektedir. Örneğin Demirkılınç (2017: 24) İran'ın aile ve toplum yaşantısında itaat kültürünün önemli bir yer teşkil ettiğini ve itaatsizliğin hoş karşılanmadığını belirtir. Bundan azade bir tutum takınmayan baba, oğlunun da ata mesleği olan doktorluğu seçmesini istemiş ancak Cyrus gazetecilik ve müzisyenliği tercih etmiştir. Bu da bir baba-oğul çatışması üretmiş görünmektedir. Cyrus'un bu nedenle o dönemlerde İranlı kimliğine mesafeli kaldığı anlaşılıyor. 1984 ve 1991 yıllarında İran'a yaptığı yolculuklar onu psikolojik olarak boğmuş ve kültürel kökenle birebir karşılaşmanın yükü üzerine bir "gölge" gibi çökmüştür.

Cyrus'ın baba figürünü görsel açıdan en belirgin kullandığı çalışması 2016 tarihli teklisi Little Precious'ın videosudur. Zarif ve melankolik piyano partisine giderek atmosferik yaylılar ve kamancheh katıldığı çalışma duygusal açıdan oldukça güçlüdür. Enstrümantal bir parça olan Little Precious'da mesaj esasen müzikal araçlarla değil görsellerle yaratılmıştır. İran toplumundaki daha önce değindiğimiz itaat kültürü ve bir oğulun babasını takip etmesi gerektiğine ilişkin anlayış bu videoda oldukça sembolik bir şekilde ifade edilmiştir.



**Fotoğraf 1.** Little Precious (2016) Müzik Videosundan Kesitler  
[https://www.youtube.com/watch?v=ni\\_4Ng4pxvc&t=158s](https://www.youtube.com/watch?v=ni_4Ng4pxvc&t=158s)

Cyrus videoda Tahran'da yolda yürüyen ve bir yere giden babasını takip eder ve kameraya alır. Babasının bundan haberi yok gibidir. Babası Tahran'da uzunca bir yürüyüş yapar ve otobüse giderek bir yere gider. Cyrus tüm yolcuğu filme almaktadır. En sonunda babasının da kendi babasının (Cyrus'un dedesinin) mezarına bir ziyaret yaptığını anlarız (Bkz. Fotoğraf 1.). Yani babası da kendi babasının izinden gitmiştir. Videoda verilen mesaj çok açıktır ve İran toplumdaki itaat kültürünü özetler niteliktedir: oğullar babalarını takip ederler. Video boyunca Cyrus da babasını takip etmiştir ve bu vesileyle dedesinin mezarına dek ulaşmıştır. Ancak bu takip sadece fiziksel düzeyde kalmış, Cyrus gazetecilik ve müzisyenlik alanlarında başarılar kazansa da sonuçta itaat zincirinden çıkmış, kültürel açıdan heretik bir diasporik kimliktir.

Baba figürünün açık şekilde işlendiği bir başka çalışma da 2017 tarihli All the Troubled Hearts albümündeki Father'dır. Parçanın videosunda yaşlı ve hasta büyüğüne ilaç almak için yola çıkan bir gencin kısa hikayesine yer verilmiştir. Karlı yollarda giden aracın sürücü koltuğunda kimsenin olmaması dikkat çekicidir. Bu videodaki gencin Cyrus'u temsil ettiğini düşünüyorum. Karlı ve çetin yollar evden uzak olmayı, sürücünün olmaması ise gençlik dönemlerinde babası ile arasındaki mesafeyi ve bir şekilde babasızlığı temsil etmektedir. Bir süre sonra genç arabadan iner, yolculuğa ara verilmiştir. Eline aldığı kürek ile büyük kar yığınlarını kazar ve karların içindeki babasını elinden tutar. Burada babası ile arasındaki mesafenin kapanması ve buzların erimesi temsil edilmekle beraber baba figürü üzerinden vatanla ve İran geçmişi ile de kavuşma sembolize edilmektedir. (Bkz. Fotoğraf 2). Bu sahne bir nevi vuslattır. Videonun yazarı ve yönetmeni Lübnanlı Karim Kassem sanat

kariyerine techno müzik yaparak başlayan ancak sonradan film ve video yönetmenliğinde karar veren bir isimdir.\* Videonun büyüklüğü, gerçeküstü ve duygusal içeriğinin yanında görüntü yönetmenliği modern İran Sinemasını aratmayacak düzeydedir.

### 3. İran geleneksel/popüler müziğine ait soundları müziğinizde kullanma fikri nasıl ortaya çıktı?

Anlam Üniteleri	Kod	Kategori	Tema
<i>2004'te İran'a ilk seyahatimi yaptığımda birkaç yıldır elektronik müzik yapıyordum. Çok fazla müzik yazmışım ama karanlıkta biraz beceriksizmişim gibi hissettim- açkçası aradığım ses, ama onunla tam olarak bağlantı kuramadım. Sonra İran'da düzgün bir şekilde İran müziğini dinlemeye başladım- yani, evde ya da babam bizi çocukken arabayla gezdirirken büyümüştüm, ama daha önce hiç doğru düzgün dinlememiştim. Duyduklarım beni hayrete düşürdü, sadece çok güzel ve ürkütücü olduğu için değil, aradığım ses çok açıktı, sanki başından beri içimde, kendini duyurmaya çalışıyormuş gibi ve şimdi işte buradaydı. . Ertesi yıl, Tahran'da gazete için çalışırken, akşamlarımı babamın eski plaklarını gözden geçirerek ve birçoğu ilk albümüm Ghost Notes'ta yer alan örnekler oluşturarak geçirdim. Ama sanırım örnekler olmadan bile ilk müziğimin İran müziğinin kapladığı alana ulaşmasının bir yolu vardı - hüzünlü nostalji, manevi bir bağlantıya duyulan özlem.</i>	İlk çalışmalardan tatmin olmama Bir kimlik olarak "sound" arayışı İran Müziğini hatırlama ve ilk sempati İran Müziğine bağlanma ve içselleştirme İran müziğine yüklenen anlam: hüzün, nostalji ve manevi bağlanma	Müzikal kimlik arayışı İranlı müzikal kimliğin ilk tohumları İranlı müzikal kimliğin ilk ürünleri	Müzikal füzyonun ilk adımları

\* Detaylı bilgi için; <https://www.karimkassem.com/>

Aslında İran ve İran kültürü ile karşılaşma Cyrus'un müziğindeki füzyon karakterin ilk tohumlarını attığı bir deneyim olmuştur. 2000 sonrası İran'a tekrar gittiğinde içindeki özlem, melankoli, hüznün ve isyan duygularının aslında İranlı kökleriyle ilişkili olduğunu fark ettiğinde İranlı kimliğini somutlaştırmaya başlar ve bu da müziğindeki Sounds Iranian\* temelli füzyon karakterin doğmasına neden olacaktır. Bu karakterin ilk izleri 2010 tarihli Ghost Notes\*\* albümünde ortaya çıkmıştır. Cyrus'un solist kullanmadığı için "gerçek bir elektronik ve sample temelli" bir albüm olarak tanımlandığı Ghost Notes'un açılış parçası olan Save Yourself (Kurtarın Kendinizi) hüznü karakteri ve özellikle devrim öncesi ve sırasındaki İran görüntülerinden derlenmiş müzik videosu ile DJ Hiatus'un İranlı müzikal kimliğini sergilediği ilk çalışması olmuştur. YouTube'daki resmi kanalında DJ Hiatus video bilgisinde şu ifadeleri kullanmıştır: "...Rıza Şah'ın sanayileşme programından, oğlu Muhammed Rıza Pehlevi'yi yerinden eden ve ailemin ben daha bir yaşındayken Tahran'dan kaçmasına yol açan devrimden görüntüler."\*\*\*

Şarkıdaki vokal sample ve layin' soft against your skin like the shadow on the wall dizeleri Gladys Knight'ın 1972 tarihli Help Me Make It Through the Night "Geceyi Geçirmeme Yardım Edin" adlı klasikinden alınmıştır. Cildine yumuşakça uzanmış tıpkı duvardaki bir gölge gibi (orjinalinde bir saç kurdelesinden bahsedilmektedir) dizeleri bambaşka bir bağlamda kullanılmış görünmektedir. Tıpkı duvardaki bir gölge gibi dizesindeki gölge ifadesinin özellikle kadınlar üzerinde yoğunlaşan toplumsal baskıyı temsil eden bir metafor olarak kullanıldığını görüyoruz. Sightless (Görmez/Kör) da derin atmosferi ve kadın vokalin sesinden duyulan Farsça sözleri ile İran ile kurulan bir başka müzikal bağı göstermektedir. Ghost Notes albümü kullanılan çok zengin vokal ve enstrümantal sample'lar, wavy synth-bass partileri ve drum'n bass ritimleri ile ağırlıklı olarak elektronik bir yapıda olsa da içerdiği bu iki Sounds Iranian ile DJ Hiatus'un müzik kültürel kimliğinin ilk göstergelerini barındırmaktadır. Cyrus Tahran'da iken babasının eski plaklarını dinlemekle kalmamış, bu kayıtlardan belli kesitleri müziğinde sample olarak kullanmıştır. Ghost Notes sonrasında Shura'nın vokali ile insan ögesini arttırdığı bir albüm olan Parklands'i 2015 yılında yayınlayan Cyrus bu albümde de

\* *Sounds Iranian yine bir göçmen olarak Washington'da yaşayan İranlı Aida Monfared'in liderliğindeki bir multimedia projesidir. Fotoğraf, dijital kaligrafi ve kısa belgeselleri de içeren projede esas ağırlık müzik ve şirredir. Sounds Iranian başlıklı tezin yazarı Tarighi (2017) için bu proje İranlı göçmenlerin vatanları ve İranlı kimlikleriyle nostalji, özlem, neşe ve hüznün gibi duygular üzerinden bağ kurmasında işlev görüyordu. Dolayısıyla Sounds Iranian bir projenin özgün ismi olmaktan ziyade İranlı kimliğini temsil eden; sesler, kokular, görüntüler vb. kültürel ürünleri içeren bir kavram olarak da görülebilir. Bu bağlamda DJ Hiatus projenin içinde birebir yer almasa da ürettiği içerik, özlem ve nostalji gibi ortak duygular bakımından bir Sounds Iranian üreticisi olarak ele alınabilir.*

\*\* [https://open.spotify.com/album/17RQgvIhxDC17NKO71jkZx?si=jfeugznhT5mrfoieurlYw&dl\\_branch=1](https://open.spotify.com/album/17RQgvIhxDC17NKO71jkZx?si=jfeugznhT5mrfoieurlYw&dl_branch=1)

\*\*\* <https://www.youtube.com/watch?v=W-KfoV49FBk&t=84s>

Sounds Iranian üretimine devam etmiştir. İlk olarak 2013 yılında videosunu yayınladığı ancak 2015 tarihli Parklands'de de yer verdiği bir çalışma olan İran Air albümünde bu niteliği ile öne çıkar. Şarkı devrim sonrasında İran Havayollarına ait bir uçakla gece yarısı apar topar kaçmayı anlatır. Şarkının videosunda Londra'da yaşayan İranlıların yaşamlarından kesitlere, yemeklerine, iş yerlerine ve en çok da aile büyüklerinin fotoğraflarına yer verilmiştir. Müzikal yapıda da Cyrus'ın Sounds Iranian üretiminde sıklıkla başvurduğu kamancheh soloları dikkati çekmektedir. DJ Hiatus'un babası ve doktor olan erkek kardeşi de videoda yer almaktadır. Aile büyüklerinin fotoğraflarının öne çıkarılması İranlı köklerle kurulan bağın ve İranlı kimliğinin bir göstergesi olarak kullanılmıştır (Bkz. Fotoğraf 3).



**Fotoğraf 3.** İran Air (2013) Müzik Videosundan Kesitler  
[https://www.youtube.com/watch?v=2X9QS2r\\_000](https://www.youtube.com/watch?v=2X9QS2r_000)

DJ Hiatus'un Sounds Iranian'ı en öne çıkardığı albümü 2021 tarihli Distantancer'dır. Albümde hem müzikal hem de metin düzeyinde Geleneksel İran kültürünün izlerini görebiliyoruz. Albümün isminin mesafe, ayrılık yani hiatus kavramıyla olan yakınlığı dikkati çekmekle birlikte önceki çalışmalara göre daha karanlık ve melankolik olduğu görülebilir. Daha önceki çalışmalarında sample olarak kullandığı kamancheh bu albümde uzun sololarla yer alarak albümün tümündeki Sounds Iranian temelini oluşturmuştur. Öte yandan albümün ikinci parçası olan Arrival'da Farsi şair olarak tanıttığı Mevlana'nın Misafirhane şiirini İngilizce çevirisiyle kullanan Cyrus albümdeki Sufi derinliği tepeye taşımıştır. Keza, Cyrus'un Geleneksel İran Müziği kadar Geleneksel İran Şiirine babası kanalıyla yakın olduğunu biliyoruz. Ayrıca

bir yazar ve gazeteci olan Cyrus'un müzik ve şiiri bir arada tutma anlayışı eski İnan kültürüyle sürdürülen bağın da bir göstergesidir. Buna bir başka örnek de Your Place is Empty (Yerin Hala Boş) isimli çalışmadır. Sözlerini 13.yy'da yaşamış İnan geleneksel şiirinin büyük ismi Şeyh Sadi-i Şirazi'den alan bu parçada yine İnan geleneksel müziğinin günümüz temsilcilerinden Malahat'ın içli vokalini duyarız. Şarkıdaki boşluk ifadesinin hiatus kavramına yakınlığı dikkat çekmektedir. Cyrus, hiatus kavramını yani ayrılık, boşluk ve uzaklığı sadece göç sonucu toprağından kopmak anlamında değil, aşk ve ilişkilerdeki ayrılığı temsil edecek şekilde de kullanmaktadır. İnan geleneksel şiirinin kullanıldığı bir başka çalışma olan Shadowless (Gölgesiz) ise İnan'da çok sevilen ve 14.yy'da yaşamış İnanlı şair Hâfız-ı Şirâzî'den alınmış bu nasıl bir kendinden geçmişliktir, hangi sarhoşluk beni esir aldı, saki kim, bu şarap nereden geldi? dizelerinden üretilmiştir. Albümde Hâfız-ı Şirâzî'nin dizelerinin kullanıldığı bir başka çalışma olan At the Gates (Kapılarda) vokalde yine Malahat'ın vokali ile öne çıkmaktadır. Kaç günüm geceye dönüştü bir bilsen, gündüz olana kadar seninle bir gece geçirmek ümidiyle aşkım dizelerinden oluşan parçada Malahat'ın kıvrak vokal kullanımı ve kamancheh iş birliği elektronik altyapıya rağmen Sounds Iranian üretiminde öne çıkmaktadır. Aşk ve şarap dizelerinin ünlü şairi, üzümü ile ünlü Şiraz doğumlu Hâfız-ı Şirâzî'nin dizeleri sadece Cyrus için değil birçok İnanlı için İnan'ın kadim tarihi köklerini ve devrim öncesinin ruhuna, aşkına ve özgürlüğüne duyulan özlemi temsil etmektedir.\*

Baba Bahram Shahrad'ın bu albümde de tıpkı Delam gibi, Human isimli parçada şiir okuyarak sesiyle oğlunun müzikal kariyerine destek vermesi Cyrus'un müzik kültürel kimliği kadar babasının da zaman içindeki akışkanlığını/değişimini göstermektedir. Oğlunun doktor olmasını isteyen otoriter baba figürü zamanla oğlunun tercihine saygı duymuş, Geleneksel İnan Müziği ve Şiiri baba oğul arasındaki ilişkiyi bütünleyen bir faktör olarak belirmiştir. Cyrus her ne kadar Batılı bir kültür, müzik ve sound içinde yetişmiş olsa da İnanlı köklerindeki müzik ve şiire olan düşkünlüğü babasının inadını kırmış gibidir. Geçmişin tınları baba ve oğul arasındaki köprüyü kurmuştur.

\* Detaylı bir değerlendirme ve yorum için bkz. <https://www.hurriyet.com.tr/ask-kenti-siraz-in-sarabi-tarih-oldu-siiri-gizemi-yerli-yerinde-17446038>

4. *Yaptığınız müziği nasıl tanımlarsınız? Batılı mı yoksa doğulu mu? Yoksa hibrid demek mi gerekir?*

Anlam Üniteleri	Kod	Kategori	Tema
<i>Ben türlerin büyük bir hayramı değilim, sadece zarar veriyorlar. Çoğumuz iç içe geçmiş sayısız Venn şemasının sonucu olarak herhangi bir sayıda gri alanda varız ve ancak biri x olabileceğimizi önerdiğinde bu şekilde bilinçli olarak hareket etmeye başlarız. Türler, algoritmalar için harika, sanat için daha az. Müziğim kesinlikle batı ve doğu müziği arasında bir noktada var, ama o zaman batı ve doğu müziğinin kendisi de tarihsel olarak sayısız örtüşen kültürel etkilerin sonucudur.</i>	Müzik türü kavramına eleştiri	Müzikal füzyon	Müzikal kültürlere bütünsel bakış
	Kültürel füzyon vurgusu		
	Müziğini batı-doğu noktasındaki kesişim olarak tanımlamak		

DJ Hiatus yaptığı müziği herhangi bir tür kategorisi ile açıklamamaktadır. Hatta müziği türlere ayırmanın müziğe ve sanata zarar verdiğini iddia etmektedir. Bunun altında müzikal ve kültürel anlayışının füzyon karakterinin izlerini bulmamız mümkündür. Kullandığı “Venn şeması” metaforu içerdiği kesişim kavramı ile müzikal türlerin antropolojik ırk tanımlarına benzer sınıflamalarına bir itiraz gibidir. “Gri alan” ifadesi ise siyah ve beyaz arasındaki tonları, bir başka deyişle kültürlerarası etkileşimleri ve füzyon kültürleri işaret eden bir metafordur. Müzikte tür ayrımlarının çeşitli amaçlar için birer kategori ve araç olduğuna işaret eden Cyrus bu tür ayrımların sanat için anlamsız olduğunu belirtmiştir. Bu noktada Cyrus kendi müziğini de “Batı ve Doğu arasında bir noktada” tanımlasa da iki taraf arasındaki ayrımı “tarihsel olarak sayısız örtüşen kültürel etkiler” nedeniyle yapay bulduğunu ifade etmiş, müzik kültürleri arasındaki tarihsel akış ve bütünlüğe vurgu yapmıştır. Bu düşüncesi O’nun müzik kültürel kimliğinin önemli bir alt yapısı olarak görülebilir.

5. İran diasporasında 90'lı yıllarda gözlemlenen “geri dönüş efsanesi” müziğinize hiç yansdı mı? Eğer yanıtımız evet ise, “Returning, Father, Origin Myth” gibi çalışmalarımızın bu efsaneden etkilendiğini düşünebilir miyiz?

Anlam Üniteleri	Kod	Kategori	Tema
<i>Kesinlikle. İran müziğinde olan şey başından beri içinde olan ve uyanmayı bekleyen his bu, yıllar sonra döndüğümde İran'ın çoğu için geçerliydi. Kokular, sesler, öğleden sonra sıcağının parıltısı: hepsi o kadar tanıdık ki eve dönüş gibi geldi, sanırım öyleydi. Bir zamanlar ev dedikleri yerlerden ayrılanlar, o yerlerin yankısını yanlarında taşımaya devam edecekler ve ne kadar yollarına devam etmeye çalışsalar da evleri onları geri çağırma devam edecek. Bu güçlü ve acı verici bir duygu ve müziğime yansıtma çalıştığım bir duygu.</i>	Eve dönüş hissi	Nostalji	Eve Dönüş Efsanesi
	Göçün duygusal acısı		
	Acının müziğe yansması		

Göçün ürettiği toplumsal psikolojinin en ilginç örneklerinden biri 90'lı yıllarda ortaya çıkan ve çeşitli nedenlerle Londra'ya göç eden Arap, Iraklı ve Suriyeli göçmen toplulukları arasında yayılan geri dönüş efsanesidir. Bu efsane içerdiği duygusal boyut kadar göçmenlerin akışkan kimliklerinin inşasında çeşitli etkiler üretmiştir. Bu konudaki ender çalışmalardan birinde Al-Rasheed (1994: 199) geri dönüş efsanesine olan inancın önceki topraklarla kurulan bağlar kadar yeni topraklarla da ilişkileri belirleyecek denli güçlü olduğunu ifade etmiştir. Cyrus'un bu efsaneyi duymaması ve etkilenmemesi imkansızdı elbette. Hatta bu konudaki soruya verdiği yanıt göçün psikopolitik boyutu kadar ürettiği kişisel deneyim ve duyguların derinliğini açıkça göstermektedir. Göçmenler gittikleri yerlerde misafir olduklarını ve bir gün bir şekilde vatanlarına geri dönecekleri umudunu sürekli canlı tutmuşlardır. Ancak bu efsanenin ilk kuşak göçmenler arasında yaygın olduğu, yeni topraklarda doğan nesille birlikte geri dönüş beklentilerinin zayıfladığı, anavatanın sadece geçmişle ve kültürel kimlikle bağ kurmanın bir aygıtına dönüştüğü anlaşılmaktadır. Yeni topraklar ve anavatan arasındaki bu akışkan kimlik DJ Hiatus'un müziğinde çok net gözlenebilir. Müziğinin elektronik altyapısı (ritmik yapı, modal anlayış, synth soundların ağırlığı vb. öğeler) Batılı bir anlayışı içerirken müzikal boyutta giderek ağırlığını gösteren Sounds Iranian Cyrus'un füzyon müziğinin ve müzik kültürel kimliğinin temel belirleyicisi olmuştur.



6. Albüm kapaklarınızda ve video kliplerinizde birtakım semboller dikkat çekiyor. Benim ilk gözüme takılan “nar” sembolü oldu. Özellikle de ortadan ikiye bölünmüş sembolü sizin için ne ediyor?

Anlam Üniteleri	Kod	Kategori	Tema
<i>Oldukça komik, bu mutlu bir tesadüftü. Yeni albümün kapağı - tüm plak çalışmalarım gibi - çocukluğumdan beri tanıdığım en yakın arkadaşım Spencer'in bir fotoğrafı. Bu somuncusu, bir araya getirdiği bir dizi natürmortandı ve nar, içerdiği öğelerden biri oldu, ama evet, <b>bu beni hemen babamı düşündüren bir şey çünkü hatırlayabildiğim kadarıyla Babamın en sevdiği şeylerden biri televizyon karşısında oturup namları tepsiyeye dizmektir. Bu natürmort resimlerin bana çekici gelmesinin bir başka nedeni de İranlıların her Nevruz'da bir araya getirdikleri dekoratif vitrinler olan haft-sin tablolarına benzemeleriydi. Yine, tamamen tesadüf, ama bunun hoş bir dokunuş olduğunu düşündüm.</b></i>	Nar sembolü	Görsel temsiller	Hüzün, nostalji
	Nar sembolünün ürettiği baba çağrışımı		
	Nar sembolünün ürettiği vatan çağrışımı		

İran Air'ın videosunda ve Distancer'ın albüm kapağındaki ortak bir nesne olarak nar hep dikkatimi çekmiştir. DJ Hiatus bu konudaki yanıtında narın özel bir anlamı olmadığını ve tamamen bir tesadüf olduğunu belirtse de yine babasını hatırlatan bir yönünün olduğunu ifade etmiştir. Babası ve geçmiş kültürle olan bilinçdışı bağlantısı her türlü fırsatta dışarı çıkmayı beklediğinden nar sadece bir meyve olmanın ötesinde bu değerleri hatırlatıcı bir semboldür artık. Özellikle de İran Air videosundaki ikiye bölünmüş nar görüntüsü vatanlarından ayrılmak zorunda kalan İran diasporasının açık bir temsilidir. Diaspora kelimesinin etimolojisindeki ikiye ayrılma ve hiatus kavramı arasındaki ilişki nar sembolü ile açıkça görselleştirilmiştir.

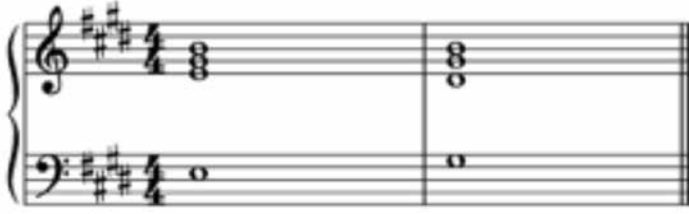


**Fotoğraf 4.** Distancer Albüm Kapağı ve İran Air Videosundaki Bölünmüş Nar Sembolleri

7. Benzer şekilde “Fortune’s Fool” videosunda yatağı ortadan ikiye kesiyordunuz. Benzer bir ayrıklık vurgusu mudur bu da?

Anlam Üniteleri	Kod	Kategori	Tema
<i>Aslında Fortune’s Fool olayı daha çok bir ilişkinin sonunun yansımasydı; bir yatağı ikiye bölmek, bir zamanlar birleşmiş olan hayatları bölmenin oldukça hantal bir simgesiydi, gerçi o şeyi bir sala çevirip birlikte yelken açmamızın uygun olacağını düşündüm. Bir zamanlar sevdiğiniz birinden ayrı kalsanız, bir anlamda hep birlikte hayatınızın denizlerine atlayacaksınız.</i>	Ayrılık	Görsel temsiller	Hüzün
	Yaşama devam		

Nar sembolündeki ayrılık/ayrıklık vurgusu aklıma Fortune Fools’un videosundaki yatak kesme sahnesini getirmişti. Bu şarkının videosu ilk olarak 2011’de yayınlanmış olsa da 2015 tarihli Parklands albümünde de yer almıştır. İlişkinin son veren erkek (videoda Cyrus kendisi rol almıştır) ilişkiyi temsil eden yatağı elektrikli testere ile ortadan ikiye ayırmaktadır. Cyrus bu sahnenin daha çok kişisel ilişki boyutunda bir gönderme olduğundan bahsetmiştir. Ancak ikiye bölünen yatak üzerinden verilen hiatus vurgusu da açıktır. Tüm parçanın sadece iki akor üzerine kurgulanması ve armonik progresyonun bu iki akorun bağlanması ile sağlanması da videodaki kadın ve erkeğin bir başka temsili olabilir. Öyle ki, bu iki akor arasında sadece bir ses değişimi yapılarak farklılık sağlanmakta, iki akor arasında daima iki ortak ses bulunmaktadır (Bkz. Nota 1.). Bu da kadın ve erkek arasındaki tüm ortaklıklara rağmen küçük farkların büyük yıkım ve ayrılıklar yaratabileceğini gösteren bir temsil olarak görülebilir. Videoda ayrılmış yataklardan yapılan salları kadın ve erkeğin ayrı ayrı yaşamlarına bir gönderme olup hüznü bir ayrılığı, yani hiatus kavramını işaret etmektedir.



Nota 1. Fortune Fools (2011)-Armonik Progresyon

8. Bildiğiniz gibi müzik ve politika ilişkisi oldukça güçlüdür. Çoğu zaman iç içe yürürler. Siz müziğinizi “politik müzik” olarak tanımlayabilir misiniz?

Anlam Üniteleri	Kod	Kategori	Tema
<i>Yapmamayı tercih ederim.</i>	Apolitik tavır	Apolitik Tavır	Apolitik Tavır

DJ Hiatus müziğinin politik olup olmadığına ilişkin soruya çok kısa ve net bir yanıt vermiştir. Londra’ya göç, ailece vatandan uzak kalma, yabancı bir kültürde büyüme gibi güçlüklerin ana nedeni olan 79 İran İslam Devrimi gibi safkan bir politik olguya rağmen Cyrus müziğe politika üzeri bir noktadan bakmaktadır. Belki de bugün sahip olduğu müzikal kimliğin nedeni de olan olaylar zincirinin politik ağırlığına rağmen Cyrus’un bu tutumu O’nun müziği ve sanatı doğrudan insan duyguları ile ilişkilendirme gayretinin bir sonucudur.

9. Müziğinizde geçmişin politik izlerini ve İslam Devrimi öncesi İran'a duyulan nostaljiyi hissedebiliyoruz. Londra ya da farklı yerlerde yaşayan İran diasporasının müziğinize yönelik düşünce ve tepkileri nelerdir?

Anlam Üniteleri	Kod	Kategori	Tema
<i>İranlılar yaptığım şeyle bağlantı kurduğunda</i>		İran	İranlı kimliğin
<i>her zaman şaşırırm. İngiltere'de İngilizce konuşarak büyüdüğüm ve İngiliz okullarına ve üniversitelerine gittiğim için, İran kültürüyle bağlantı kurmak söz konusu olduğunda sık sık bir sahtekâr gibi hissettiğimi söylemeye gerek yok. Yaptığımı tatsız veya yüzeysel bulanlar da vardır eminim. Ama aynı zamanda birçok İranlı, müziğimin kendilerine, içlerinde taşıdıkları dünyaya ve arkalarında bıraktıkları dünyaya bir şekilde doğru geldiğini söylemek için temasa geçtiler. Bu benim için ilginç, çünkü bir dereceye kadar İran'ın - tüm uluslar gibi - temelde bir yerden daha çok bir fikir olduğumu düşünüyorum ve hepimizin bir anlamda yaşamaya çalıştığımızı hissettiğimiz bir fikir bu. Belki müziğimde bunu hisseden İranlılar vardır. Sebep ne olursa olsun, onlardan haber almak her zaman alçakgönüllü bir şekilde yaptığım şeyin nihai doğrulaması.</i>	Çekingen bir tavır	diasporası ile temas	sürekliliği ve aktarımında rol oynama
	Eleştirilere açıklık, yüksek farkındalık		
	İranlı dinleyenlerin beğenisi		
	İran diasporası ile müzik araçlığıyla temas		

Cyrus'ın müziğine ilişkin bakışlardan bile Londra'daki İran Diasporasının heterojen bir topluluk olduğu sonucuna varabiliriz. O'nun müziğini kendi ifadesiyle "tatsız ya da yüzeysel" bulan bir kitle kadar içlerindeki İran ile temas kurmada bir araç olarak görebilen bir kitlenin de var olduğunu anlıyoruz. Dolayısıyla Cyrus'ın müziği aracılığıyla Londra'daki İran Diasporası'nın bir bölümü ile bağ kurduğunu ve İranlı kimliğinin sürekliliği ve aktarımında bir rol üstlendiğini anlayabiliyoruz.

10. Benzer şekilde müziğinize İngiliz dinleyicisi nasıl yaklaşıyor? Sizi tam olarak anladıklarını düşünüyor musunuz?

Anlam Üniteleri	Kod	Kategori	Tema
<i>Müziğin anlaşılabilirliğini düşünmüyorum, sadece deneyimlenebilir. Kesinlikle Farsça konuşabilmek veya klasik İran müziğinin modlarını anlamak, dinleyicilere Your Place Is Empty gibi bir şarkının daha ayrıntılı bir takdirini verecektir, ancak bunun daha keyifli bir deneyim sağlayacağını sanmıyorum. Aslında, tam tersi: <b>Bence bilgi çoğu zaman deneyim için bir engeldir, analiz etme ve inceleme eğilimi bizi öylece dalıp gitmekten ve bir şeyin içimizden geçtiğini hissetmekten alıkoyuyor.</b></i>	Duygusal yoğunluk	Müzikte duygusal yoğunluk	Kültürel füzyonda müziğin duygusal gücü
<i>Nihayetinde benim için <b>müzik ve kesinlikle yaptığım müzik, özlemle ilgili ve dinleyicilerden tek istediği, onların bir şeyler aramaları. Bunun ne olduğu önemli değil.</b></i>	Müzikte teoriden çok duygulara verilen önem	Müziğindeki “özlem”	

Müziğinin İngiliz dinleyicisi tarafından nasıl algılandığı sorusuna yanıtında Cyrus felsefi derinliği olan konulara temas etmiştir. “Müziğin anlaşılamayacağını sadece deneyimlenebileceğini” ifade eden Cyrus bu açıdan verilen kültürel kodların ve teorik niteliklerin ötesinde müziğin bireyde ürettiği duygusal çıktılarının önemine inanıyor görünmektedir. Müzikte bilgiye odaklanmanın duygusal deneyimleri sınırladığı düşüncesi bile tek başına formal eğitim kurumlarına ve akademik müzik eğitimine bir eleştiridir. Yaptığı müzikteki hâkim duygunun “özlem” olduğunu da satır arasına sıkıştıran Cyrus’ın dinler kitlesini İngiliz ya da İranlı şeklinde ayırmadığını, dinleyiciden tek beklentisinin müziğindeki duyguyu aynen algılamaktan çok içinde kendilerine ait bir şeylerin varlığını keşfetmeleri olduğunu görüyoruz.

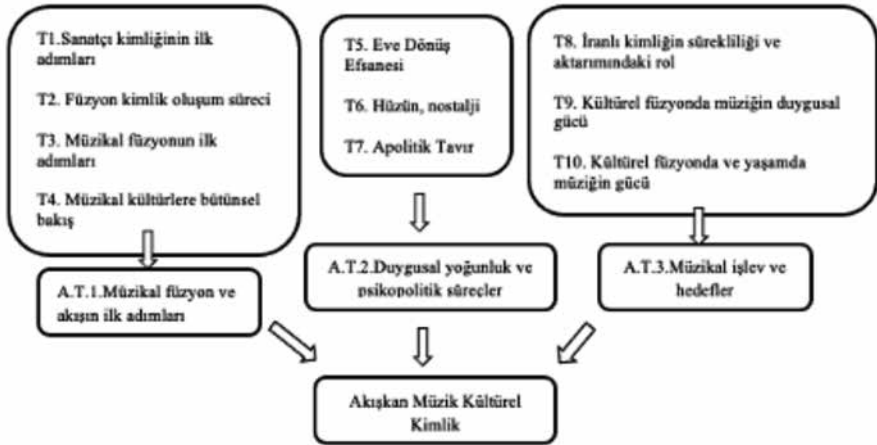
11. Son olarak, müzik aracılığı ile hedeflediğiniz şey nedir?

Anlam Üniteleri	Kod	Kategori	Tema
<i>Hayatı başkaları ve mümkünse kendim için biraz daha katlanabilir ve güzel kılmak için.</i>	Yaşamın güçlüğü	İyileştirici bir güç olarak müzik	Kültürel füzyonda ve yaşamda müziğin gücü

Cyrus'ın müzik aracılığıyla yaşamı daha katlanabilir ve güzel kılmak arzusu göçün ürettiği bireysel ve kitlesel psikopolitik yıkımın gücüne de işaret etmektedir. Hatta Cyrus'ın bu uğurda diğer insanları öne alması ilginçtir. Müziğin diasporik kitlelerdeki aidiyet ve vatanla duygusal bağ kurma boyutundaki gücü DJ Hiatus örneğinde bir kez daha görünmüştür.

## SONUÇ

Araştırmanın sonuçlarını netleştirmek için Bulgular bölümündeki temaları bir arada görmek ve yorumlamak yararlı olacaktır. Bu açıdan belirlenen on tema önce kavramsal yakınlıkları göz önüne alınarak üç ana temaya indirgenmiştir: 1) Müzikal füzyonun ilk adımları, 2) Duygusal ve psikopolitik süreçler, 3) Müzikal işlev ve hedefler. Bu üç ana tema araştırmanın temel teorik çerçeveleri olan BİKUT ve KFT ile ilişkilendirilerek eklektik bir yorumla Akışkan Müzik Kültürel Kimlikler kavramının doğmasına ve önerilmesine kaynaklık etmiştir. Böylelikle bulgular DJ Hiatus'un akışkan müzik kültürel kimliğinin bileşenleri olarak özetlenmiş ve Figür 1.'de sunulmuştur. Bu noktada verili, oturmuş ve stabil bir kimlik kavramından ziyade sürekli bir oluşum niteliği gösteren kimliklere yapılan atıfları hatırlatmak yerinde olacaktır. Dolayısıyla akışkan müzik kültürel kimlikler ifadesi diasporik grupların/bireylerin çok boyutlu ve girift müzik kültürel etkileşimindeki kaçınılmaz füzyonu da kapsamı nedeniyle önemli görülmektedir. Hatırlanacak olursa White (1997) Almanya'daki Türklerin kimliklerinin oluştuğu bağlamların akışkan karakterini vurgulamak için "süreçsel kimlikler" ifadesini kullanmıştı. Öte yandan, S. Hall'un diasporik analizlerde kimliklerin sürekli bir hareketlilik ve melezlik içinde ele alınması gerektiğine ilişkin yaklaşımında da akışkanlık öne çıkan bir kavramdı.



Figür 2. DJ Hiatus'un Akışkan Müzik Kültürel Kimliğinin Bileşenleri

Bu bağlamda akışkan müzik kültürel kimliklerin inşası her türlü adaptasyon, kültürlenme, kültürleşme, kültürlenme süreçlerini içeren, stabil bir kimlikten ziyade geçmiş, bugünkü ve global müzik kültürlerini de kucaklayan bir aidiyetler sürecinden oluşmaktadır diyebiliriz. Kısacası akışkan müzik kültürel kimlikler yaşanan süreç ve deneyimlerin değişen yorumlarıdır. Etnik ya da kültürel kimliklerdeki gibi dışsal ve bağlayıcı belirleyicilerden çok deneyimlerin yorumuna bağlı olup, kişiselleştirilmiş temsilleri içeren formların üretimine çok açıktır. Bu yoruma açıklık, zengin beslenme kaynakları ve akışkan karakteri müzikal füzyonun sanatçının elinde son derece özgün ve biricik temsillere dönüşmesine de olanak vererek, “aidiyet prizmaları” (Napolitano, 2002’den akt. Şahin, 2017: 185) halinde inşasını güçlendirir. Bu prizma yapısı içinde eser hem geçmiş kültüre hem ev sahibi kültüre hem de küresel kültüre seslenen müzikal kod ve anlamları içerir hale gelir. Akışkan müzik kültürel bir kimlik tek bir yere ait olmadığı gibi, yersiz-yurtsuz da değildir. Akışkanlığı da burada devreye girer. Kökleri belirgin olduğu gibi, sunum dili başka olabilir. Bu da akışkan müzik kültürel kimliklere hem ulusal hem de ulus-aşırı olabilme özgürlüğü sunar. Kavramların, kelimelerin, duyguların serbestçe akışı ve yorumu etnik yapı, ulus kimliği vb. üst yapıların ve hatta ideolojik tanımların denetimi ve sınırları dışında akışkan müzik kültürel kimlikleri sürekli besler.

Bu bağlamda DJ Hiatus akışkanlıkların ortasında her türlü akışa açık bir müzikal kimlik geliştirmiş görünmektedir. Özlem ve nostalji ağırlıklı, duygulara odaklı bir müzik üreten ve politikaya mesafeli duruşu ile üzerine hiçbir şeyin yapışmasına izin vermeyen bir müzisyen olarak DJ Hiatus’un dinler-izler kitlelerini kültürel ya da etnik açıdan ayırmaması da bu bakışına paraleldir. Bu da O’nun akışkan müzik kültürel kimliğinin en önemli kanıtlarından birisi olabilir. Cyrus kültürel açıdan hem bir İngiliz hem de İranlıdır. Müzikal fikir ve ürünleri bu iki temel kültürel referans arasında sürekli bir oluş ve akış halinde inşa olmaktadır. Gerek Batı müzik kültürünün gerekse de kadim İran kültürünün etkileriyle beslenen Cyrus global etkileşimlerin de katkısıyla akışkan müzik kültürel kimliğini sürekli zenginleştiriyor görünmektedir. Öte yandan kitlesel ve bireysel açıdan büyük travmalar üretse de göç olgusunun kültürel karşılaşmalar, füzyon müzikler ve akışkan müzik kültürlerinin doğmasındaki üretici gücü oldukça ironiktir. Bu nedenle müzik ve göç çalışmalarında teorik yükün yanında göçün ürettiği bireysel ve toplumsal psikopolitiğin sonuçlarına da yer verilmesi bu travma ve temsillerinin unutulmamasına destek vermekle birlikte insani/kültür bilimlerinin temel paradigmalarına da uygun düşecektir.

### Kaynakça

- Al-Rasheed, M. (1994). The Myth of Return: Iraqi Arab And Assyrian Refugees in London. *Journal of Refugee Studies*, 7(2-3), 199-219.
- Blau, J. R., & Brown, E. S. (2001). Du Bois And Diasporic Identity: The Veil and The Unveiling Project. *Sociological Theory*, 19(2), 219-233.
- Bohlman, P. V. (2011). When Migration Ends, When Music Ceases. *Music and Arts in Action*, 3(3), 148-166.
- Brah, A. (1996). *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. London: Routledge.
- Corbin, J., & Strauss, A. (2014). *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*. Sage Publications.
- Creswell, J. W. (2013). *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among Five Approaches*. Third Edition. Thousand Oaks, CA: Sage publications.
- Creswell, J. W., & Clark, V. L. P. (2007). *Designing and Conducting Mixed Methods Research* (s. 275). Thousand Oaks, CA: Sage publications.
- Croucher, S. M., & Kramer, E. (2017). Cultural Fusion Theory: An Alternative to Acculturation. *Journal of International and Intercultural Communication*, 10(2), 97-114.
- Dastjerdi, M., Olson, K., & Ogilvie, L. (2012). A Study of Iranian Immigrants' Experiences of Accessing Canadian Health Care Services: A Grounded Theory. *International Journal for Equity in Health*, 11(1), 1-15.
- Demirkılınc, S. (2017). Psikopolitik Boyutuyla İran Devrimi. *Şarkiyat*, 9(1), 22-43.
- Fatemi, S. (2005). *La Musique Légère Urbaine Dans La Culture Iranienne: Réflexions Sur Les Notions De Classique Et Populaire*, Ph.D. Thesis, Université Paris X-Nanterre.
- Feld, S. (2000). A Sweet Lullaby for World Music. *Public Culture*, 12(1), 145-171.
- Hirshberg, J. (1990). Radical Displacement, Post Migration Conditions and Traditional Music. *The World of Music*, 32(3), 68-89.
- Holloway, I. (2005). *Qualitative Research in Health Care*. Berkshire, UK: Open University Press.
- Rockwell, J. (1984). *All-American Music, Composition in The Late Twentieth Century*. New York: Vintage Books.
- Kim, Y. Y. (2001). *Becoming Intercultural: An Integrative Theory of Communication and Cross-Cultural Adaptation*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Kim, Y. Y. (2005). Adapting to A New Culture: An Integrative Communication Theory. In W. B. Gudykunst (Ed.), *Theorizing about intercultural communication* (pp. 375-400). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Kroier, J. (2012). Music, Global History, and Postcoloniality. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 139-186.



- Lee, E. S. (1966). A Theory of Migration. *Demography*, 3(1), 47-57.
- Merriam, S.B. (1998). *Qualitative Research and Case Study Applications in Education*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Naghdi, A. (2010). Iranian Diaspora: With Focus on Iranian Immigrants In Sweden. *Asian Social Science*, 6(11), 197.
- Petersen, W. (1958). A General Typology of Migration. *American Sociological Review*, 23(3), 256-266.
- Ravenstein, E. G. (1885). The Laws of Migration. *Journal of the Statistical Society of London*, 48(2), 42-43.
- Rizvi, F. (2015). Stuart Hall on Racism And The Importance of Diasporic Thinking. *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 36(2), 264-274.
- Saldana, J. 2009. *The Coding Manual for Qualitative Researchers*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Stephan, W.G., & Stephan, C.W. (1993). Cognition and Affect in Stereotyping: Parallel Interactive Networks. In D.M. Mackie & D.L. Hamilton (Eds.), *Affect, cognition, and stereotyping: Interactive processes in group perception*. Orlando, FL: Academic Press.
- Stephan, W.G., & Stephan, C.W. (1996). Predicting Prejudice. *International Journal of Intercultural Relations*, 20, 409-426.
- Şahin, N. (2017). Göç Bağlamında Müzik Ve Kimlik İlişkisi: Türk-Alman Genç Kadınlar Örneği. *İstanbul University Journal of Sociology*, 38(1), 179-197.
- Tarighi, N. (2017). *Sounds Iranian (Doktora Tezi)*. Erişim adresi ProQuest Dissertations & Theses-Global. (1908934705)
- Weber, R. P. (1990). *Basic Content Analysis (2nd ed.)*. Newbury Park, CA: Sage.
- Yin, R. K. (1999). Enhancing The Quality of Case Studies in Health Services Research. *Health Services Research*, 34, 1209.
- Zahir, S. (2008). *The Music of The Children of Revolution: The State of Music and Emergence of The Underground Music in The İslamic Republic of İran with an Analysis of its Lyrical Content (Doktora Tezi)*. Erişim adresi ProQuest Dissertations & Theses-Global. (304683972)
- Zelinsky, W. (1971). The Hypothesis of The Mobility Transition. *Geographical Review*, 219-249.



# “Roman Açılımı”nın Bir Sonucu Olarak Türkiye’de Çingene Müziğinin Kültürel Patronajı: Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası Örneği\*

Burçe ULUBİLGİN ÇUHADAR\*\*

## Özet

Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası, “Roman Açılımı”nın duyurulmasının ardından Bursa Büyükşehir Belediyesi Orkestra Şubeler Müdürlüğü’ne bağlı olarak 2009 yılında kurulur. Tamamı Roman müzisyenlerden oluşan orkestra, düzenli olarak eğitim ve müzik faaliyetleri yürütür. Orkestra üyeleri, enstrümanların satın alınmasından prova, konser ve benzeri tüm ihtiyaçlarına kadar Büyükşehir Belediyesinin karşıladığını belirtirken, belediye orkestrasında istihdam edilmeleri ile ‘sözleşmeli memur’ statüsüne sahip olduklarını ve böylelikle bir prestije de sahip olduklarını belirtir.

Kültür patronajı, yöneticilerin, seçkinler ya da sermaye sahiplerinin sanatçı ve sanat faaliyetlerini, ekonomik olarak desteklediği bir ilişki biçimidir. Patronaj faaliyetlerinde müzisyen, kendini ve sanatını sosyo-ekonomik güvence altına alırken patron/hami, sanat faaliyetlerini kontrolü altına alma, otorite sağlama ve bunların koruyucusu konumu ile statü sağlama faydalarını kazanır. Patronaj, hem sanatçı hem de patron/hami için bir prestij kaynağı olarak görülür. Çalışmada, Roman Açılımı’nın sonuçlarından biri olarak kurulan

\* Makale Geliş Tarihi: 02.09.2021 Makale Kabul Tarihi: 11.09.2021

\*\* Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü’nde Müzik Bilimleri Doktora Öğr. burce.ulubilgin@gmail.com ORCID: 0000-0001-5431-8434

Bursa Büyükşehir Belediyesi Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası faaliyetleri, kültürel patronaj kavramı ile incelenir.

*Anahtar Kelimeler:* Roman Açılımı, Roman Müziği, Kültür Patronajı, Hamilik

### **Cultural Patronage of Gypsy Music in Turkey as a Result of the ‘Romani Initiative’: The Case of the Çalgıcı Mektebi Romani Orchestra**

#### **Abstract**

The Çalgıcı Mektebi Romani Orchestra, which consists entirely of Romani musicians, was established in 2009 under the Bursa Metropolitan Municipality Orchestra Branches Directorate after the announcement of the “Romani Initiative”. Romani Orchestra musicians stated that the Metropolitan Municipality met all their needs like instruments, rehearsals and concerts expenses. They also stated that being a musician in the Çalgıcı Mektebi Romani Orchestra gave them prestige with having the status of ‘civil servant’.

Cultural patronage is a form of relationship in which rulers, elites, or capital owners economically support artist and artistic activities. In patronage activities, while the musician secures herself/himself and her/his art socio-economically, the patron gains the benefits of taking control of artistic activities, providing authority and status with the position of art and artists protector. Patronage is seen as a source of prestige for both the artist and the boss. In the study, the activities of Bursa Metropolitan Municipality Çalgıcı Mektebi Romani Orchestra, which was established as one of the results of Romani Initiative, will be analyzed with the concept of cultural patronage.

*Keywords:* Romani Initiative, Romani Music, Cultural Patronage, Patronage

#### **Giriş**

Çingene oldukları iddia edilen topluluklara dair ilk kayıtlara beşinci yüzyılda rastlanır. Örneğin; İran şahı Behram Gur’un 420-438 yılları arasında düzenlediği eğlenceler ve kutlamalar için Hindistan’dan Çingene çalgıcılar ve dansçılar getirdiğini yazan metinler mevcuttur (Kenrick, 2006:28-30 ve Fraser,

2005:37'den akt. Girgin, 2015: 41-42). Bu çalgıcı ve dansçıların Hindistan'dan gelen Zottlar, Lautariler ya da Domlar olduğuna yönelik argümanlar bulunur (Kenrick, 2006, Fraser, 2005 ve Yükselsin, 2000:92-96; Girgin, 2015: 42) Bununla birlikte onsekizinci yüzyılla birlikte gerçekleştirilen dilbilimsel ve tarihsel çalışmalar günümüz Çingenelerinin iki coğrafi kökenine işaret eder. Bunlardan biri olan Mısır'ın, yanlış yorum olduğu üzerine yaygın bir görüş bulunurken pek çok çalışmada Hindistan'ın asıl köken bölgesi olarak kabul edildiği görülür (Duygulu, 2006: 14; Girgin, 2015: 42). Buna karşın Melih Duygulu 2006 yılında yayınladığı çalışmasında tüm bu köken ve tarihi temel arayışının Çingenelerin yaşam tarzında yer bulmadığını belirterek bu çabaların dışarıdan bir tanımla arzusu olduğunu belirtir. Ona göre "Bir Çingene ne geçmişine göndermeler yaparak kendisini anlamaya ne de geçmişi bilerek geleceğe ışık tutmaya ihtiyaç duyar" Duygulu, "yaşam felsefeleri itibari ile gününbirlik hayat sürdüren bir topluluk" için 'tarihsizlik'in kaçınılmaz bir durum olarak karşımıza çıktığını vurgular (2006: 14).

Çingene, Asya'dan, Kafkaslara, Avrupa'dan Kuzey Afrika'ya ve Amerika'ya kadar geniş topraklarda uzun yıllardır yaşamını sürdüren ve buldukları her yerde "Gypsy, Kıptî, Sinti, Zigeuner, Zingari, Tsigane, Tıgani, Gitane" gibi farklı isimler almış topluluğun Türkiye'deki genel adıdır. Türkiye'de bölgesel olarak da değişen "Cingân, Çingâne, Manuş, Mıtırıp, Poşa, Karaçi, Beyzade, Elekçi, Geygel, Cono, Gurbet, Abdal" gibi isimler aldıkları da görülür. Ancak bu adlandırmaların tamamı topluluk dışından gerçekleşir. Bu ifadelerin dilbilimsel kökeni incelendiğinde yine dışarıdan bir isimlendirme olduğu iddia edilen "Rom, Lom ve Dom" biçiminde kullanılan üç köken adlandırma ile karşılaşırız. Bunların temeline bakıldığında ise, Mısır'dan beri incelenen Çingenelerin farklılaşan göç bölgelerinde farklı isimlendirmelerle anıldıklarına dair verilere dayalı olduğu görülür. Buna göre Çingeneler, Ortadoğu bölgesinde Dom, Ermenistan ve yakın Kafkasya'da Lom ve Avrupa etrafında ise Rom olarak anılmışlardır (Dural ve Eserler, 2019: 32). Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde kendilerini Çingene olarak tanımlayanların yanı sıra Batı'da yaşayan en kalabalık nüfusa sahip Çingene topluluğu ise son yetmiş yıldır kendilerine Roman demeyi tercih etmektedir (Duygulu, 2006: 12-14). Ancak farklı çalışmalarda bu kimlik ifadelerinin birbiri yerine kullanılabilirdiği, iç içe geçtiği ya da birine olumsuz anlamlar yüklenirken birinin benimsendiği durumlar da ortaya konulmuştur (bkz. Uzun, 2008:140; Kop- tekin, 2017: 54-62).

Türkiye'de olumsuz anlamları nedeniyle reddedildiği belirtilen Çingene adlandırmasının; sıkça hırsızlık yapan, kriminal suçlara karışmış ve uyuşturucu gibi maddelerin satışı ile ilişkilendirilen (Parsova, 2018: 5), yaşadıkları yerlerin dahi "Çingene mahallesi" olarak işaret edilerek ötekilleştirildiği (Bayraktar-Akkaya, 2011: 127) bir kimliğe gönderme yapması, Roman

kimliğinin kabulünde önemli bir etken olarak gösterilir. Deyişlerde yer bulan Çingenelik ile ilgili “Çingene ciğer pişirir, yemeden karnını şişirir’ (Kaleli 2015: 46), ‘Çingene’ye beylik vermişler, önce babasını asmış’ (Özafşar 2010: 43)” gibi ifadeler (akt. Parsova, 2018:5) bu olumsuz toplumsal kabullerin göstereni olarak görülebilir. Bursa Romanlar Derneği başkanı Evren Sadıç, Çingenelere karşı önyargıların geçmişten günümüze devam ettiğini belirterek bu önyargıların toplumsal olarak aktarıldığını da bir örnekle belirtir: “çocuğuna dersin sen ‘seni Çingenelere vereceğim’ diye, bu çocuk ne olur büyüyünce? Çingenelerden korkar.” (Kişisel görüşme, 18 Mart 2021). Bayraktar-Akkaya, Fraser ve Honneth’ten (2003: 76) alıntılanarak bir insanın “varoluşsal bütünlüğünü diğer insanlardan gördüğü kabule ve onlar tarafından fark edilip saygı görmeye borçlu olduğunu” vurgulasa da bu yaklaşımdaki teorisyenleri “kültürel farklılıkların tanınmamasının ya da yanlış tanınmasının kaynağının bireysel psikolojide değil, sosyal tahakküm ilişkilerinde aranması gerektiğini” görmezden gelmekle suçlar (2011: 124).

Doğan (2016), çağdaş yaşamın nasıl olması gerektiğine dair egemen anlamının ‘insan doğası’ ifadesi ile meşruluk kazandığını aktarır. Ona göre, İnsan doğası söylemi ise aynı zamanda bu doğanın dışında kalanları işaret ederek “doğal olmayan, uygunsuz ve ahlaksız” nitelendirmelerini de beraberinde getirir. Yazara göre bu yaklaşım, temelinde “farklılıklar, tehdit olarak görülmede”dir. Bartınlı Romanlar üzerine yapılan çalışmada tam da bu zeminde Çingeneler/Romanlar, insan doğasının dışına itilenler olarak görünür (2016: 141). Kültürel farklılıkların çeşitli yaşam alanlarında ayrımcılıkla mücadeleyi doğurması, özellikle bu farkları nedeni ile toplumsal dışlanmalar ile uzun yıllardır farklı coğrafyalarda yüzleşen Çingenelerin yaşamında görünürlük kazanır. Bu anlamda iş, eğitim, sağlık ve sosyal yaşantı gibi alanlarda Romanların yaşadığı problemler, pek çok çalışmada ortaya konulmuştur. Bu problemlerin Türkiye’de resmi olarak ilk kez ortaya konulması ise 2016 yılında Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı tarafından yayınlanan “Roman Vatandaşlara Yönelik Strateji Belgesi”nde aktarıldığı biçimi ile 2009 yılında dönemin Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan tarafından gerçekleştirilmiştir. Romanların yaşadığı sorunların 2009 yılında resmi olarak tanınmasının ardında bu yönde gerçekleştirilen iyileştirme çalışmaları “Roman Açılımı” olarak ifade edilmektedir.

### **Roman Açılımı**

Roman Açılımı, azınlık haklarını savunup yaşam şartlarının iyileştirilmesini amaç edinerek 2009 yılında duyurulan ve Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı tarafından yürütülen bir dizi çalışmayı kapsamaktadır. Ancak bu sürecin temelleri araştırıldığında 1980’ler sonrası Avrupa neo-liberal hareketlerinin ve çok kültürcü politikalarının izine rastlanır. Batı Avrupa’da da

sosyal refah devleti anlayışının krizle sonuçlanması Keynesyen modelin terk edilmesine ve ekonomik bir dönüşüm yaşanmasına sebep olur. Ulus devlet anlayışını yavaş yavaş yerinden eden neo-liberalizm, Batı Avrupa'da da Avrupa Birliği ile etkin hale getirilir. Buna göre devletler hâlâ önemli birer güç olsa da Avrupalılık bir üst kimlik olarak yalnızca toplumsal bir birleştirici değil aynı zamanda ekonomik bir küresel pazar oluşturmada temel haline gelir. Neo-liberalizmle birlikte kimlik meselesi önemli adımların atıldığı bir konu olurken azınlık hakları meselesi ise bununla bağlantılı olarak üzerinde oldukça durulan bir başka konuyu oluşturur. Artık azınlık gruplarına yapılan ayrımcılığın ortadan kaldırılması yeterli görülmemektedir. Neoliberal devletlerin, aynı zamanda azınlık gruplarının kültürlerini korumalarına ve yaşatmalarına imkân tanınması gerektiği öne sürülür. 1990'lardan itibaren Avrupa Konseyi ve Avrupa Güvenlik ve İş birliği Teşkilatı (AGİT) azınlık hakları konusunda adım atan ilk örgütlerdir. AGİT, 1992'de Ulusal Azınlıklar Yüksek Komiserliği'ni ve yine aynı yıl Demokratik Kurumlar ve İnsan Hakları Ofisi'ni (ODIHR) kurmuş, Avrupa Konseyi ise 1992'de Bölgesel veya Azınlık Dilleri Şartı'nı ve 1995'te Ulusal Azınlıkların Korunması Çerçeve Sözleşmesi'ni imzaya açarak azınlık haklarının korunması için önemli yasal adımlar atmıştır. Avrupa Birliği de 1980'lerden itibaren azınlık hakları ile ilgilenmeye başlamış, özellikle 1990'lar itibariyle bu konuda önemli adımlar atmıştır. Her ne kadar AB hukukunda azınlıklarla ilgili bir değişiklik yapılmasa da 1993 yılında AB üye olma şartları arasına "azınlıkların korunmasına saygı" kriteri eklenmiştir. Ayrıca aday ülkelerin Avrupa Konseyi çatısı altında imzaya açık olan Bölgesel veya Azınlık Dilleri Şartı ile Ulusal Azınlıkların Korunması Çerçeve Sözleşmesi'ni imzalamaları beklenmektedir (Aktoprak, 2008: 100-123). Bu durum elbette 1963 yılından beri Avrupa Birliği'ne katılım için talebi bulunan ve 2005 yılında aday ülke olarak kabul edilerek tam katılım müzakerelerine başlayan Türkiye için de azınlık meselelerini gündeme getirmiştir. Bu konudaki ilk çalışmalar Türkiye'nin en büyük etnik azınlığı olan Kürtler için gerçekleştirilmeye başlanmış ve bu sürece 'Kürt Açılımı' denilmiştir. 2009 yılında başlayan ve temelinde AB müzakere sürecinin de etkisi bulunan açılımlar yalnızca Kürt Açılımı ile kalmamış aynı zamanda Türkiye nüfusunun önemli bir bölümünü oluşturan Romanlar da yaşam şartlarının iyileştirilmesi için açılım sürecine dahil edilmiştir.

Avrupa Birliği'nin özellikle 1990'larla birlikte Romanların yaşam şartlarını iyileştirilmesi yönünde attığı adımlar birçok ulusal ve uluslararası dernek ve federasyonun kurulmasına neden olmuş aynı zamanda Avrupa Birliği'ne giriş sürecinde bulunan Türkiye gibi ülkeler de bu konuda teşvik edilmiştir. Teşviklerin ekonomik boyutu ise AB Katılım Öncesi Mali Yardım Aracı (IPA) tarafından sağlanır. IPA'nın nihai yararlanıcılarına sunduğu destek kapsamında Roman vatandaşlara yönelik sosyal içerme projeleri hayata

geçirilmeye başlanır. Bunlardan ilki “Roman Vatandaşların Yoğun Olarak Yaşadığı Yerlerde Sosyal İçermenin Desteklenmesi” isimli projedir. “Sosyal dışlanma; gelir yoksulluğu, işsizlik, eğitime ve bilgiye erişim, çocuk bakımı ve sağlık imkânları, yaşam koşulları ve sosyal katılımı kapsayan çok boyutlu bir niteliğe sahiptir.” (Munck, 2005: 33’ten akt. Çetin, 2017: 87) Sosyal içerme projeleri ise sosyal dışlanma ile mücadeleyi temele alan bir yaklaşımı kapsamaktadır ve 1990’lı yılların başlarında ortaya çıkmıştır. Avrupa Komisyonu, ilk olarak 1988 yılında yayınlanan üçüncü Avrupa yoksulluk programında ‘sosyal dışlanma’ terimine atıfta bulunarak yoksulluğu, “artık sadece ekonomik bir yoksunluk olarak değil, ‘sosyal dışlanma’ olarak adlandırılabilir” daha geniş bir dezavantaj modeli olarak görmeye başlamıştır (Çetin, 2017: 88). Roman Açılımı olarak ifade edilen projelerin temeli de uzun yıllardır sosyal dışlanmaya maruz edilen Romanların bu zeminde yaşantılarının iyileştirilme çalışmaları olarak görülebilir.

2012 yılında hayata geçirilen “Roman Vatandaşların Yoğun Olarak Yaşadığı Yerlerde Sosyal İçermenin Desteklenmesi” projesini 2015 yılında temelleri atılan ve 2016 yılında 1.Eylem Planı, 2019 yılında ise 2. Eylem Planı yayınlanan projeler takip eder. Bu projeler kapsamında resmi gazetede 2016 Nisan ayında Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı tarafından hazırlanarak yayınlanan “2016- 2021 Roman Vatandaşlara Yönelik Sosyal İçerme Ulusal Strateji Belgesi”nde Romanların yaşadığı sorunlar ve çözüm planları ilgili şu ibarelere yer verilir:

*Türkiye Cumhuriyeti Anayasasında eğitim ve öğrenim hakkı, çalışma ve sözleşme hürriyeti, sağlık hizmetlerine, konut olanaklarına ve sosyal güvenliğe erişim hakkı güvence altına alınmış ve temel kamu hizmetlerine erişimde eşitlik ve hakkaniyet ilkeleri benimsenmiştir. Ancak uygulamada Roman vatandaşların eğitim, sağlık, istihdam ve barınma gibi hizmetlere erişim konusunda bazı sorunlar yaşadıkları gözlenmektedir. Bu nedenle 10 Aralık 2015 tarihinde açıklanan 64. Hükümet 2016 Yılı Eylem Planı’nda da “Temel Haklar ve Hürriyetler” başlığı altında “Roman vatandaşların sorunlarının çözümüne yönelik daha önce atılmış adımlar değerlendirilerek yeni çalışmalar başlatılacak” eylemine yer verilmiştir... Roman vatandaşların hem kısa hem de uzun vadede sosyoekonomik durumlarının iyileştirilmesinde, eğitim, sağlık, barınma, istihdam ve sosyal hizmetler ön plana çıkan temel kamu hizmetleridir. Bu çerçevede, strateji belgesi ve eylem planı bu başlıklara ilişkin amaç, hedef ve eylemler içermektedir. Hükümetimizin attığı bu adım ile yeni ve önemli bir dönem başlamaktadır.*

Roman Açılımı birinci ve ikinci eylem planları ile hayata geçirilen çalışmalar öncelikli olarak Romanların yaşam alanlarını iyileştirme çalışmaları ve bu anlamda kentsel dönüşüm projeleri ile başlar. Sağlık ve eğitim alanlarında eğitimler düzenlenmiş sosyal dışlanma nedeni ile düzenli ve sağlık güvenmesine sahip işlerde çalışamayan Roman vatandaşlarının istihdamı yönünde girişimlerde bulunulmuştur. Atılan bu adımların biri de, Romanların Türkiye coğrafyasında ve pek çok yerde geçimlerini sağladıkları en eski ve kabul görmüş mesleklerden biri olan müzisyenlik ile ilgili çalışmalardır. Bunlardan birini de 2009 yılında Roman Açılımı'nın duyurulmasının hemen ardından dönemin Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan tarafından kurulması bizzat talep edildiği belirtilen Bursa Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası projesi oluşturur.

### **Bursa Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası**

Tamamı Roman müzisyenlerden oluşan Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası, "Roman Açılımı"nın duyurulmasının ardından Bursa Büyükşehir Belediyesi Orkestra Şubeler Müdürlüğü'ne bağlı olarak dönemin Bursa Büyükşehir Belediye Başkanı Recep Altepe'nin yönetiminde 2009 yılında 15 Roman müzisyen ile Romanların çoğunlukta yaşadığı Kamberler mahallesinde kurulur. Bursa Büyükşehir Belediyesi'nin eski bir Bursa evini restore ederek kiraladığı Kamberler Kültür Merkezi'nde Roman Orkestrası, provalarını gerçekleştirmenin yanı sıra Roman çocuklara çalgı eğitimi dersleri de verir. Aynı binada Roman Açılımı kapsamında kadın sağlığı, çocuk gelişimi, eğitim bilinci ve el becerisi kazandırma gibi alanlarda dezavantajlı görülen Roman vatandaşlara eğitimler de verilir. Ancak ortalama iki yıllık bir sürenin ardından buradaki çalışmaların verimli olamadığı düşüncesi ile Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası, Bursa Büyükşehir Belediyesi Orkestra Şube Müdürlüğü'nün bulunduğu ve Osungazi merkez ilçesinde yer alan Merinos Kültür Merkezi'ne taşınır. Kurulan orkestra emeklilik, vefat ve çalışma koşullarına uyamama gibi nedenlerle 9 kişiye düşmüştür. Orkestra, keman, klarnet, kanun, vurmali çalgılar, bateri, org, zurna ve müzik türüne göre dahil edilen gitardan oluşur. Kanun çalan müzisyen ve gitar çalan müzisyen aynı zamanda solist olarak da orkestra konserlerinin kimisinde yer almaktadır. Ayrıca yer yer yine bir Roman olan kadın solist de orkestraya misafir sanatçı olarak dahil edilmektedir.

Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası, Bursa Büyükşehir Belediyesi'nin düzenlediği aylık konserler ile çeşitli sosyal amaçlarla, örneğin huzur evi konserleri, hapishane konserleri, Dünya Emekçi Kadınlar Günü konseri, Dünya Romanlar Günü konseri gibi, çeşitli organizasyonlarda sahne almaktadır. Aynı çeşitli ülkelerde düzenlenen festivallere de katılan Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası, ilçelerde düzenlenen kültür sanat faaliyetlerinde ya da ünlü şarkıcılara eşlik ettikleri konserlerde de yer almaktadır. Bursa Büyükşehir



Belediyesi Orkestra Şube Müdürlüğü'nde konservatuar bünyesinde eğitimler ve konserler veren dört birim bulunmaktadır. Bunlar; bando şefliği, Türk sanat müziği bölümü, Türk halk müziği bölümü ve Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası'dır. 2020 yılında ülkemizi de etkileyen Covid-19 pandemi süresinde müzik faaliyetlerine devam eden Bursa Büyükşehir Orkestra Şube Müdürlüğü (BBBOŞM), etkinliklerini Youtube ve Instagram gibi dijital sosyal platformlara taşımıştır. Her hafta bir dijital konser gerçekleştirilen BBBOŞM'nde her hafta ayrı bir birimin konseri sosyal platformlardan yayınlanmaktadır. Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası da bu programa dahil olarak her ay bir dijital konser düzenler.

Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası, oldukça karma bir repertuara sahiptir. Repertuarın Orkestra Şube Müdürlüğü tarafından kendilerine iletilen temalar doğrultusunda tüm orkestra üyeleri ile ayarlandığını belirtirler. Farklı konser etkinliklerinde farklı türlerde müzikleri repertuarlarına dahil eden Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası repertuarlarını oluşturan müzikleri "popüler müzikler" olarak ifade ederler. Bunun yanı sıra kendilerinden özellikle talep edildiğini belirttikleri arabesk müziklere ek olarak, Türk sanat müziği, Türk halk müziği ve Roman müziklerini seslendirirler. Ayrıca orkestra üyelerinin kimleri tarafından bestelenen çalgısal parçalar ve var olan şarkılar için bir giriş niteliğinde bestelenen "intro" dedikleri bölümler de repertuarlarında yer alır.

Aylık olarak düzenlenen pandemi öncesi canlı konserlerde ve pandemi süresince gerçekleşen dijital konserlerde Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrasının farklı türlerde müzik performansları gerçekleştirdiği görülür. Gerçekleşen bu performanslarda her konser seslendirilen müzik türüne içkin giyim kuşam kodları, çalgı tercihi, oturtum ve uygun vokalin ve vokal üslubunun seçimi gibi özelliklerle orkestra tarafından düzenlenir. Örneğin; Türk sanat müziği eserlerinden oluşan bir repertuarın seslendirildiği konserde tamamı erkek müzisyenlerden oluşan Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası üyeleri takım elbise giyerken konuk kadın solist ise şık bir abiye kıyafet giymektedir. Müzisyenler sahne üzerinde yay biçiminde bir oturtum ile yer alırlar ve solist diğer müzisyenlerin çaldığı bir girişin ardından sahneye gelerek en önde konumlanır ve konser süresince ayakta durarak performansını sürdürür. Türk pop müziğinden oluşan bir repertuarın seslendirildiği konserde ise sanat müziği konserinde def çalan müzisyen akustik gitar çalıp şarkıları söylemektedir. Bu müzisyen aynı zamanda grubun en genç üyesidir. Tüm müzisyenler kot pantolon giyerken, spor bir giyim tarzı olarak ifade edebileceğimiz sweatler ve gömlekler giymektedirler. Bu performans süresince oturtum en arkada konumlanan akustik bateri, onun önünde ve sağ tarafta yer alan org, sol tarafta yer alan klarnet ve en önde konumlanan akustik gitar çalan ve vokal icrasında bulunan müzisyenden oluşur. Orkestra, "kafa sanatçı" dedikleri

ünlü bir şarkıcı ile konser düzenlendiğinde de sanatçının repertuarını bir süre önce kendilerine gönderildiğini ve buradaki ihtiyaca göre hangi çalgıların gerekli olduğunu belirlediklerini, gerekli görülmesi halinde farklı konuk müzisyenlerin de orkestraya dahil edildiğini belirtirler. Bu konserlerde de şarkıcı sahnenin önünde ve ayakta konumlanırken müzisyenler sahne arkasında yay şeklinde ya da düz bir biçimde konumlanırlar. Ayrıca Roman kimliğinin ve müziğinin ayrılmaz bir parçası olarak ifade ettikleri dans da yer yer konserlerde Orkestra Şube Müdürlüğüne görevlendirilen dansçı kızlar tarafından sergilenir. Konserler kültür merkezlerinde, konser salonlarında ya da açık hava konser alanlarında gerçekleşir ve dinleyicilerin tamamı oturarak dinleme eylemini gerçekleştirmektedir. Buna karşın Roman müziklerinin seslendirildiği konserlerde, dinleyicilerin yerlerinden kalkarak 9/8'lik Roman oyun havalarında dans ettikleri de gözlenmiştir.

Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası olarak eğitim ve müzik faaliyetleri yürüten orkestrada yer alan müzisyenler sözleşmeli 'memur' statüsüne sahip olurlar. Roman Orkestrası müzisyenleri, önceden çalıştıkları düğün, bar, gazino ve pavyonlardan düzenli gelir sağlayamama ve iş güvencesi, sağlık sigortası gibi gerekliliklerinden mahrum olmaları nedeni ile ayrıldıklarını, buna karşın Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası ile tüm bu ihtiyaçlara sahip olduklarını belirtirler. Enstrümanlarının satın alınmasından prova, konser ve benzeri tüm ihtiyaçlarına kadar Büyükşehir Belediyesinin karşıladığını ve bu sayede bir prestije ve saygınlığa da sahip olduklarını belirtirler.

### **Patronaj ve Kültür Patronajı**

İnsanlar, yetenekleri neticesinde ürettikleri ürün ve hizmetleri ilk çağlardan beri mübadele ederek günlük ihtiyaçlarını karşılamıştır. Bu mübadele ilişkileri emek-değer değişimi olarak düşünülebilir. Sanat üretimi ve sanat eseri de yüz yıllardır sanatçıların yaşamlarını sürdürebilmek için mübadele ettikleri emek biçimleri olarak görülebilmektedir. Sanatçı, toplumun ve kültür olarak ifade edilen sosyal yapının bir parçasıdır ve bu mübadele ilişkileri onu toplumun diğer fertleri ile ikili veya çok katımlı bir ilişkiler ağı içerisine sokar. Patronaj kavramı da bahsedilen bu ilişkilerin en eski biçimlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Feyzi, 2020: 4-6).

Kökene Latince olan ve bu dile de Farsça'dan geçtiği bilinen kelimenin Türk dil kurumu sözlüğündeki ve bu çalışmanın çerçevesine uygun karşılığı "yönetim, gözetim" anlamlarıdır. Kelime kökenin dayandırıldığı "peter/peder" sözcüklerinin karşılık geldiği ifadeler ise "destekçi, hâmi, maddi destek sağlayan kimse, vasi" ve patron biçimde sıralanabilir (Feyzi, 2020: 4-7; Tatlısumak, 2006: 10). Dilimizde patronaj kelimesine eş anlamlı görülen hâmilik kelimesinin anlamı ise himaye ile ilişkilidir. Himaye, "destekleme, koruma, arka çıkma, yardım etme, iltimasta, ihsan ve lütufta bulunma" anlamlarına

gelirken hâmi ise bu himayeyi gerçekleştiren kimsedir (Ersay-Yüksel, 2017: 262). Bu durumda patronaj ise patronun/hâminin yapılan işe ve kişiye, işin yapılması sürecinde sağladığı imkân ve ayrıcalıklar olarak görülebilir (Feyzi, 2020: 6-7).

Patronajın aynı zamanda, patron ile patrona biat edenler arasında bir ilişki modeline işaret eden bir sistem olduğunu sosyal bilimler literatüründe ilk kez ortaya koyan Max Weber'dir. Weber (2008: 61-70), sistematik patronaj ilişkilerini yani patrimonyal sistemi daha çok Doğu toplumlarında görülen bir otorite biçimi olarak ifade eder. Doğu toplumlarındaki ataerkil aile içi ilişkileri toplumsal yapıya genelleyen Weber, bir babanın eş ve çocuklarının geçimi için gerekli ekonomik ihtiyaçları karşılama, koruyup kollama gibi sağladığı imkânlar karşılığında onlardan beklediği otoritesine itaat, verdiği görevleri yerine getirme gibi davranışlara dayalı karşılıklı ilişkinin hükümdar ve tebaası için de geçerli olduğunu belirtir. Weber'in ortaya koyduğu bu patrimonyal sisteme dayalı ilişkilerde aynı zamanda babaya/hükümdara yakın olanın da ona karşı gelenin de bunun karşılığını aldığı bir ilişkiselliğin olduğunu da belirtir. Ancak baba ile eş ve çocuklar arasındaki ilişki yüzyüze gerçekleşirken hükümdar ile bu ilişki kurumlar aracılığıyla gerçekleşmektedir (akt. Tatlısumak, 2006: 13; Eroğlu, 2010: 20).

Weber'in patrimonyal sistem için kullandığı aile metaforunda olduğu gibi patron ile tabi olanlar arasındaki ilişkinin var olması ve sürdürülmesi için himaye altına alınacak, desteklenecek kişinin, topluluğun, patron için fayda sağlayan bir yönü olması gerekir. Bu fayda ilişkisinin olmadığı ya da patron/hami tarafından kabul edilmediği durumlarda destekten mahrum bırakma durumu ortaya çıkar. Tatlısumak bu ilişki biçimini depatronaj kavramı ile açıklar. Yazara göre depatronaj,

*Bir kişiyi, gurubu veya bir düşünceyi ve paradigmayı siyasî iktidarın maddî ve manevî desteğinden, himayesinden ve yardımından mahrum bırakmak...herhangi bir düşüncenin, bir felsefî akımın veya onun müntesiplerinin, destekçilerinin, dönemin mevcut egemen güçleri tarafından, resmi paradigmaya aykırı bulunduğu için, siyasal ve toplumsal sistemin dışına itilmesidir (2006: 27).*

Bu aktarıma göre depatronaja uğratılan kişi ya da topluluklar “ekonomik ve sosyal çıkarlardan, haklardan mahrum edilirler” ve böylelikle bu kişi ya da topluluklar “itibar kaybına uğrar, toplumun gözünden düşer ve ötekileştirilir”ler (Tatlısumak, 2006: 27). Taş ise benzer biçimde patronaj süreçlerinin yalnızca belirli kişi veya grupların desteklenmesi, himaye altına alınması şeklinde değil aynı zamanda “kısıtlamaları, sansürleri veya çeşitli bilgileri yaymama gibi çok farklı şekillerde işleyebil[ceğini]” belirterek depatronaja

gönderme yapar (2018: 220). Bir başka deyişle patronaj ve depatronaj ilişkileri erk sahibinin kararları doğrultusunda uygulanır. Burada belirleyici ise erk sahibinin, yönetimin, patron ve hâminin inşa etmek istediği statü, yönetim biçimi ve meşruluk zemini ile patronajı gerçekleştirilecek işin buna karşı konumudur. Eşdeyişle, “kimin ve neyin patronaj ve depatronaj edileceğini, siyasî iktidarın ve diğer güçlerin istekleri ve çıkarları belirlemektedir” (Tatlısumak, 2016: 28).

Patronaj ilişkilerinin basit bir amaca hizmet eden, nedenleri ve ilişki biçimi kolaylıkla ortaya konulan bir yapı sergilememesi nedeniyle çözümlenmesi zor bir görünüm çizdiği belirtilir. Bu zorluğun nedeni olarak ise “patronaj ilişkilerin, arka planında cereyan eden ana amacın, düşüncenin ve anlayışın, patronaj ilişkisi içerisine giren kişiler tarafından gizlenmesi” olarak gösterilir (Tatlısumak, 2016: i). Bu gizlenen ana amaçlardan biri olarak da siyasî çıkarlar gösterilir. Çünkü “siyaset, tabiatı gereği ulaşmak istediği nihaî hedeflerini ve amaçlarını gizlemeye ve fark ettirmemeye çalışır”, bu nedenle de çeşitli stratejiler izler. Bu durumda patronaj, iktidarın gerçekleştirdiği faaliyetlerin “kapalı ve saklanan” bir yönünü oluşturan ilişkisellikleri olarak görülebilir (Tatlısumak, 2006: 2).

Patronajın kullanım alanları çeşitlilik gösterir. Feyzi çalışmasında patronajı kullanım alanlarına göre sınıflandırmış ve üç farklı patronaj biçiminin görünürlük kazandığını belirtmiştir. Bu kategoriler ise siyasî patronaj, kültür ve sanat patronajı ile yayın patronajıdır. Bu patronaj biçimlerinin iktidar ve güç sahiplerinin “otoritelerini sağlamlaştırmak ve meşru kılmak” amacı ile çoğunlukla birbirini tamamlayacak şekillerde birlikte kullanıldığı aktarılır (2020: 10-11). Lefevere ise patronajı farklı alanlarda görünürlük biçimlerine göre ayırmazken onu oluşturan üç farklı bileşeni olduğundan bahseder. Bunlar “ideoloji bileşeni”, “ekonomik bileşen” ve “statü bileşeni” olarak sıralanır. İdeoloji bileşeni, desteklenen işin içeriğine müdahale etme, neyin yayınlanıp neyin yayınlanmayacağını kararını verme yetisine sahip hâminin bu yetkileri ile ilişkilidir. Ekonomik bileşen, patron ve patronajın uygulandığı kişi veya toplulukların maddi ilişkilerini oluşturur. Statü bileşeni ise “patronaj uygulamasıyla ve bunun kabul edilmesi sonucunda toplumdaki bir gruba dâhil olma, bir konum elde etme ile ilgilidir.” (Lefevere, 1992: 16). Taş da Lefevere’nin söz ettiği bu üç bileşenin tek bir hâminin elinde bulundurulması durumunda patronajın fark edilmesinin güç olduğuna vurgu yapar.

Kültür ve sanat patronajı ya da çoğu kaynakta kullanıldığı biçimi ile kültür patronajı, yöneticilerin, seçkinler ya da sermaye sahiplerinin sanatçı ve sanat faaliyetlerini ekonomik olarak desteklediği bir ilişki biçimidir. Patronaj faaliyetlerinde müzisyen/sanatçı, kendini ve sanatını sosyo-ekonomik güvence altına alırken patron/hami, sanat faaliyetlerini kontrolü altına alma, otorite sağlama ve bunların koruyucusu konumu ile statü sağlama faydalarını

kazanır. Patronaj, hem sanatçı hem de patron/hami için bir prestij kaynağı olarak görülür. Bu Lefevere'nin söz ettiği patronajın statü bileşeni olarak anlaşılabilir. Feysi'ye göre ilk bakışta tek taraflı, patronun sanatçıya sağlanan, bir hediyelendirme sistemi olarak görülen bu ilişki, aslında her iki tarafın da menfaat sağladığı, bir çeşit "kimlik ve meşruiyeti ispat zemini" olarak görülmelidir (2020: 7). Marcel Mauss (2005: 203-263) da bu çift taraflı menfaat ilişkisine vurgu yaparak patronajın "karşılıklı saygınlık ve prestij kazanma gibi toplumsal sonuçları"ndan söz eder (akt. Feysi, 2020: 7).

Kültürel patronaj ilişkilerinin tarihte en iyi bilinen örnekleri Avrupa saraylarında gerçekleşen patronaj faaliyetleridir. Özellikle Rönesans döneminde seçkinler, varlıklı aileler ve saraylarda himaye edilen ressam, şairler ve müzisyenler hayatlarını bu himaye ile geçindirirken haminin prestijini güçlendiren resimler yapmakta, şiirler yazmakta, besteler yapmakta ve konserler düzenlemektedir. Bu ilişki ile aynı zamanda patron/hami sanatı desteklemesi ile de prestijini güçlendirmektedir. Benzer bir ilişki günümüzde devlet destekli kültür-sanat faaliyetleri ve belediye konservatuarları dışında ve daha benzer bir biçimde çeşitli ailelerin, şirket ve kurumların isimlerini vererek destekledikleri orkestralarda da görülür. Borusan Filarmoni Orkestrası, Olten Quartet, Olten Filarmoni Orkestrası, Sabancı Türkiye Gençlik ve Filarmoni Orkestrası bunlara birkaç örnek olarak gösterilebilir.

Aktarılan tüm bu verilen ışığında kültür patronajı, patron ve/veya himaye edilen için bir "kimlik ve meşruiyeti ispat zemini", "ideolojik paradigmanın inşa aracı", "prestij ve statü oluşturucu", "ekonomik güvence modeli" rolleri ile toplumsal ilişkiler içinde açık ya da örtük biçimde sürdürülen anlaşma biçimleri olarak aktarılabilir.

### **Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası'nı Kültür Patronajı Bağlamında Tartışmak**

Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası'nın kültürel patronaj ilişkisini anlayabilmek için kültür patronajının sözünü ettiğimiz "kimlik ve meşruiyeti ispat zemini", "ideolojik paradigmanın inşa aracı", "prestij ve statü oluşturucu", "ekonomik güvence modeli" rolleri çerçevesinde bir irdelemeye tabi tutmak gerekli görülür. Bu nedenle çalışmanın bu bölümünde kültür patronajının bu rolleri, her ne kadar iç içe geçmiş ve birbirini tamamlayıcı niteliklere sahip olsa ve bu şekilde görülmeliyse de analitik bir kavrayış için gerekli görüldüğü üzere Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası için ayrı ayrı incelenecektir.

### **Kimlik ve Meşruiyeti İspat Zemini Olarak Kültür Patronajı**

Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası, 2009 yılında bizatihi olarak dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan'ın talebi doğrultusunda Roman Açılımı olarak belirtilen ve Türkiye'de yaşayan Roman vatandaşların çeşitli hak ve

özgürlüklerden mahrum bırakılmasının, sosyal dışlanmalarına bağlı olarak eğitim, ekonomi, sağlık ve barınma gibi alanlarda yaşadıkları mağduriyetlerin giderilmesini amaçlayan iyileştirme çalışmalarının bir sonucu olarak kurulmuştur. Burada elbette yukarıda belirtildiği gibi bu çalışmaların temelinde neo-liberal dönüşüm, AB müzakereleri süreci ve çok kültürcülük politikalarının da yer aldığı yeniden belirtilmelidir. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı tarafından hazırlanarak yayınlanan "2016- 2021 Roman Vatandaşlara Yönelik Sosyal İçerme Ulusal Strateji Belgesi"nde Romanların yaşadıkları bu problemlerin ilk kez resmi olarak tanındığı belirtilir. Roman kimliğine yönelik sosyal dışlanmanın resmi kabulü, bu doğrultuda yapılan diğer faaliyetlerle birlikte kurulan Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası'nda da bir sosyal içermeye ve dolayısıyla Roman kimliğinin meşruiyet alanına dönüşür.

Devletin resmi patronaj biçimi memuriyet olarak görülebilir. Türkiye Cumhuriyeti'ni uzun yıllardır belediyeler, başbakanlık ve Cumhurbaşkanlığı'nca sanat faaliyetlerini himayesi altına alarak desteklemektedir. Cumhurbaşkanlığı senfoni orkestrası, devlet opera ve baleleri, belediye konservatuarlarında bulunan sanatçıların memuriyeti ile müzik özelinde devletin ve hükümetlerin kültür patronajı faaliyetleri görülmektedir. Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının sürdürülen ideolojik yaklaşımı ve hükümetlerin ideolojileri hangi müzik türlerinin patronajının yapılacağını da belirlerken hangi kimlik gruplarının ve müzik türlerinin de patronajının yapılacağını da temel nedeni olur. Örneğin AK Parti hükümeti süresince artan yeni Osmanlılık hareketlerinin bir sonucu olarak belediyelere bağlı mehter takımlarının patronajındaki artış görülebilir.

Bursa Büyükşehir Belediyesi Orkestra Şube Müdürlüğüne bağlı Bando 1936 yılında, Türk Sanat Müziği bölümü 1983 yılında, Türk Halk Müziği bölümü ise 1993 yılında kurulmuştur. Buna karşın Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası ise 2009 yılında kurulur. Bu tarihe kadar her ne kadar 1999 yılında Edirne'de İl Kültür Müdürlüğü'ne bağlı "Roman Halk Müzikleri Topluluğu" kurulmuş ve Roman müzisyenlere "geçici işçi" statüsü ile devlet kurumlarında iş imkânı verilmişse de bugün hâlâ pek çok ilde ve Bursa Büyükşehir Belediyesi Orkestra'sında Roman müziğinin de patronajının gerçekleştirildiği ifade edilebilir. Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası ile birlikte orkestra bünyesinde çalışan Roman müzisyenler sözleşmeli "memur" statüsü kazanmıştır. Bu durum devlet bünyesinde himaye edilen Roman müzikleri ile Roman kimliğinin de Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası vasıtasıyla meşruiyet ispatı olarak görülebilir.

### **İdeolojik Paradigmanın İnşa Aracı Olarak Kültür Patronajı**

Patronaj faaliyetleri ve sanatın himayesi geçmişten bu yana yönetim erkine sahip olanların ideolojik temellerini destekleyici bir biçimde gerçekleştirilir.

Öyle ki Weber'in Osmanlı döneminde padişahların himaye çalışmalarında bu durum ile karşılaşmış ve patronaj ile eş anlamlı olarak "sultanizm" kavramını kullanmıştır. Yönetme erkine sahip olanlar sahip olunan ideolojinin temellendirilmesi, sağlamlaştırılması, yaygınlaştırılması ve gösterimi için de sanat faaliyetlerini himaye eder, yani kültür patronajı ilişkileri kurar. Örneğin erken cumhuriyet döneminde klasik Batı müziğine içkin faaliyetler, yurt dışına Batı müziği eğitimi için gönderiler öğrenciler bu türden bir ideolojik paradigmanın inşa aracı kültür patronajları olarak görülebilir. Bu durum kuşkusuz yukarıda sözünü ettiğimiz gibi siyasi çıkarlarla da ilişkilidir.

Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası, Avrupa Birliği'ne giriş sürecinde olan Türkiye'nin, girişi için gerçekleştirilen siyasi adımlardan biri olarak Avrupa Birliği'nin talepleri arasında yer alan azınlık haklarının korunması ve iyileştirilmesi koşulunu sağlamak adına yapılan Roman Açılımı'nın bir sonucudur. "2016- 2021 Roman Vatandaşlara Yönelik Sosyal İçerme Ulusal Strateji Belgesi"nde de belirtildiği gibi bu faaliyetleri fonlaması Avrupa Birliği tarafından gerçekleştirilmektedir. İdeolojik paradigmanın inşası, patronaj faaliyetleri kadar depatronajı yapılanlar ile de gerçekleşir. Örneğin, Roman Açılımı'na benzer biçimde gerçekleştirilen Kürt Açılımı'na rağmen, Kürt kimliği ile ilişkilenen herhangi bir müzik faaliyetinin patronajı gerçekleşmemiştir.

### **Prestij ve Statü Oluşturucu Olarak Kültür Patronajı**

Feyzi patronaj faaliyetlerinin güçlünün zayıfı himayesi altına aldığı bir ilişki biçimi gibi görünmesine rağmen çift taraflı fayda ilişkisi olduğunu ve bu faydanın da en temelde prestij ve statü sağlanması olduğunu vurgular. Sanatın desteklenmesi yoluyla yönetici erk, tabii olanlar üzerinde bir prestije sahip olurken himaye edilen sanatçı da toplumun geri kalanından, patronajı gerçekleştirilmeyenlerden farklı ve seçkin bir konuma, bir statüye ve prestije sahip olurlar.

Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası müzisyenleri, bu orkestraya girmeden önce barlar, gazinolar, pavyonlar ve düğünlerde çalıştıklarını ve gerek çalışma koşullarından gerekse Roman kimliklerinden ötürü sosyal dışlanmaya maruz kaldıklarını belirtirler. Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrasında çalışmalarının ise sözleşmeli memur statüsünü kazandırmasının yanında belirli bir saygınlığı ve prestiji de sağladıklarını belirtirler.

### **Ekonomik Güvence Modeli Olarak Kültür Patronajı**

Patronaj faaliyetlerinin ekonomik ilişkileri çeşitlilik gösterse de patron ile himaye edilen arasında anlaşmaya bağlı bir ekonomik güvence kurduğu söylenebilir. Patron kimi zaman hediyelendirme ile kimi zaman yaşamsal ihtiyaçlarını karşılayabileceği imkânları sağlama ile kimi zaman ise doğrudan maddi ücretlendirme ile himayesindekilerle ilişkisini sürdürebilir.

Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası'ndaki müzisyenler tam zamanlı bir görevlendirme ile ücret karşılığında çalışırlar ve sözleşmeli memur statüleri sayesinde sağlık güvencesi, izin hakları ve zam hakkı gibi tüm ekonomik gerekliliklere daha önceki çalışma yaşantılarında olmadığı ölçüde sahiptirler. Bunun yanı sıra tüm enstrümanlarının satın alınması ve bakımı, farklı yerlerde gerçekleştirilen konser faaliyetleri için gerekli tüm giderler ve bu faaliyetlere hazırlık için ihtiyaç duyulan alanların temini, konser alanlarının temini ve dijital platformlar da dahil olmak üzere tüm alanlardaki reklam giderleri de Bursa Büyükşehir Belediyesi Orkestra Şube Müdürlüğüne yani, devlet fonları ile karşılanmaktadır. Yıllık olarak sözleşme karşılığı memuriyet süreçleri devam eden Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası müzisyenlerinin kültür patronajı ile ekonomik güvencelerini sağladıkları görülür.

### Sonuç

Kültür patronajı, yöneticilerin, seçkinler ya da sermaye sahiplerinin sanatçı ve sanat faaliyetlerini ekonomik olarak desteklediği bir ilişki biçimidir. Patronaj faaliyetlerinde müzisyen/sanatçı, kendini ve sanatını sosyo-ekonomik güvence altına alırken patron/hami, sanat faaliyetlerini kontrol altına alma, otorite sağlama ve bunların koruyucusu konumu ile statü sağlama faydalarını kazanır. Kültür patronajı, patron ve/veya himaye edilen için bir "kimlik ve meşruiyeti ispat zemini", "ideolojik paradigmanın inşa aracı", "prestij ve statü oluşturuçu", "ekonomik güvence modeli" rolleri ile toplumsal ilişkiler içinde açık ya da örtük biçimde sürdürülen anlaşma biçimleri olarak aktarılabilir. Depatronaj ise bir kişiyi, gurubu veya bir düşüncüyü ve paradigmayı siyasî iktidarın maddî ve manevî desteğinden, himayesinden ve yardımından mahrum bırakmak, resmi paradigmaya aykırı bulunduğu için, siyasal ve toplumsal sistemin dışına itilmesi biçiminde ifade edilebilir. Kimin ve neyin patronaj ve depatronaj edileceğini ise, siyasî iktidarın ve diğer güçlerin istekleri ve çıkarları belirlemektedir.

Romanlar, uzun yıllardır dünyanın çeşitli yerlerinde yaşamış ve pek çok yerde de korudukları kültürel kimlikleri nedeni ile sosyal dışlanmalara maruz kalmış bir etnik gruptur. Türkiye'de ve dünyanın pek çok yerinde Romanların başlıca meslek tercihlerinden biri de müzisyenlik olmuştur. Romanların pek çok kimlik gösteriminin aksine müzisyenliklerinin toplumsal kabullerinde yegâne araca dönüştüğünü söylemek yanlış olmaz. Bu nedenle Avrupa Birliği'ne giriş sürecinde bulunan Türkiye'nin de Roman vatandaşların yaşam şartlarının iyileştirilmesi taleplerini karşılayabilmek için istihdam alanlarının ilkini müzik alanında gerçekleştirilmesi şartıdır.

2009 yılında Roman vatandaşları sosyal içerme eylem planları ile hayata geçirilmeye başlanan Roman Açılımı neticesinde Bursa Büyükşehir Belediyesi Orkestra Şube Müdürlüğü'ne bağlı olarak Çalgıcı Mektebi Roman



Orkestrası kurulmuştur. Bu tarihten itibaren on beş Roman müzisyenin müzik faaliyetlerinin devlet tarafından patronajı gerçekleştirilir. Bu patronaj ilişkisi doğrultusunda Roman müzisyenler ekonomik güvence sahibi olmanın yanı sıra kimliklerine dayalı bir meşruiyet alanı kazanıp, prestije ve statüye de sahip olurlar. Bununla birlikte patronajı gerçekleştiren hükümet ve belediye de ideolojik paradigmalarını güçlendirmiş, Avrupa Birliği'ne giriş sürecini hızlandırma, Roman vatandaşların güvenini sağlama gibi siyasi çıkarları doğrultusunda da kazanımlar elde etmiştir. Tüm bu yönleri ile incelendiğinde Çalgıcı Mektebi Roman Orkestrası'nın patron ve himaye edilen arasında çift yönlü fayda sağlayan bir kültür patronajı ilişkisi olarak anlaşılabilir.

### **Kaynakça**

- Aktoprak, E. (2008). Batı Avrupa'da Ulus İnşa Süreçleri ve Ulusal Azınlık Sorunları. (Yayımlanmamış doktora tezi) Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı, Ankara.
- Bayraktar-Akkaya, Ö. (2011). Çingeneler: 'Başka Bir Dünyanın İnsanları'. *Global Media Journal*, 1(2), 121-136.
- Çetin, B. I. (2017). Kimlikleriyle Romanlar: Türkiye'deki Roman Vatandaşlara Yönelik Sosyal İçerme Ulusal Strateji Belgesi ve Birinci Aşama Eylem Planının Değerlendirilmesi. *Yönetim ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 15(1), 85-112.
- Doğan, H. (2016). İdeolojik Bir Kurgu ve Ötekileştirme Referansı Olarak 'İnsan Doğası': Bartın Romanları Örneği. *Antropoloji Dergisi*, 31(Haziran), 141-158.
- Dural, A.B. ve Eserler, B. (2019). Bir Karşı-Hegemonya Kültürü Olarak Çingene Müziği: 'Mahcup Red' Notaları. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 2(1), 26-49.
- Duygulu, M. (2006). Türkiye'de Çingene Müziği: Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Eroğlu, M. N. (2010). Avrupa Birliği'nde Sanat Ve Sanatçının Korunması Ve Bunun Türk Kamu Yönetimine Etkisi: Türkiye Ve Fransa Örnekleri. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi) İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, İstanbul.
- Ersay-Yüksel, A. (2017). Sultan II. Abdülhamit'in Sanat Hâmiliği. *Sanat Tarihi Dergisi*, 26(2), 261-293.
- Feyzi, A. (2020). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türk Müzik Kültüründe Patronaj ve Hâmilik: Arşiv Belgeleri Işığında Bir Geleneğin Anatomisi. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Girgin, G. (2015). 9/8 Roman Dansı: Kültür, Kimlik, Dönüşüm Ve Yeniden İnşa. İstanbul: Kolektif Kitap.

- Koptekin, D. (2017). Biz Romanlar Siz Gacolar: Çingene/Roman Çocukların Kimlik İnşası. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Lefevere, A. (1992). Translation, Rewriting and The Manipulation of Literary Fame. New York, ABD: Routledge.
- Parsova, G. (2018). Araçsal ve İnşacı Yaklaşımlarla Roman Etnik Kimliği. Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (3)1, 1-18.
- Tatlısumak, U. (2006). Osmanlı Uleması ve Patronaj İlişkisi. (Yayımlanmamış doktora tezi), Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Konya.
- Yükselsin, İ. Y. (2000). Batı Türkiye Romanlarında Kültürel Kimlik, Profesyonel Müzisyenlik ve Müziksel Yaratıcılık. (Yayımlanmamış doktora tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.





# Yeni Şarkı Hareketi: Şili’de Sol Kanat İktidarı ve 1973 Sonrası Şili Diasporasında Müziğin İşlevselleşme Biçimleri\*

Gülce Özen GÜRKAN\*\*

## Özet

Yeni Şarkı Hareketi, müzik ekseninde örgütlenen bir siyasi hareket olarak, Şili’de 1950’lerden 1970’lerin başına kadar Marksist fikirlerin yayılmasında etkili olmuş, 1970 seçimlerinde Birleşik Halk Cephesinin iktidara gelmesinde önemli rol oynamış, seçimlerden sonraki üç yıl boyunca da parti programının Şili toplumuna tanıtılması amacıyla yönelik işlevselleştirilmiştir. 1973’teki Pinochet darbesiyle ülkeden sürülen partililer ve Yeni Şarkı müzisyenleri, dünyanın birçok farklı ülkesine göç etmiştir. Şilililerin bu ülkelerde oluşturdukları diaspora, Yeni Şarkı müzisyenlerinin de kayda değer girişim ve çabalarıyla, Şili’de darbe yönetimine karşı verilen mücadelenin uluslararası cephesinde rol oynamış, Pinochet’ın Şili tarihini darbe yönetimi lehine yeniden şekillendirmesinin önüne geçmiş, ötesinde, dünyada sosyalist fikirlerin yayılması ve pekişmesine de katkıda bulunmuştur. Hareket, aynı zamanda, diasporanın sonraki nesillerine Şili’de yaşananlara dair bellek aktarımını sağlayan unsurlardan biri olmuştur.

\* Makale Geliş Tarihi: 20.08.2021 Makale kabul Tarihi: 13.09.2021

\*\* Yıldız Teknik Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü Doktora Programı. gulceozen@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4553-8483

Bu yazıda, Yeni Şarkı Hareketinin tarihsel süreç içinde bir muhalefet, bir iktidar ve bir göçmen hareketi olarak konum ve işlevi ele alınmaktadır.

*Anahtar Kelimeler:* Yeni Şarkı, Şili Diasporası, Hip Hop, Protest Müzik, Propaganda.

### **The New Song Movement: Functionalization of Music for Left Wing in Chile and the Chilean Diaspora after 1973**

#### **Abstract**

The New Song Movement, as a political movement organized on the axis of music, was influential in the spread of Marxist ideas in Chile from the 1950s to the early 1970s, played an essential role in the rise of the Unidad Popular in the 1970 elections, and for the next three years after the elections, functionalized to promote the party program to the Chilean public. Party members and New Song musicians who were expelled from the country with the Pinochet coup in 1973 immigrated to several countries. The diaspora formed by the Chileans in these countries, with the notable initiatives and efforts of the New Song musicians, played a role in the international front of the struggle against the coup administration in Chile, prevented Pinochet from reshaping the history of Chile in favor of the coup administration, and further contributed to the spread and consolidation of socialist ideas in the world. At the same time, the movement helped to transfer memories of the events in Chile to the next generations of the diaspora. In this article, the New Song Movement's position and function as an opposition, a mains of the party in power, and an immigrant movement in the historical process are discussed.

*Keywords:* New Song, Chilean Diaspora, Hip Hop, Protest Music, Propaganda.

## Giriş

21. yüzyılda, savaş, otoriter yönetimler ve iklim değişimi gibi sebeplerle, birçok ülkedeki sığınmacı, mülteci ve göçmen sayısı artmakta, bu durum, özellikle çok sayıda göçmen kabul eden ülkelerde demografik yapının değişmesine kadar varan sonuçlar doğurmaktadır. Göçmen sayısındaki artış, bu ülkelerin yurttaşlarında, olagelen ve olası ekonomik ve sosyokültürel değişimlere dair çoğunlukla olumsuz addedilebilecek tepkilere yol açmakta, özellikle de Avrupa kökenli ya da beyaz olmayan göçmenlere karşı ırkçılık ve zenofobiye varan önyargılar gittikçe daha fazla göze çarpmakta ve şiddetli çatışmalara dönüşerek dışa vurulmaktadır.

Aniden ortaya çıkan yoğun iltica ve göç dalgaları, 20. yüzyılda da, özellikle iki dünya savaşı ve yaklaşık yarım yüzyıl süren bir soğuk savaşın birtakım coğrafyalarda yaşamı güçleştirmesi, bazen de imkânsızlaştırması sebebiyle sıkça yaşanmıştır. Göç alan ülkelerin göçmenlerle devlet ve toplum bazında ilişkilendirme yöntem ve yaklaşımları, kimi zaman sürecin gerek yurttaşlar gerekse göçmenler aleyhine işlemesine sebep olmuş; kimi zaman ise, iki tarafın da bu zorunlu olduğu kadar zor süreçten daha az zarar görmesini, ötesinde, göçe zorlayan sebeplerle karşılaştırıldığında çoğunlukla kapsamlı bir tazmin durumundan bahsedilememekle birlikte, göçmenlerin kısmen dahi olsa ekonomik ve sosyokültürel kazançlar elde etmesini sağlamıştır. Pinochet darbesinden kaçan Şilililerin dünyanın dört bir yanında oluşturduğu Şili diasporası, ikinci sonuca giden sürecin önemli bir örneğidir; bu süreç aynı zamanda, müziğin ulusal ve uluslararası politikada ne kadar dönüştürücü, sağaltıcı ve kapsayıcı bir rol oynayabildiğine de bir emsal teşkil etmektedir.

Şili'deki 1970 seçimlerinde, Salvador Allende başkanlığındaki Birleşik Halk Cephesi adlı Marksist partinin iktidara gelişine, Yeni Şarkı Hareketi adlı müzik merkezli hareket büyük katkıda bulunmuştur. 1973'e kadar süren Halk Cephesi iktidarı boyunca, Yeni Şarkı müzik ve müzisyenleri, partinin politik gündemi, hedefleri ve amaçlarını Şili toplumuna aktarmada da rol oynamıştır. Ancak, 1973'te Augusto Pinochet liderliğinde yapılan darbede, Halk Cephesi taraftarlarının çoğuyla birlikte Yeni Şarkı müzisyenlerinin bir kısmı öldürülmüş, bir kısmı da göçe zorlanmıştır. Buna rağmen, dünyanın farklı yerlerine yayılan müzisyenler ve partililer, Şili diasporasını oluşturarak başlarına gelenleri dünyaya aktarmış, bu bellek korunumu ve aktarımının da yardımıyla, Şili'de dönem boyunca darbe ve yeni yönetim lehine yapılan propagandanın karşısında bir direniş hareketi oluşturmuşlardır. Yeni Şarkı müzisyenleri ve hareketin destekçileri, darbe öncesi, esnası ve sonrasında yaşananların diaspora belleğindeki muhafazası ve yeni nesillere aktarımında önemli rol oynamakla kalmamış, göçmen olarak yaşadıkları ülkelerde Marksist hareketleri canlandırıp müzikle ilişkilendirme yöntemleri ortaya koymuşlardır.

Yeni Şarkı Hareketi, bir müzik akımı olmanın ötesinde, adını müziğin türünden alan bir politik hareket olması bağlamında, müzik ve politika ilişkisine dair kayda değer bir önerme içermektedir. Bununla birlikte, müziğin kolektif bir kültür ortamında yapılışı, politik olarak net bir temsiliyet alanı içermesi, tek ülkedeki bir toplumsal harekete kaynaklık etmesinin ardından dünyaya protest müzik çatısı altında yayılması, uzun süre muhalefet, kısa süre iktidar propagandası yaptıktan sonra dünyaya bir döneme dair bellek ve yöntemleri aktarması gibi birçok niteliğiyle, Yeni Şarkı, politik müzik tarihinde özgün bir noktada durmaktadır.

Bu yazıda, Yeni Şarkının Şili'deki ve darbe sonrası diasporadaki süreci üzerinde durulurken, bir yandan da, diasporada kültürel belleğin korunması ve aktarımındaki işlevi, özellikle ikinci nesil göçmenler tarafından oluşturulan hip-hop çevresine yansımaları ve son olarak, Türkiye'deki üniversite çıkışlı politik müzik gruplarına etkileri kısaca tartışılacaktır. Yeni Şarkı Hareketi, darbe ve sonrasındaki dönemde yaşananların bıraktığı duygusal hasarla baş edebilmenin bir yolu olarak da düşünülebilecek efsane benzeri coşkulu bir anlatım biçimi benimsenmesi ve anlatısının tek taraflı olarak Marksist ekonomi ve politikayla örülmesi sebebiyle, süreci tarafsız bir biçimde okumanın önünde engel de teşkil edebilmektedir. Yazıda, hareketi objektif bir bakış açısıyla değerlendirebilmek için sosyoloji ve müzikolojiyle anılan birtakım kavramlardan yardım alınmış; kavramlar konu dâhilinde kısaca açıklanmakla birlikte, ana çerçeveden uzaklaşmamak adına, hareketin bu kavramlarla detaylı bir biçimde yeniden ele alınması, gelecekte yapılacak çalışmalara bırakılmıştır.

### **Yeni Şarkı Hareketi**

Yeni Şarkı, yerel kültürü hatırlatma ve yaşatma mottosuyla ortaya çıkmış, Latin Amerika yerli müzik enstrümanlarının ön plana çıkarıldığı, sözlerinde folklorik ve lirik temalar işlenen, politik bir müzik türüdür. Juan Perón döneminde Arjantin'de doğan Yeni Şarkı, politik işlevinin önemli bir kısmını, Marksist kanadın iktidara gelme sürecinde rol oynamak suretiyle, Şili'de kazanmıştır (Kahyaoğlu, 2003, 21). Bir tür olmanın ötesinde, bir hareket hâline gelişi ise, Marksist siyasetçi Salvador Allende'nin katıldığı 1958 başkanlık seçimleriyle, Birleşik Halk Cephesi liderliğinde başkan seçildiği 1970 seçimleri arasındaki süreçle ilişkilidir. "Şiddetsiz devrim" olarak adlandırılan bu süreçte, kitleleri Marksist bir ajandanın güvenilirliğine ikna edebilmek ve görüşlerin yayılıp uygulanabilmesi için gereken örgütlenmeyi sağlayabilmek amacıyla, Yeni Şarkının propaganda amaçlı işlevselleştirilmesine sıklıkla başvurulmuştur (Oppenheim, 1993, 40). Yeni Şarkı Hareketi, Şili'de Marksistler tarafından "devrim" olarak tanımlanan sürece yön vermekle kalmamış; dünyanın çeşitli yerlerindeki birçok Marksist harekete esin kaynağı olmuş; yöntemleri çokça örnek alınmıştır.

Yeni Şarkı, ulus bilinci ve sınıf ayrımcılığına tepki üzerinde kurulu bir söylemi yaymanın güçlü bir aracı olarak, Latin Amerika yerel müzikleri üzerine kuruludur. Yerellik vurgusu, aynı zamanda, temel söylemlerinden biri ülkenin ABD şirketleri tarafından sömürgeleştirilmesine karşı duruş olan Marksist kanadın önemli propaganda araçlarından biridir.

Latin Amerika ülkelerinin yerel müziklerinde, üç temel etkiden bahsedilebilir. Bunlardan birincisi, Avrupalılar Amerika kıtasına girmeden önce kıtada yaşayan yerel halkların müzikleri; ikincisi, Latin Amerika ülkelerini sömürgeleştirerek bölge kültürlerini de önemli oranda asimilasyona uğratan İspanya, Portekiz ve Fransa’nın bölge müziklerine olan etkisi; üçüncüsü ise, Latin Amerika’ya köle olarak getirilen Afrikalıların bölgeye taşıdıkları melodi ve ritim kalıplarıdır (Kahyaoglu, 2003, 18-19).

Yeni Şarkı Hareketi, Şili tarihinde 20-25 yıl gibi kısa sayılabilecek bir zaman aralığını kapsamakla birlikte, benimsediği söylem ve pratiklerde ulusalılık ve yerelliğe yaptığı vurgunun da kayda değer etkisiyle, bir “icat edilmiş gelenek” niteliği taşımaktadır. Gelenek denince akla genelde ne zaman ve kimin tarafından başlatıldığı belli olmayan, uzun zamandır devam eden, sabit, yerleşik toplumsal ritüeller geliyor olsa da, bu varsayımdan da yardım alarak belirli bir zamanda belli kişiler tarafından başlatılan ve toplumun bazı kesimleri ya da çoğunluğu tarafından gelenek olarak kabul görmüş olgu, ritüel ve yöntemler de vardır. İcat edilmiş gelenek olarak adlandırılan bu gelenekler, belli bir amaca yönelik olmaları, kendilerini üzerine kurdukları materyalin bir kısmının kaybolmuş ya da kaybolmaya yüz tutmuş bir gelenekten alınması, amaca uygun düşen bir tarihsellik ya da tarihselleştirmenin devamı olduklarının iddia edilmesi gibi niteliklerle, diğer geleneklerden ayrılmaktadırlar; üstelik, icat edilen bu geleneklerin gelenek ilân edilmesi için yüzyıllar boyu uygulanmaları da gerekmemektedir; yeterince ilgi gördüklerinde ve sürdürmeye dair yeterince talep oluştuğunda, birkaç yıl gibi kısa bir sürede dahi kabul görebilmektedirler (Hobsbawm, 2006, 2-3).

Dönemin iktidarı tarafından ortaya konmuş olmasa dahi, Yeni Şarkı Hareketi, kısa zaman içinde iktidara gelecek kadar etki alanı yüksek bir siyasî kanadın kendi amaçlarına ve ideallerine yönelik üretimi olup, “ulusun unutulmaya yüz tutmuş müzik geleneğini geri getirmek” gibi, birçok devletin uluslaşma sürecinde kullandığı spesifik bir söylemi temel almaktadır. Muhalif hareketler de dâhil olmak üzere, iktidar elde etmeyi amaçlayan herhangi bir hareket için, bu tip söylemler işlevsel olabilmektedir. İcat edilme süreci takip edilebilir olsun olmasın, gelenek, değiştirmeden korunmak istenen değerlere işaret etmektedir (agy., 3). Böylece, bir geleneği koruma arzusu etrafında sağlanan birlik, gelenek olarak tanımlanıp kabul görmüş edimler yoluyla yayılan fikir ve söylemlerin iktidara gelmesini kolaylaştırabilmektedir. Şili’de Marksist kanadın iktidara gelişinde Yeni Şarkı Hareketinin işaret ettiği ya da icat



ettiği kültürel, sanatsal ve özellikle de müzikal geleneklerin oynadığı rol, bu dinamikle de açıklanabilir.

Bu açıklamayı destekler biçimde, Yeni Şarkı, kendiliğinden veya devlet baskısıyla ortadan kalkmış ya da kalkmak üzere olan Latin Amerika yerel müzik geleneğinin temel unsurlarına dayanmakta; bu unsurlar müziğin içinde kimi zaman doğrudan, kimi zaman da yerel alışım dolayısıyla yer almaktadır. Tüm bunların yanı sıra, birçok ulus-devletin kurulum aşamasında müziği araçsallaştırırken yaptığı gibi, Şili köylerinde yapılan derlemelere ağırlık verilmektedir. Örneğin, Şili’de Yeni Şarkı Hareketinin kurucusu olarak anılan Violeta Parra, gitarıyla köyleri gezerek birçok türkü derlemiştir; bu türküleri hem dolaştığı şehirlerdeki sahneler ve meydanlarda, hem de Şili radyolarında gitarıyla seslendirmiştir.\* Parra, derlediği şarkılardakilerle benzer ritmik ve melodik temalar kullanarak, anti-emperyalizm, Marksizm, kırsal yaşam, yoksulluk ve sınıf ayrımcılığı gibi konulara değindiği şarkılar yazmıştır. Böylece Şili halkının yerellik ve komünizm fikirlerine yakınlaşmasına katkıda bulunmuştur (Kahyaoğlu, 2003, 23; Morris, 1986, 118-119). Örneğin, devrim mücadelesinin gündelik yaşama nasıl işlediğini konu edindiği şarkılarından biri olan La Carta’da şu sözler geçmektedir:

Bana bir mektup yolladılar,  
acele postayla.  
Mektupta bana diyorlar ki,  
ağabeyimi hapse atmışlar.  
Ben çok uzaklarda,  
haber beklerken,  
mektup gelip bana diyor ki,  
ülkemde adalet yok imiş.  
Aç insanlar ekmek beklerken,  
asker onlara kurşun sıkıyor, evet.  
Neyse ki gitarım var,  
acımanın ağdını yakabilmek için,  
ayrıca dokuz erkek ve kız kardeşim daha var,  
kilit altında tuttukları haricinde.  
Dokuzu da komünist,  
Tanrı’nın yardımıyla, evet.

\* Bu yöntem, Türkiye’de ulus-devlet müziği olarak belirlenen müziğin seçilme, üretilme ve yaygınlaştırılma aşamasında benimsenmiş birtakım yöntemlerle örtüşmektedir; Erken Cumhuriyet Dönemi olarak anılan dönemde yapılan derleme gezilerinde derlenip dilleri ve ezgileri çeşitli müdahalelerden geçen türküler, devlet radyolarında seslendirilmiş; bir ulus-devlet olarak Türkiye’nin yeni halk müziği geleneğine dönüştürülmüştür (Balkılıç, 2015, 129).

Violeta Parra’nın, Türkiye’de Yeni Şarkı Hareketiyle benzer yöntemleri benimseyen protest müzik gruplarının bazılarıyla ortaklaşan bir girişimi de, Marksist fikirlerin kültür sanat aktiviteleriyle aktarılmasını sağlayan kültür merkezleri açmak olmuştur. Yüksek gelirli insanların oturduğu semtlerden ziyade banliyölerde kurulan, böylece alt gelir seviyesindeki işçiler için kültür sanat aktivitelerini ulaştırılabilir hâle getiren bu kültür merkezlerinde, edebiyat çevresi oluşturmanın yanı sıra, birçok müzisyene eğitim verilmiştir—ki bu müzisyenlerin çoğu, Şili Yeni Şarkı Hareketinde kurucu rol üstlenmiş, hareketi 1967’de intihar eden Parra’dan sonra da sürdürmüştür (Morris, 1986, 119).

Şili’de Yeni Şarkı Hareketinin bir diğer öncüsü olan Victor Jara ise, hareketi Şili halkı için daha kapsayıcı bir hâle getirmede rol oynamıştır. Jara’nın, ulaşılması hedeflenen yoksul işçi kesiminin harekete daha sıcak bakmasını sağlayan niteliklerinden biri de, Marksist olmasının yanısıra, inatçı bir Katolik olmasıdır. Dönem iktidarı, çoğu dinî inanç sahibi olan işçi sınıfını sol fikirlerden uzaklaştırmak adına, Marksist kanadı inançsızlıkla suçlamaktadır. Bu ithamı zayıflatan önemli faktörlerden biri, Jara’nın şarkılarında sınıf ve dine birlikte vurgu yapması olmuştur. 1969’da Şili Katolik Üniversitesinde gerçekleşen Yeni Şarkı festivalinde, Jara’nın birincilik ödülü alan şarkısının adı “Bir İrgat için Dua”dır (Kahyaoglu, 2003, 31; Morris, 1986, 120). Jara, 1970 seçimlerinde Birleşik Halk Cephesi ve Salvador Allende’yi desteklemiş, Allende ise, seçimi kazandıktan sonra, Jara’yı Birleşik Halk Cephesi hükümetinin kültür elçisi olarak tanımlamıştır. Jara’nın kültür elçisi sıfatıyla yaptığı ilk açıklama, Yeni Şarkı’nın icat edilmiş bir gelenek olarak rolünü ortaya koyar niteliktedir:

...misyonomuz, halkımıza, müzikteki Kuzey Amerika ticari tekeline karşı kendilerini savunmalarını sağlayacak bir araç vermektir; halkımıza, nihayetinde bir ulusun en özgün ifade biçimi olan folklor aracılığıyla, kendi kimliklerini geri vermektir; protest şarkılar yoluyla, halkımızın kendi gerçekliğini anlamasına yardımcı olmaktır (Read, Wyndham, 2016, 26).

Bu noktada, artık iktidarda olan bir partinin kendi ulusal ajandasından ve bu ajanda için icat ettiği geleneği araçsallaştırmasından açıkça söz edilebilir. Ötesinde, iktidardaki partinin kültür elçisi tarafından seslendirilecek şarkılara protest demeye devam etmenin, protest müziğin kendi tanım alanıyla ne kadar örtüşeceği de bir tartışma konusu hâline gelmektedir. Protest müzik, protesto edilenin, edenin ve araştırılan müziğin niteliğine göre farklı tanım alanlarında incelenebilecek ve genellemesi kolay olmayabilen bir kavramdır. Yeni Şarkı Hareketiyle bağlantılı bir çıkış noktası edinebilmek adına, Müzikolog Dario Martinelli’nin İtalya’da “protest şarkı” ve “bağlanmacı şarkı” kavramlarının birbirinin yerine kullanılmasını referans alarak, protest ve “politik görüşün ötesinde, politik taraf sahibi olma” arasında kurduğu

bağlantıya bakılabilir (2017, 1). Burada Martinelli'nin üzerinde durduğu bağlanmacılık, Adorno'nun bahsettiği, bir politik görüşe bağlılığın apaçık ortada olduğu yapıtların üretimiyle ilgili olan kavramdır (1962). Yeni Şarkı, Şilili Marksistlerin, doğrudan ya da dolaylı olarak belli bir politik gündeme hizmet eden şarkılar üretmesi, Şili toplumuna ve farklı ülkelerde ağırlıklı olarak sol görüşlü dinleyiciye bu şarkılar yoluyla politik gündemi aktarması vasfıyla, bağlanmacı ya da protest addedilebilecek bir müziktir. Nitekim, Yeni Şarkı, Marksist kanat iktidara gelene kadar sağ kanat yönetimini protesto etmek için, darbeden sonra ise, diasporada, darbeye gelen Pinochet yönetimini, yönetimin infaz ettiği idamları ve Marksist Şilileri sürgüne yollamasını protesto etmek için işlevselleştirilmiştir.

Öte yandan, gerek seçilme, gerekse yönetim aşamalarında, Marksist iktidar tarafından Yeni Şarkı Hareketine biçilen rol, protest müziklere politik arenada biçilen rolün oldukça ötesine geçmiştir. Salvador Allende'nin başkanlık seçim kampanyası boyunca, Yeni Şarkı Hareketinden birçok müzisyen, Allende'nin seçim etkinliklerine eşlik etmiş, mitinglerinde çalıp söylemiş, Birleşik Halk Cephesi vizyonunu yayma amaçlı şarkılar yazmıştır. Yeni Şarkı müzisyenlerinin Allende ve Birleşik Halk Cephesiyle birlikte hareket etme süreçleri burada da kalmamış; Allende seçimi kazandıktan kısa süre sonra, dönemin popüler Yeni Şarkı gruplarından Inti Illimani, parti programını detaylı bir biçimde anlatan bir albüm dahi yayınlamıştır. Canto al Programa adlı bu albümdeki parçalar Şili'nin dört bir yanında çalınmış, parti programı Şili halkına müzik yoluyla anlatılmıştır (González, 1989, 269). Protest müzik ve propaganda müziği birbiriyle yakın ilişki içinde değerlendirilebilecek iki tür olmakla birlikte, bu noktadan sonra, herhangi bir protestodan bahsetmek mümkün olmadığından, Inti Illimani'nin bu çalışmasını doğrudan propaganda müziği kategorisinde değerlendirmek gerekir.

Bir müziğin protest kimliğini kaybedip propaganda tarafının ön plana çıkması, bu müziğin kendisinin ya da ilettiği mesajların mutlak surette olumsuz bir nitelik kazandığı anlamına gelmez. Propaganda, bir göndereni, bağlamı, amacı, taşıdığı bir mesaj, aracı, alıcısı ve bir tepki/karşılık beklentisi olmasıyla, iletişim kapsamında ele alınmış bir kavramdır. İletişim profesörleri Jowett ve O'Donnell, propagandayı, algıyı şekillendirmeye, idrakı yönlendirmeye ve davranışları propagandacının amacına ulaşmasına yardım edecek bir tepki elde etme noktasına getirmeye yönelik kasıtlı ve sistematik teşebbüs olarak tanımlamaktadır (2012, 7). Bu tanıma göre, örneğin, bir anaokulu öğretmeninin çocukları ellerini yıkamaya yönlendirmek için söylediği el yıkama şarkısı da bir propaganda müziği olarak nitelendirilebilir.

Dolayısıyla, propaganda, kategorik olarak doğru ya da yanlış olarak nitelendirilebilecek bir kavram değildir; birtakım fikir ve söylemleri birtakım alıcılara ulaştırmak için benimsenen iletim ya da iletişim yöntemlerinden

biridir. Bununla birlikte, bir propaganda ediminin kendi içindeki etik, pragmatik, sosyolojik ve psikolojik unsurlar değerlendirilebilir. Yeni Şarkı Hareketi, bir propaganda hareketidir; göndereni, bağlamı, amacı, mesajı, aracısı, alıcısı ve bir tepki/karşılık beklentisi mevcuttur. Diasporadaki yeni açılımları ise, Pinochet yönetiminin Şili diasporasına dair olumsuzlama maksatlı propaganda çalışmalarına yönelik bir karşı propaganda hareketi olarak görülebilir.

Yazının bir sonraki kısmında, Pinochet darbesi sonrasında Yeni Şarkının nasıl tekrar protest müzik olarak işlev kazandığı, bununla birlikte, diasporanın Şili’de olanlara dair toplumsal hafızasında, bir kültürel bellek unsuru olarak nasıl bir rol oynadığı tespit edilmeye çalışılacaktır.

### 1973 Pinochet Darbesi, Sığınmacılar ve Yeni Şarkının Diasporadaki İşlevi

11 Eylül 1973’te, General Augusto Pinochet ve Şili ordusu, Salvador Allende ve Birleşik Halk Cephesi’ni darbeyle iktidardan düşürmüştür. Allende, askerlere teslim olmamak için Başkanlık Sarayında intihar etmiş; aralarında Victor Jara gibi öncü Yeni Şarkı müzisyenlerinin de bulunduğu beş bin Allende yanlısı Şilili, Şili Ulusal Stadyumu’nda işkenceyle öldürülmüştür.\* Jara’nın eşi, İngiliz dansçı Joan Jara, İngiltere elçiliği aracılığıyla Şili’den çıkarılmış ve darbe sonrası yıllar boyunca çeşitli ülkelerde katıldığı konserler ve protesto gösterilerinde, Şili’de yaşananları anlatmıştır.

Darbeyi takip eden kısa zaman içinde, 200.000 Şilili sürgün edilmiş ya da göçe zorlanmış ve çeşitli ülkelerde sığınmacı olarak yaşamaya başlamıştır; darbeden sonraki birkaç yıl içinde ise, gerek diktatörlük rejiminin baskıları,

\* Victor Jara, şarkılarının ve politik kimliğinin Şili halkı ve uluslararası kamuoyu üzerindeki etkisiyle öyle önemli bir güç addedilmiştir ki, darbe yönetimi tarafından Allende ve Halk Cephesine eşdeğer bir tehdit olarak görülmüştür. Darbenin yapıldığı gün, müzik dersi verdiği üniversitedeki odasında askerler tarafından alıkonmuş, darp edilmiş, ertesi gün binlerce Birleşik Halk Cephesi üyesi ve sempatisyanıyla birlikte Santiago Ulusal Stadyumu’na götürülmüştür. Stadyuma gitarıyla giden Jara, o esnada bir şarkı besteleyerek gitarıyla çalıp söylemeye başlamıştır. Şarkının sözleri şu şekildedir:

*Şehrin şu ufaklık kısmında bile, beş biniz.*

*Ya diğer şehirler ve ülkenin gerisinde,*

*Kim bilir, kaç kişiyiz?*

*Aramızdan altı kişi, yıldız boşluğunda kayboldu.*

*Biri, bir insanın başına geleceğine asla inanamayacağım bir şekilde öldü.*

*Diğer dördü, yaşadıkları dehşete son vermek istedi,*

*Sonuncusu, kendisini aşağı attı; diğerleri ise, kafalarını duvarlara çarptı.*

*Faşizmle gelen, nasıl bir korkuysa,*

*Gelecek planlarını bu kadar şeytanî bir dakiklikle yapıyorlar,*

*Yollarına hiçbir şeyin çıkmasına izin vermeden.*

*Madalyaları, kan. Kahramanlıklarının kanıtı, katliam.*

*Ah, Tanrı’m, yarattığım dünya bu mu?*

*Yedi günlük muazzam işçilikte, bunların ne işi var?*

Stadyumda yaşananlara şahit olmuş bir gazetecinin anlattıklarına göre, Victor Jara bu şarkıyı çalıp söylerken, askerler müdahale ederek Jara’nın parmaklarını kırmıştır. Gitarını çalamasa bile diğerleriyle birlikte şarkıyı söylemeye devam ettiği görülünce, kafası parçalanmıştır. Şarkının diğerleri tarafından söylenmemesi için göz korkutmak amacıyla, Jara’nın elleri kesilip stadın iki tarafına asılmıştır (aktaran Read, Wyndham, 2016, 31-33).

gerekse ekonomik krizden kaynaklı olarak, ülkeden sürülen ve göç edenlerin sayısı bir milyona ulaşmıştır (McSherry, 2017, 19). Sovyet Bloğu, Kuzey ve Batı Avrupa, Latin Amerika ve Afrika ülkeleri, Avustralya, Kanada, ve ABD başta olmak üzere, yaklaşık 140 ülkede sığınmacı olarak yaşamaya başlayan Şililerin oluşturduğu diaspora, dünyaya yayılmıştır (Shine, 2009, xv).

Sürülen ve göç edenlerin arasında ülkenin entelektüelleri olarak görülen kesimin önemli bir kısmı yer almaktadır. Bu kesime, Inti Illimani ve Qui-lapayun adlı Yeni Şarkı grupları; Violeta Parra'nın kızı Isabel Parra ve oğlu Angel Parra gibi birçok Yeni Şarkı müzisyeni de dâhildir. Şili diasporasının kendi yaşadıklarını anlatmakla kalmayıp Marksist görüşleri dünyada yaygınlaştırmaya başladığı ayırt edici dinamikler de bu noktadan sonra ortaya çıkmaktadır.

Şilili Marksistlerin özellikle 1960'lardan itibaren geliştirdiği ve Yeni Şarkı hareketinin de aktif bir rol üstlendiği örgütlenme ve propaganda yöntemleri, ağırlıklı olarak bu yöntemleri yaşam biçimi hâline getirmiş Şilililerden oluşan Şili diasporasını diğer birçok diasporadan farklı bir biçimde işlevselleştirmiştir. Öncelikle, Şilili sığınmacılar, üzerlerindeki ilk şoku atar atmaz, yerleştikleri ve seyahat ettikleri her yerde, darbeyi ve Şilililerin Pinochet diktatörlüğünden gördüğü baskıyı anlatmaya başlamış; ülkelerin iktidarlarını ya da güçlü muhalefetlerini, Şili'nin mevcut yönetimine yaptırım uygulama konusunda harekete geçmeye teşvik etmişlerdir. Örneğin, Birleşmiş Milletler başta olmak üzere sığınmacı ve göçmenlerle ilgili araştırma yapan birçok kurum ve kuruluş, Şili'de olan biteni anlayabilmek adına ilk elden bilgi kaynağı olarak Şilili sürgün entelektüellerle görüşmeler yapmıştır. Bu görüşmelerin bir sonucu olarak, darbeden yaklaşık bir yıl sonra, Birleşmiş Milletler İnsan Hakları Komisyonu, Şili'deki siyasi tutukluların hayatlarından duyulan endişeyi Pinochet yönetimine resmî yollarla aktarmıştır. Böyle girişimlerin de yardımıyla, Pinochet'nin, darbe esnasındaki sürgünleri meşrulaştırmak adına, hem Şili toplumuna hem de dünyanın diğer ülkelerine, sürgüne yollananların darbeyi fırsata çevirdiğini, hattâ çoğunun Şili'yi bu fırsatlar için terk ettiğini anlattığı "altın sürgün" propaganda çalışması büyük ölçüde başarısız olmuş; Pinochet'nin Şili siyasi tarihini askeri cunta lehine baştan yazması engellenebilmiştir (McSherry, 2017, 19).

Hem Marksist kanadın iktidara gelme ve yönetim sürecindeki, hem de darbe sonrasında askerî cuntanın Şili'de kurduğu baskı yönetimine ve uluslararası kamuoyunu hedefleyen propaganda çalışmalarına karşı bir direniş kanadı oluşturmadaki motivasyonda, kültürel bellek yaratım ve aktarımının önemli bir rol oynadığı söylenebilir.\* Jan Assmann, insan belleğinin toplum-

\* Jan Assmann, *aktarılan belleği, kişinin öznel deneyimlerine odaklanan iletişimsel bellek ve kökene odaklanan bir hatırlamayı içeren kültürel bellek olarak ikiye ayırmaktadır* (2015, 60). *İletişimsel bellek, deneyimi yaşayan kişinin yaşam süresi ekseninde sınırlı olduğu için yakın tarihi, hattâ spesifik*

sal ve kültürel çevre koşullarıyla belirlenen dış boyutu olarak tanımladığı kültürel bellek kavramıyla, kültürel anlamın devredilme ve canlandırılma biçimi olarak yine geleneğe vurgu yapmaktadır (2015, 26-28). Yeni Şarkı Hareketinin bir gelenek olarak sürdürülmesi, diasporadaki Şililerin bellek aktarımını sağlayarak—ve bir bakıma biçimlendirerek—Pinochet’in Şili resmî tarihini darbe yönetimini haklı taraf olarak gösterecek biçimde düzenleme girişimlerini, Şili içinde ve dışında sekteye uğratmıştır. Yeni Şarkı müzisyenlerinin, darbeye ve sonrasındaki sürece dair yazdıkları şarkılar ve dünyanın dört bir yanında verdikleri konserlerle, yaşananların dünyaya ve diasporanın yeni nesillerine nasıl aktarıldığında etkili olmaları kaçınılmazdır. Örneğin, başka ülkelerdeki savaşlardan kaçan sığınmacıların anlattığı hikâyelerde sıklıkla rastlanan umutsuzluk ve trajedi vurgusu yerine, Şili’de yaşananlara yönelik hafızada özlem, direniş ve dayanışma ön plandadır. Ötesinde, kültüre özgü bağlayıcı yapı devreye girmekte, ortak geçmiş, ortak deneyim, beklenti ve eylemlerle yaratılan sembolik anlam dünyası sayesinde bir güven ve dayanışma ortamı oluşmaktadır (agy., 23). Böylece bir ortak kimlik oluşmakta, “ben” yerine, ortak kimliğin bir getirisi olarak “biz” geçebilmektedir (agy., 141, 142). Yurttaşı olduğu ülkede ortak yaşam adına savunduğu fikirler sebebiyle devlet tarafından ölümle tehdit edilip göçe zorlanan ve bilmediği bir ülkede kendisine yeni bir yaşam kurmaya çalışan bir “ben”, anılarına ve politik fikirlerine sahip çıkan bir diasporanın, yani bir “biz” oluşumunun parçası olduğunda, hayatta kalma ve kendisini ülkesinde güvende hissedebileceği koşullar için mücadele etme motivasyonu bulması da nispeten kolaylaşmaktadır.

Öte yandan, kültürel belleği oluşturan bilgiyi gerçeklikten ziyade o bilginin nasıl hatırlandığının belirlediğini; hattâ gerçek tarihin önce hatırlanan tarihe, ardından da sıklıkla efsaneye dönüştüğünü belirtmek gerekir (agy., 60-61). Nitekim, Yeni Şarkı, sadece diasporadaki Şililer tarafından değil, müzisyenlerin konserleri ve albümleri yoluyla, birçok başka ulustan—özellikle de sol görüşleri benimseyen—dinleyiciyle buluşmuş; şarkılar çeşitli ülkelerin dillerine çevrilmiş; hattâ sol gruplar tarafından marş olarak işlevselleştirilmiştir. Dolayısıyla, darbe öncesi ve sonrasına dair Şili’yle ilgili tarihsel bilginin önemli bir kısmını, kültürel bellek oluşturmaya yönelik bu çalışmalarla gelen veriler oluşturmuş; Salvador Allende ve Birleşik Halk Cephesinin hikâyesi, doğruları ve yanlışlarıyla değerlendirilen bir yönetim süreci olmaktan

---

*olarak, o kişinin içinde bulunduğu kuşağı kapsarken (agy., 58); kültürel bellek, tören, dans, anlattı, ritüel, takı, giysi, resim, mekân gibi simgeler üzerinden işleyerek, bir bakıma kurumsallaşmakta, anıları simgelerle yönlendirmekte ve kendi hakikat alanını yaratarak geleneksel tarifle benzer bir sorun üzerinden okunabilmektedir (agy., 60).*

*Yeni Şarkı ve etrafındaki gelenek de Şili diasporasında kültürel belleği oluşturan bir simge gibi işlevmektedir. Dolayısıyla, bir yandan Şili’de yaşanan darbeyi, öncesini, sonrasını ve etkilerini hem zamansal hem de mekânsal olarak başkalarına ulaştırabilirken, bir yandan da yaşananları sadece simgelerin işaret ettiği noktadan yansıma ihtimalini içermektedir.*

çıkarak, trajedisi ve dirayetiyle aktarılan bir efsaneye dönüşmüştür. Konu üzerine birçok etik tartışması yürütülebilecek olmakla birlikte, Yeni Şarkı Hareketiyle yoğrulan ve güçlenen kültürel belleğin, Pinochet'nin darbe yönetimi lehine ve Şili diasporası aleyhine yürüttüğü propaganda çalışmalarını etkisiz hâle getirmede önemli rol oynadığı da ortadadır.

Diasporada oluşturulan anlatının Şili askerî cuntası üzerinde yaptığı etkiye dair bir diğer gösterge de, Condor Operasyonudur. Latin Amerika ülkelerinde yapılan askeri darbelerle başa geçen yöneticiler, 1975 yılında Washington'un da teşvikiyle bir araya gelerek, hem kendi ülkelerine yerleşen, hem de dünyanın çeşitli yerlerine dağılan muhalifleri yakalama kararı almıştır. Latin Amerikalı birçok muhalif lider ve muhalefet yanlısı sığınmacı, o yıllarda ya tutuklandıktan sonra kaybolmuş, ya da yaşadıkları ülkelerde kaybolmuştur (McSherry, 2017, 19).

Şilili sığınmacıların gittikleri hemen her yerde kabul görmesine vesile olan önemli bir faktör de, ülkelerinde iktidarda ya da muhalefette güç kazanan sosyalist hareketler olmuştur. Sığınmacılar, Şili solunun örgütlenme geleneğini bu sosyalist hareketlere aktarmıştır. Yerellerdeki sosyalist parti ve diğer oluşumların da dayanışma ve desteğiyle, Şili'de darbe öncesinde oldukça güçlü ve yaygın olan sol örgütler ve kimi zaman da örgütlenme biçimlerinin kendileri, farklı ülkelere sığınan Şilililerin birbirleriyle iletişimde kalmasına, güncel enformasyon aktarımına, kültürel belleğin kolektif oluşumu ve korunumuna yardımcı olmuştur. Şilililer, mensubu oldukları sol partilerin sığındıkları ülkelerdeki şubelerini kurmuş, ya da ülkedeki yerel sosyalist oluşumlara katılıp destek vermiştir. Dış Cephe olarak adlandırılan bu yapılanma, örgütlü dayanışma komiteleri, müzik grupları, konserler ve yayınlarla, Şili'deki askerî cunta yönetimine karşı mücadelenin diaspora hattını oluşturmuştur. Dış Cephe, Pinochet yönetiminde baskılanan ülke içi muhalefete destek olmuş ve Şili iç politikasında aktif rol oynayacak kadar güçlenmiştir (Wright, Zúñiga, 2007, 38-39).

### **Yeni Şarkı Müzisyenlerinin Politikaya Doğrudan Etkileri**

Yeni Şarkı Hareketi, gerek şarkıları gerekse müzisyenlerinin politik kimlikleriyle, diasporanın Şili askerî cuntasına karşı yürüttüğü mücadelede de önemli roller üstlenmiştir. Cuntaya karşı farklı ülkelerde düzenlenen konferans ve gösteri yürüyüşlerinde, Yeni Şarkı grupları ve müzisyenleri, şarkılarıyla ve siyasî aktör olarak söylemleriyle, protestoların etkisini yükseltmişlerdir. Pinochet yönetiminin Şili'de yasakladığı ve Condor Operasyonu gibi faaliyetlerle Şili dışında da ortadan kaldırmaya çalıştığı Yeni Şarkı, yönetimin planladığının aksine, dünyanın dört bir yanında ortaya çıkan Şili diasporasından ve sığınmacıların ikamet ettiği ülkelerin sol iktidar ya da muhalefetlerinden aldığı destekle, politik gücünü kat kat artırmıştır.

Yeni Şarkının dönem siyasetiyle etkileşimi, Howard Becker'ın bir kolektif faaliyet olarak sanat kavramsallaştırmasıyla da ilişkilendirilebilir.\* Becker'ın tanımı çerçevesinde, müzik her halükârda bir kolektif faaliyet ve bir iş bölümü ürünüdür (2013, 41); ancak, Yeni Şarkı Hareketinde kolektivitinin böylesine ön planda oluşunun müziğin etki alanını ne derece büyüttüğünü ayrıca ele almak gerekir. Becker, sanatı bir faaliyetin ötesinde faaliyetler bütünü olarak değerlendirmektedir (agy., 36). Yeni Şarkıyı bir müzik türü olmanın ötesine geçirip bir harekete dönüştüren de bu faaliyetlerin oluşturduğu dinamik süreçtir; bu süreç öyle çok yönlü ve kapsamlı bir faaliyetler dinamiği hâline gelmiştir ki, müziğin kendisi merkeze konulsa dahi, hareketteki işlevi merkez etrafında toplanan kişi ve grupların iletişim, koordinasyon ve motivasyonunu sağlamaya dönüşmüş; müzik, kendisini de ortaya çıkaran diğer faaliyetlerle birlikte homojen bir ilişki ağının bir parçası olmuş; nihai amaç değil, nihai amacın bir aracı, aracısı ve destekçisi olarak katkı sağlamıştır.

Örneğin, Yeni Şarkıyla birlikte içerdği kültürel bellek ve ideolojinin dünyada yeterince yayılabilmesi için, dil bariyerinin aşılması gerekmektedir. Kaçınılmaz olarak ortaya çıkan bu dil bariyerinin aşılmasında, elbette müziğin sosyal iletişim ve mobilizasyon sağlayan bir faktör oluşundan da bahsedilebilir; zira Yeni Şarkı, yaşanan trajediyi ve verilen mücadeleyi uluslararası kitleye sözle olduğu kadar semiyotik ve jestik biçimlerde de aktarmış, dinleyenlerde Şili halkına karşı şefkat ve empati hisleri uyandırmış, baskıya karşı öfke ve dayanışma isteği yaratmıştır (McSherry, 2017, 20). Ancak, dil bariyerinin aşılabilmesinin asıl sebebi, Şilili sığınmacıların yaşadığı ülkelerde Yeni Şarkıya ilgi duyan müzisyen ve edebiyatçıların, bu şarkıları kendi dillerine çevirerek, aynı melodi üzerine kendi dillerinde söylenebilir hâle getirmeleridir. Bu çeviriler bire bir yapıp sadece Şili halkının yaşadıklarını anlatmaya odaklanmak yerine, zaman zaman o dili konuşan yerel halkın kendi günlük yaşamına, sorunlarına ve bu sorunların Marksist bir perspektifle ele alınmasına yönelik ifadeler kullanılarak dönüştürülmüş, bir diğer bakış açısıyla, zenginleştirilmiştir.\*\*

\* Yeni Şarkı Hareketi, temelini oluşturan müziğin kendisi de dahil, kolektif bir edimdir. Şarkıları kimlerin bestelediği belli olmakla birlikte, Yeni Şarkı, Şili'nin müzik mirasından, gerek çalgısal gerekse ezgisel anlamda oldukça beslenmektedir; varlığının sürerliğini ise, benzer politik görüşleri paylaşan dinleyicinin alımlama ve geribildirimlerine borçludur. Bunların yanı sıra, Yeni Şarkı, Şili'de dönemin Marksist kanadında, sadece müzik üretimi kapsamında değil, tıpkı bir dergi çevresi örgütlenmesi gibi, müzik çevresi örgütlenmesi olarak da rol oynamıştır. Ötesinde, parçaların bestecilerinden çıkıp diğer Yeni Şarkı müzisyenlerince farklı coğrafya ve bağlamlarda yeniden çalınması ya da parçalanarak farklı parçaların unsurları olarak yer almaları da, besteciye çekirdekten alıp neredeyse bir "destek personeli" işlevine kadar taşıyabilmektedir (Becker, 2008, 56). Bununla birlikte, Yeni Şarkı müzisyenlerinin açtığı ve aynı müzik türüne yeni müzisyenler yetiştiren kurumların ortaya çıkışı, Yeni Şarkı türünün varoluşuyla gelen bir önerme vasfıyla, bir kolektif edim olarak protest müzik önermesini desteklemektedir. Bu önerme daha sonraki yıllarda farklı ülkelerdeki birçok protest müzik çevresinin de yerleşik kurulumu olarak görünür hâle gelecektir.

\*\* Bu çalışmaların Türkiye'den bir örneği, halk ozanı Rabmi Saltuk'un 1976'da Türkiye'de düzen-



Diasporadaki dayanışma ve direnişe yönelik çalışmalar elbette Yeni Şarkı Hareketinden ibaret değildir; doğrudan hareket kapsamında düşünülemeyecek birçok çalışma yapılmış, yazılar yazılmış, çeşitli yayınlar ortaya konmuş, konuşmalar, mitingler ve protesto gösterileri düzenlenmiştir. Bu bağlamda, Yeni Şarkı Hareketinin kendisi, diasporada yürütülen kolektif faaliyetin bir parçasıdır. Yaptıkları albümler ve turnelerle darbeden önce dünya müzik ve politika sahnesinde ismini duyuran birçok Yeni Şarkı grup ve müzisyeni, bu sayede dünyadaki birçok siyasî lider ve aktöre doğrudan ulaşabilmiş; Şili yönetimiyle ilgili sorunları onlara ilk ağızdan aktarabilmiştir. Böylelikle, Şili’de yaşanan darbe, uluslararası hukuk ve politikada bir cause célèbre (ünlü dava) hâline getirilebilmiştir (agy., 21). Bunun yanı sıra, birçok Yeni Şarkı grubu ve müzisyeni, konser ve albümlerden elde ettikleri gelirin önemli bir kısmını Şili direnişine aktarmıştır. Inti Illimani, Quilapayún, Patricio Manns ve Isabel Parra, bu grup ve müzisyenlerin öne çıkanlarındandır.

Darbe öncesi Marksist iktidarla birlikte hareket eden ve parti programını Şili halkına şarkılarıyla aktaran Inti Illimani grubu, darbeden sonra İtalya’ya yerleşmiş, Yeni Şarkıyı besleyen And dağları müziğini pek tanımayan İtalyan dinleyicinin ilgisini toplamıştır. Her yıl dünyanın birçok yerinde yüzlerce konser vermiş; konser gelirleriyle Şili’de yargılanan Allende taraftarlarının kaçmasına ya da hayatta kalmasına yardımcı olan faaliyetlere destek olmuştur.

Inti Illimaninin hareket içindeki işlevi, müziklerinin ötesine de geçmiştir. Konser verdikleri ülkelerde aktif olarak siyasî kulis yapmışlardır. Örneğin, ABD’de verdikleri bir konser vesilesiyle senatör Edward Kennedy’i ziyaret etmişlerdir. Victor Jara’nın eşi Joan Jara’nın da yer aldığı bu görüşme, Kennedy’nin ABD senatosunu Şili konusunda politika değiştirmeye ikna etmesiyle sonuçlanmış; ABD yönetimi Pinochet rejimine yaptığı askerî yardımı 1974’te sınırlandırmış, 1976’da kaldırmıştır. Öyle ki, Pinochet, Edward Kennedy’i sonraki yıllarda “Şili’nin Düşmanı” ilân etmiştir (Harper, 2009).

Yeni Şarkı grubu Quilapayún da Inti Illimani’yle benzer bir yol haritası çizmiş, konserlerle Şili’de darbe yönetimine direnen örgütlere gelir sağlamış, konserlerinde cuntaya karşı dayanışma ve mücadeleye çağırılmış ve lobi faaliyetleriyle Şili iç siyasetine etki etmiştir. Örneğin, Avustralya’nın Pinochet yönetimini tanımamasına ve ticari ambargo uygulamasına, Avustralya’da verdikleri konserler ve Joan Jara’yla birlikte yürüttükleri lobi faaliyetleriyle etki etmiştir. Ayrıca, sendikalarla birlikte İngiltere’nin Şili ordusuna silah

---

*lenen Şili Dayanışma Geceleri için Türkçeleştirdiği Halk Cephesi marşı Venceremos'tur (Partimiz Şili Halkıyla Dayanışma Geceleri Düzenliyor, 1976, 22-23). Bu marş, Türkçeleştirilmiş hâliyle daha sonra Grup Yorum da dahil olmak üzere pek çok politik müzik topluluğu ve müzisyeni tarafından seslendirilmiştir. Parçanın Türkçesi orijinal sözlerle büyük oranda sadık kalmış olmakla birlikte, Türkiye’de yoksulluğu anlatmak için sıklıkla başvurulan gecekondü meselesi de ele alınmıştır. Ayrıca, parça Marksist kanadın iktidara geldiği yıl yapılmış olmasına rağmen, çeviri darbe sonrası dayanışma ortamının ürünü olduğu için, dayanışmaya yönelik sözler eklenmiştir.*

satışını durdurmasını sağlamışlardır (McSherry, 2017, 23-25).

Yeni Şarkı hareketinde yine kurucu rol üstlenenlerden olan Patricio Manns, Küba ve İsveç’teki Şili sol hareketleriyle birlikte çalışmış; 1974’te Fransa’da Yeni Şarkı grubu Karaxú’yu kurmuş, Karaxú yıllarında ve gruptan ayrıldıktan sonra solo çalışmalarında da ağırlıklı olarak silahlı mücadele propagandası yapmıştır. Violeta Parra’nın kızı ve yine Allende yönetimiyle birlikte çalışmış bir Yeni Şarkı müzisyeni olan Isabel Parra ise, şarkılarında “yurda geri dönüş” temaları işleyerek, ülkelerine geri dönmek isteyen Şilililerin umutlarını canlı tutmuş diktatörlük rejimi zayıflamaya başladığında kendisi de Şili’ye geri dönmüştür (agy., 25).

Müziği merkeze alan tüm bu politik faaliyet, müziğin ortaya çıkma sebebi; zira politik bir müzik türü olarak Yeni Şarkı, politik bir faaliyet olarak, diğer politik faaliyetlerin içine örülür biçimde ortaya çıkmış ve sürdürülmüştür. Dolayısıyla, Becker’ın bahsettiği, müziği besteleme, icra etme, konser salonu ayarlama, enstrüman yapım gibi faaliyetler, bir kolektif faaliyet olarak Yeni Şarkının bir katmanıysa; bahsedilen müzisyen ve müzik gruplarıyla etraflarındakilerin yaptığı üzere, ülkenin politikacılarıyla görüşmek için o ülkede konser organize etme, ortak politik görüşlerde birleşen seyircilerin konser salonunu doldurarak Yeni Şarkıyla aktarılan söylemin alınması ve dağılması, konser sonrası politikacılarla görüşülüp Şili yönetimine karşı direnişe uluslararası politikayı yönlendirerek destek verilmesi gibi eylemler de bir diğer kolektif faaliyet katmanı olarak Yeni Şarkının parçasıdır. Nitekim, Yeni Şarkı diasporada öncelikle bu faaliyetler için işlevselleştirilme amacıyla sürdürülmüştür. Birinci katmandan farklı olarak, bu ikinci katmanda, kolektif faaliyet Yeni Şarkının oluşması hatırına değil, Yeni Şarkı bu kolektif faaliyet adına üretilmiştir. Burada Yeni Şarkının bir amaçtan bir araca dönüştüğünden bahsedilebilir; bununla birlikte, Yeni Şarkının yine de etrafındaki tüm faaliyetin merkezinde olması durumu değişmemiş; müzisyenler kendilerini politikacı değil müzisyen olarak tanımlamış ve birer müzisyen yaşamı sürmüş, konserler de miting benzeri birer siyasi toplantı olarak değil konser olarak organize edilmiş ve gerçekleşmiştir.

### **Diasporada İkinci Nesil, İsveçli-Şilili Hip-Hop ve Politika**

Anayurdu olarak bildiği yerin dışında yaşamak durumunda kalan insan topluluklarını anlatmak için kullanılan diaspora kelimesi (Belge, 2011, 1), Şili için kullanılırken ulus-devlet yapısıyla bir bağı imlemektedir. Şili diasporasının ikinci nesli ise, iki ulus-devlet arasında kalmış bir nesildir. Çoğu, ailelerinden hikâyelerini dinleyerek büyüdükleri ve kültürel bellek aktarımının bir sonucu olarak bir direniş efsanesinin mekânına dönüşen Şili’yle, içinde büyüdükleri ama kendilerinden çok başkasının yurdu olan bir diğer ulus-devlet arasında, muğlak bir kimlik ve aidiyet alanı içinde yer almaktadır.

1970'ler ve 80'lerde dünyanın birçok yerinde büyük ilgi gören Yeni Şarkı hareketi, 90'larda, dönemin birçok popüler müziği gibi, başka popüler türlerle de etkileşime girmiş; buna rağmen, yaşanan olayların üzerinden zaman geçmesinin de etkisiyle popülerliğini yitirmeye başlamış; taşıdığı söylemi kısmen diğer bazı popüler türlere teslim etmiştir. Bu türlerin en çok rağbet görenlerinden biri, hip-hop'tur. Şili diasporasının ikinci nesli, özellikle de 1973 ve sonrasında diğer tüm ülkelerden daha fazla Şilili sığınmacı kabul eden İsveç'te, Yeni Şarkıyla bağlar kurarak kendi altkültürünü oluşturmuştur. Bu kısımda, İsveç'e yerleşen Şilili sığınmacıların İsveç'te doğan/yetişen çocukları tarafından yapılan hip-hop müziği ve dönemin Şili politikasıyla ilişkisi incelenecektir.

Darbe esnasında ve sonrasında Şili'den kaçarak ya da sürülerek birçok farklı ülkeye sığınan Şilililer, İsveç'te dönemin sosyal demokrat görüşleriyle bilinen başbakanı Olof Palme ve dönem hükümeti tarafından memnuniyetle kabul edilmiş ve Allende iktidarı döneminde İsveç'te kurulan dayanışma komitesi Chilekomitén (Şili komitesi) tarafından sevinçle karşılanmıştır; yaklaşık 30.000 sığınmacıya konut ve istihdam sağlayan İsveç, Şili diasporasının en yoğun olduğu ülkelerden biridir (Olsson, 2009, 663).

Sığınmacılar arasında özellikle coşkuyla karşılanan kesimlerden birinin de Yeni Müzik yapan müzisyenler olması, İsveç'te 1960'larda ortaya çıkan ve 70'lerde yaygınlaşan progrrörelsen adlı müzik hareketiyle bağlantılıdır. Adının anlamı "progresif hareket" olan bu müzik hareketi, İsveç'teki sol kanadın yürüttüğü ve ticari kaygı gütmeyen bir harekettir. Hareket dâhilinde birçok müzik türünde parçalar üretilmiş olmakla birlikte, progrrörelsenin Yeni Şarkıyla sıkı bağları söz konusudur; örneğin, 1986'da bir suikastte öldürülen Olof Palme'nin cenazesinde, Violeta Parra'nın "Gracias A La Vida" adlı ikonik parçası, İsveç'li progrrörelsen müzisyeni Arja Saijonmaa tarafından İsveççe yorumlanarak çalınmıştır (Lindholm, 2017, 70).

İsveç'te sığınmacılara yönelik nispeten olumlu tutuma rağmen, sığınmacılıkla birlikte neredeyse kaçınılmaz olarak gelen sosyal statü kaybının etkileri de görülmüştür. Örneğin, Şili'den gelenlerin önemli bir kısmı, fôrorten adı verilen İsveç varoşlarına yerleştirilmiş ve orada kalmıştır. Bununla birlikte, Olof Palme yönetiminin de etkisiyle, Şilililerin İsveç toplumu tarafından diğer ülkelere nispeten daha fazla kabul görmesi, fôrortenlerde dönemin alt ekonomik sınıfa dâhil İsveçli genç kuşağıyla ikinci ve üçüncü nesil Şilili gençlerin birtakım ekonomik ve politik sorun ve taleplerinde ortaklıklar yakalamasını ve birlikte hareket edebilmelerini kolaylaştıran etmenlerden olmuştur (agy., 63).

Hip-hop da bu ortaklık ve birlikte hareket alanlarından biri olarak işlevselleşmiştir. Bu bağlamda, İsveçli Şilililerin yaptığı hip-hop, Yeni Şarkı hareketinin yanı sıra, kültürel bellek aktarımının ikinci nesildeki yansımalarından

biri olarak değerlendirilebilir. Şilili İsveçli hip-hop müzisyenleri ve yapımcıları olan Salazar Kardeşler, kendileriyle yapılan 2017 tarihli bir röportajda, bu durumu, “hip-hop vasıtasıyla ikinci nesil Şilililerin Yeni Şarkı müzisyenleriyle bağ kurması ve bu vesileyle bir bakıma Şili’ye ‘dönüş’ yolları” olarak ifade etmiştir (agy., 71). Örneğin, Malmö çıkışlı bir hip-hop grubu olan Advance Patrol, şarkılarında Olof Palme’nin Şilili sığınmacılara yuva vermesi, politik ve ulusal kimliklerini korumalarına yardım etmesi, Pinochet’nin cezalandırılması gibi konulara değinmiş; ötesinde, birtakım parçalarında melodik tema olarak 1970’ler ve 80’lerde diasporada Yeni Şarkı müzisyenlerinin yaptığı parçaların temalarını kullanmıştır. Örneğin, Advance Patrol, Şili diasporasını da anlattığı ve İsveç hip-hop listelerinde üst sıralara çıkan Ett Land Som Är Tryggt/ Betongbarn (Güvenli Bir Ülke/ Beton Çocukları) adlı parçada beat melodisi olarak, Inti Illimani’nin 1973 tarihli Alturas adlı parçasının gitar melodisini kullanmıştır. Parçanın diasporayla ilgili kısmı şu şekildedir:

Olof patronken, bize bir el uzandı,  
 Palme bizi korudu, bize iş ve yaşayacak yer verdi.  
 Durup kenardan bakamam, yapacak işlerimiz var,  
 Kendimiz için değil ama ölünün hatırına,  
 Otuz yıl geçti ve halen hatırlıyorlar,  
 Şimdiki hâlimden gençtiler ve her şeylerini geride bıraktılar.  
 Ailem de dahil yüzbinlerce çift,  
 Çocuklarıyla birlikte tüm dünyaya yayıldı.  
 Bir gün başkan olacağım,  
 O mâlum generalin sorumluluk almasını sağlamak için.  
 Annem diyor ki, Juan, senin kendi kavgaların var,  
 Senin kavgan, anlattığında ve yazdığında.  
 Naif tınlamak istemem ama, aktifim ben,  
 Öylesine kenara çekilmeyi hazmedemem,  
 Politikayı daha fazla bilmek istiyorum; ve yazmak,  
 Tüm bu insanlar, baskı ve savaş hakkında.

Sürgün ve diaspora kimliklerini üstlenip taşıyan bu tutum, bir önceki neslin belleğini devralmayı ve Pinochet’nin tarih yazımına karşı açılan cepheyi sürdürmeyi de beraberinde getirmektedir. Diasporanın hip-hop yapan ikinci nesil müzisyenleri, müzikleri aracılığıyla ebeveynlerinin jenerasyonu ile bağ kurup, Pinochet yönetimine dair düşünce, anı ve hisleri, toplumsal hafıza içinde bir çeşit hatırlama olarak dahi nitelendirilebilecek bir biçimde anmaktadır. Elbette kültürel belleğin hatırlanmak isteneni hatırlamaya yönelik olduğu da hesaba katılmalıdır; ancak kişisel bellek kapsamındaki hatırlamalar da kusursuz değildir; her halükârda, geçmiş anlatmaya değil gelecek için

cunta yönetimi lehine işlevselleşmeye yönelik bir resmî tarih inşasından daha güvenilir bir niyet ve çıkış noktası içermektedirler.

İkinci nesil diaspora hip-hop müzisyenleri, Şili kökenli olmalarının yanı sıra birer İsveçli de olduklarından, muhalif konulu şarkılarında, İsveç direniş ve dayanışma hareketleri, İsveç'in kendi sosyal demokrasi tarihi ve İsveç'in kendisiyle olan bağlarını da dile getirmektedirler. Böylece, sol görüşlerin oluşturduğu zemin üzerinde, iki ulus-devletle de bağ kurabilecekleri bir muhalif kimlik inşa etmektedirler. Üzerine kimliklerini inşa ettikleri ortak zeminin bir harcı da hip-hop'tur; dünyanın birçok yerinde özellikle de genç müzisyenlerin kendi şartlarına dair isyanlarını dile getirmek için başvurdukları hip-hop, aynı zamanda, diasporanın diğer ülkelerdeki parçalarıyla da bağ kurabilme ihtimalini ortaya çıkarmaktadır.

### **Yeni Şarkı'nın Türkiye'deki Sol Muhalif Müziklere Etkileri**

Yeni Şarkı Hareketi, hem müzikte merkeze alınan unsurlar, hem de bir hareket olarak yapılanma biçimiyle, Türkiye'deki sol muhalif müzisyenler üzerinde de oldukça etkili olmuştur. Bu etki, doğrudan Yeni Şarkının Latin Amerika esinli ritmik ve melodik hatları olabildiği gibi, müziğin ve hareketin oluşturulma yöntemleri de olabilmektedir.

Örneğin, Yeni Türkü ve Ezginin Günlüğü gibi gruplarda, Latin Amerika etkisini doğrudan görmek mümkündür; Türk müziği makamları da kullanılmakla birlikte, Yeni Türkü grubunun adından da anlaşıldığı üzere, genel olarak müzikte Türkçe sözlü, yerel ve yakın coğrafyaların müzikleri esinli Yeni Şarkı izlenimi yaratılmaktadır. Aynı bağlamda, yerel enstrümanlar da kullanılmakta, ancak enstrüman kullanımında ağırlık, gitar ve flüt ve klarinet gibi nefeslilere verilmektedir. Yazılan şarkı sözleri de yine ağırlıklı olarak, tıpkı Yeni Şarkı hareketinde olduğu gibi günlük hayatı anlatmakta, muhalif atmosferi bu günlük yaşam aktarımlarının içinde aramaya teşvik etmekte, yine Yeni Şarkı hareketine benzer biçimde, sol görüşlü olduğu bilinen şairlerin şiirleri bestelenmektedir.\*

Bununla birlikte, Yeni Şarkı Hareketinden ritim ve melodiden ziyade yöntem olarak esinlenmiş Grup Yorum ve Kardeş Türküler gibi gruplar da vardır. Bu gruplar, Yeni Şarkı Hareketinden birkaç farklı şekilde etkilenmiştir; bir başka deyişle, hareketle birkaç farklı şekilde ortaklaşmaktadırlar.

Birincisi, iki grup da üniversite çıkışlıdır; yani amatör edim için elverişli bir ortamda ortaya çıkmışlardır. Kuruldukları dönemlerde üniversitelerin öğrencilerin yürüttüğü amatör kültür sanat aktivitelerine finansal ve mekânsal

\* Tıpkı Şili'de olduğu gibi, Türkiye'de de askerî darbe etkileri politik müziklerde sezilmektedir. Örneğin, bahsi geçen sol görüşlü politik müzik gruplarının müzikleri, 1980 darbesi öncesinde devrimci müzik olarak nitelendirilirken, darbeden sonra özgün müzik olarak anılmaya başlamıştır (Gedik, 2017, 98).

destek vermesinden de faydalanarak, buna benzer bir destek almayan amatör gruplara nazaran daha kapsamlı işler ortaya koymuşlardır (Kahyaoğlu, 2003, 139; Akkaya, Özer, Çelik, Uncu, 2008, 2-5). Profesyonel müzisyen olmamalarına rağmen, nitelikli çalışmalarıyla profesyonel arenada kendilerini gösterir hâlde gelmiş; profesyonel albümler çıkarıp profesyonel sahnelerde konserler vermişlerdir.

İkincisi, kendilerinden profesyonel müzisyenlerden beklenen alan içi uzmanlık beklenmediğinden, ortaya ayrı bir müzik türü olarak dahi ayrılabilen özgülükte işler koymuşlardır. Onlara bu serbestiyi sağlayan faktörlerden bir diğeri de, beklentinin müzikten ziyade politika merkezli olması olduğu söylenebilir. İki grup da, gerek müzikleri, gerekse politik kimlikleriyle bu beklentiyi karşıladıkları için—ya da karşıladıkları sürece—kendilerine müziklerini diledikleri gibi şekillendirmelerine izin veren bir alan tanınmıştır. Onlar da bu alanı, tıpkı Yeni Şarkı Hareketinde olduğu gibi, türkülerini yorumlayarak ve türkülerin makamsal ve ritmik yapılarından ve yerel enstrüman geleneklerinden esinlenen müzikler ortaya koyarak kullanmış; ancak, Batı enstrümanları ve Batı esinli düzenlemeleri de diledikleri zaman diledikleri gibi kullanmışlardır. Kitlelerinin politik beklentileri ve bu gruplara yönelik amatör edim ön kabulleriyle gelen bu serbesti, profesyonel müzisyenler tarafından varsayılabildiğinde aynı etkiyi yaratmamaktadır. Örneğin, Grup Yorum’un Haziranda Ölmek Zor adlı parçasının melodik ve ritmik geçiş ve duraksamaları profesyonel beklentiler üzerine kurulu herhangi bir popüler türde anında yadırganacak yoğunlukta, parça, grubun hayranları tarafından tamamen benimsenerek ezbere söylenebilmektedir.

Üçüncüsü, zaman zaman Yeni Şarkı Hareketinde de kullanılan bir yöntem olarak, önemli gördükleri birtakım politik olay ve olguları şarkı sözlerindeki bazı kelimelere kodlamışlardır. Örneğin, halk ozanı Aşık Sinem Bacı’nın yazdığı ve Grup Yorum’la anılagelen Kızıldere türküsünde geçen “onlar” kelimesi, Kızıldere Katliamı olarak anılagelen çatışmada ölen on eylemciye gönderme yapmaktadır (Özkaya, 2015, 98). Böyle bir kodlama, grupla dinleyicileri arasında bir pakt kurmakta, seyirciyi kendisini o grubu dinlediği için özel hissettirmektedir. Politik görüşlerdeki ortaklık da bu hissi desteklemekte, ötesinde, kodlar iki taraf arasında tartışmasız hakikatlere dönüşerek, dinleyiciyi politik hatta daha sıkı bağlamaktadır. Dolayısıyla, bu kodlama bir yandan da, propaganda yöntemi olarak işlevselleşmektedir.

Dördüncüsü, iki grup da, Yeni Şarkı Hareketinde olduğu üzere, kültür sanat merkezi eksenli projeler olarak varlık göstermektedir. Şili’de Violeta Parra’nın La Carpa ve Peña kültür merkezlerini açıp, hem Marksist yayınlar çıkarması hem de müzisyen yetiştirmesi gibi, Grup Yorum da, aynı zamanda Tavır dergisini de çıkaran İdil Kültür Merkezi (ilk adı: Ortaköy Kültür Merkezi) eksenlidir (Kahyaoğlu, 2003, 139-140); Kardeş Türküler ise, aynı

zamanda Folklorla Doğru dergisini de çıkaran Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü çıkışıdır (Akkaya ve diğerleri, 2008, 8). İki derginin politik duruşundaki fark, aynı zamanda iki müzik grubunun politik duruşundaki farkı da yansıtmaktadır. Tavır dergisi, Türkiye'deki sosyalist harekete vurgu yapmıştır; yayın çizgisinde de dünyadaki diğer sosyalist hareketlerin ve çıkarıcıları yayınların izlerini taşımaktadır. Bu izler, Grup Yorum'un parçalarına ve politik duruşuna da yansıtmakta, aynı zamanda grubun politik duruşunu da yansıtmaktadır. Folklorla Doğru dergisi ise, tıpkı Kardeş Türküler grubunun da benimsediği gibi, Türkiye'de azınlık statüsündeki etnik kimliklere ve onların taleplerine, çoğulculuğa ve çokkültürcülüğe vurgu yapan bir politik çizgide seyretmektedir.

### **Sonuç**

Yeni Şarkı, Şili'de Marksist kanadın iktidara gelmesinde aktif rol oynayan bir hareketin müzik koludur. Bununla birlikte, uzun zaman örgütlenip eğitim ve propaganda çalışmaları yürüttükten sonra demokratik yollarla iktidara gelen bir kesimin, darbeye iktidardan düşürülüp, Şili'den sürülmesi ve dünyaya dağılmasını anlatan bir kültürel bellek aracı ve simgesidir. Aynı zamanda, bu anlatı üzerinden, dünyanın çeşitli yerlerindeki sosyalist hareketlere destek veren ve Şili politikasına diaspora içinden etki eden müzisyenlerin çatı kimliğidir. Popüler bir müziktir; protest bir müziktir; sol kanat iktidarında daha da öne çıktığı üzere, aynı zamanda propaganda müziğidir. Amatör çıkışıdır; kolektif faaliyetle üretilmiş, kolektif faaliyette işlev kazanmıştır.

Şilililer, oluşturdukları diasporayla hem Şili cuntasına karşı dünya çapında bir direniş ve dayanışma örgütlemişler; hem de diğer ülkelerdeki sol hareketleri kendi örgütlenme geleneklerini ve deneyimlerini aktararak güçlendirmişlerdir. Bu direniş, dayanışma ve aktarımda, Yeni Şarkı Hareketinin payı büyüktür. Ötesinde, sürgün müzisyenler, politik kimlikleriyle de dünya siyasetinin Şili'ye dair tutumunu yönlendirmekte rol oynamış, ülkelerin sözü geçen siyasetçileriyle yaptıkları görüşmeler sayesinde, cunta yönetiminin ekonomik ve politik olarak zayıflatılması çabasına katkıda bulunmuşlardır.

Kültürel bellek aktarımı, diasporanın sonraki nesillerinde de sürdürülmüş, Yeni Şarkı, bu nesillerin farklı türlerdeki müzik üretimlerinde kısmen de olsa yaşatılmaya ya da anılmaya devam etmiştir. Pinochet yönetiminin Şili resmî tarihini en azından dünya sahnesinde iktidar lehine yönlendirmesine engel olunmuş; cunta öncesi demokratik seçim ve yönetim dönemi ve darbeye ortaya çıkan trajedi unutturulmamış, dünyanın dört bir yanında Şili diasporasının yer almasının nedenleri ve sonuçları vurgulanmış ve hatırlatılmıştır. Darbe sonrasında askerî cunta yönetimiyle demokrasisi açmaza giren Şili, bu çabaların da katkısıyla, darbeden yarım asır sonra dahi olsa, yeniden demokratik siyasete doğru yol almaya başlamıştır (Bartlett, [13.06.2021]).

Tüm bu süreç göz önünde bulundurulduğunda, Yeni Şarkı’nın, müziğin ulusal ve uluslararası siyasette ne kadar etkin bir rol oynayabildiğinin önemli örneklerinden biri olarak, dünya müzik tarihinin de ötesinde, dünya siyaset tarihinde yerini aldığı görülmektedir. Ötesinde, mültecilerin birer felâket mağdurundan çok daha fazlası olduklarını hatırlatmakta; sığındıkları ülkelerin devlet ve toplumu tarafından yeterli desteği gördüklerinde ortaya ne kadar güçlü ve olumlu bir dinamik çıkarabildiklerini; yaşadıkları felâketin getirdiği deneyimi, gerek göçmek durumunda kaldıkları, gerekse içinde yaşadıkları ülkelerin toplumları lehine nasıl dönüştürebildiklerini ortaya koyan bir örnek teşkil etmektedir. 21. yüzyıl uluslararası siyasetinin göçmenlere ve zorunlu göçe yönelik tavrı şekillenirken, Yeni Şarkı Hareketinin tarihsel süreci, uluslararası dayanışmanın politik, kültürel ve sanatsal zeminlerde nasıl başarılacağına; göçün tercih olmanın ötesine geçerek gittikçe kaçınılmaz hâle geldiği bir çağda, ortaklıklar temelinde kurulup kültürel alış verişle sürdürülen bir arada yaşamın getirebileceği olası kazanımlara dair bir rehber ve bir emsal niteliğindedir.

### Kaynakça

- A Adorno, T. (1962). Commitment. çev. Francis McDonagh. *New Left Review*. 1(1), 75-89.
- Akkaya, A., Diler Özer, Fehmiye Çelik, Ülker Uncu (ed.). (2008). *Kardeş Türküler: 15 yılın öyküsü* İstanbul: BGST yayınları.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Balkılıç, Ö. (2015). *Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim: Türkiye’de Milli Kimlik İnşasında Halk Müziği*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Becker, H. S. (2008). *Sanat Dünyaları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Belge, M. (2011). *Sunuş. Stéphane Dufoix. Diasporalar içinde*. İstanbul: Uluslararası Hrant Dink Vakfı Yayınları: 1-5.
- Gedik, A. C. (2017). *Class Struggle in Popular Musics of Turkey: Changing Sounds from the Left. Made in Turkey*. New York: Routledge: 89-106.
- González, J. P. (1989). “Inti-Ilumani” and the Artistic Treatment of Folklore. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*. 10(2), 267-286.
- Harper, L. (2009). In appreciation: Ted Kennedy’s Latin America legacy, <http://www.americasquarterly.org/Kennedy-Latin%20America> [16.10.2018]
- Hobsbawm, E. (2006). Giriş: Gelenekleri İcat Etmek. *Geleneğin İcadı*. ed. Eric Hobsbawm, Terence Ranger. İstanbul: Agora Kitaplığı: 1-19.
- Jowett, G. S., Victoria O’Donnell. (2012). *Propaganda and Persuasion*. Los Angeles: Sage Publications, Inc.



- Kahyaoğlu, O. (2003). *And Dağları'ndan Anadolu'ya Devrimci Müzik Gele- neği ve "Sıyrılıp Gelen" Grup Yorum*. İstanbul: neKitaplar.
- Lindholm, S. (2017). Hip hop Practice as Identity and Memory Work in and In-between Chile and Sweden. *Suomen Antropologi*. c. 42 s. 2: 60-74.
- Martinelli, D. (2017). *Give Peace a Chant: Popular Music, Politics and Social Protest*. Springer International Publishing.
- McSherry, J. P. (2017). The Political Impact of Chilean New Song in Exile. *Latin American Perspectives*. 44(5), 13-29.
- Morris, N. (1986). Canto Porque es Necesario Cantar: The New Song Movement in Chile, 1973-1983. *Latin American Research Review*. c. 21. s. 2: 117-136.
- Oppenheim, L. H. (1993). *Politics in Chile: Democracy, Authoritarianism, and the Search for Development*. Boulder: Westview Press.
- Olsson, E. (2009). From exile to post-exile: the diasporisation of Swedish Chileans in historical contexts. *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture*. 15(5), 659-676.
- Özkaya, D. (2015). *Commemorative Practices and Narratives of Revolutionary Movements in Turkey: "Kızıldere" as a Texture of Memory*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Sabancı Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Partimiz Şili Halkıyla Dayanışma Geceleri Düzenliyor. (1976). *Çark Başak Gazetesi*. 1 Kasım.
- Read, P., Maryvic Wyndham. (2016). *Narrow but endlessly deep: the struggle for memorialisation in Chile since the transition to democracy*. Canberra: Australian National University Press.
- Shine, J. D. (2009). *They Used to Call Us Witches : Chilean Exiles, Culture, and Feminism*. Plymouth: Lexington Books.
- Wright, T. C., Rody Oñate Zúñiga. (2007). Chilean Political Exile. *Latin American Perspectives*. 34(4), 31-49.



# Performatiflik ve Müziksel Temsil: Karnavalesk Bir Performans Olarak “Huysuz Virjin”\*

Hale YILANCIOĞLU BİÇER\*\*

## Özet

Çalışmanın ana kavramı olan, Judith Butler’ın toplumsal cinsiyet ve queer çalışmaları kapsamında ortaya koyduğu “performatiflik”, toplumsal cinsiyet ve kimlik çalışmaları alanında kullanılan önemli bir kavramdır. Butler’a göre beden, cinsiyeti ya da toplumsal cinsiyeti belirleyen bir alan değildir. Beden, kimliklerin sahnelendiği bir alan, bir sahnedir. Kimlikler değişkendir ve bu noktada kendilerini performanslarla ifade ederler. Çalışmanın ikinci kavramı olan “karnavalesk” ise, Rus kültür bilimci Bakhtin tarafından, edebiyat çalışmalarından yola çıkarak teorize edilmiştir. Karnavalesk, ortaçağ karnavallarının heterojen yapısıyla bağlantılı olarak oluşturulmuş, yine Bakhtin’e ait olan diyalog kavramıyla birlikte işleyen bir kavramdır. Ortaçağ karnavallarının en belirgin özelliği, karnaval alanında ‘icracı-izleyici’ ayrımının ortadan kalkması ve karnavala katılan herkesin ‘diyalog’ yoluyla bu rolleri değiştirerek uygulamasıdır. Üstelik izleyici, bu pratiğin şekillenmesinde ve yönlendirilmesinde de büyük rol oynamaktadır.

\* Makale Geliş Tarihi: 30.08.2021 Makale Kabul Tarihi: 11.08.2021

\*\* Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans baleyilancioglu@hotmail.com ORCID:0000-0001-8167-8793

Türk performans sanatçısı Seyfi Dursunoğlu tarafından 1960'ların sonunda ortaya konan “Huysuz Virjin” karakteri, performatiflik ve karnavalesk kavramlarını aynı performans içerisinde barındırarak, çalışmanın örnek olayı olmuştur. Huysuz Virjin, bir erkek performansının kadın kostümüyle gerçekleştirdiği müzik, dans ve seyirciyle doğaçlamaya dayalı karşılıklı diyaloglardan oluşan heterojen bir performanstır. Bu çalışmanın amacı, Huysuz Virjin performansını toplumsal cinsiyet ve kimlik kapsamında performatiflik kavramı yardımıyla; performansın heterojen ve ortaçağ karnavallarına gönderme yapan yapısını ise karnavalesk kavramı ile anlamaya çalışmaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Performatiflik ve Müzik, Karnavalesk Performans, Huysuz Virjin, Toplumsal Cinsiyet, Popüler Müzik.

### **Performativity and Musical Representation: “Huysuz Virjin” as a Carnavalesque Performance**

#### **Abstract**

The concept of “performativity”, which is the main concept of the study and put forward by Judith Butler within the scope of gender and queer studies, is an important concept used in the context of gender and identity. According to Butler, the body is not a field that determines sex or gender. The body is a space a stage, where identities are staged. Identities are variable and at this point they express themselves through performances. The secondary concept of this study, the carnivalesque was theorized by the Russian cultural scientist Bakhtin, based on the literary studies. Carnavalesque is a concept created in connection with in the heterogeneous structure of medieval carnivals and Works together with the concept of dialogue which also belongs to the Bakhtin. The most distinctive feature of medieval carnivals is the elimination of the “performer-audience” distinction in the carnival area and everyone participating in the carnival practice these roles by changing through “dialogue”. Moreover, the audience plays a major role in shaping and guiding this practice. The character of “Huysuz Virjin” which was created by

the Turkish performance artist Seyfi Dursunoglu at the end of the 1960s, has been an exemplary case of the work by incorporating the concepts of performativity and carnivalesque into the same performance. Huysuz Virjin is a heterogeneous performance composed of music, dance and improvisational dialogue with the audience, performed by a male performer in a female costume and character. The aim of this study is to analyze the performance of Huysuz Virjin with the help of performativity within the scope of gender and identity; to try to understand the heterogeneous nature of the performance which refers to the medieval carnivals with the concept of carnivalesque.

**Keywords:** Performativity and Music, Carnavalesque Performance, Huysuz Virjin, Gender, Popular Music

## Giriş

1800'lü yıllardan başlayarak Cumhuriyet sonrası döneme kadar popülerliğini sürdüren kanto, son zamanlarda kadının değişen müzikal kimliği kapsamında toplumsal cinsiyet çalışmalarına da konu olmaktadır. Beşiroğlu ve Özbilen “Osmanlı-Türk Musikisinde Kadının Değişen Müzikal Kimliği: Kantolar ve Kantocular” adlı çalışmada kanto yoluyla kadının değişen müzikal kimliği üzerinde durmuştur (2010). Aynı zamanda çalışma, batılılaşma ve modernleşme hareketlerinin Türk popüler müziğine etkileri ve bu etkiler sayesinde kadının kamusal alanının değişimine vurgu yapmaktadır. Ünal ise, kantoyu batı-dışı modernlik kavramı çerçevesinde inceleyerek, kantonun gelişimini tersine bir gelişim olarak nitelendirmiş ve geleneksele doğru giden bir dönüşüm olduğunu belirtmiştir (2017: 265). Ünlü ise, kanto tanımının zaman içinde değişikliğe uğradığına, gelenek ve kural dışı her yeni müziğe kanto denmeye başladığını belirterek, kantonun yapısal olarak nasıl konumlandırıldığına dikkat çekmektedir (1998: 10, akt. Beşiroğlu ve Özbilen, 2010: 237). Esin ve Sazak'ın çalışmasında ise, kanto icrasında kadının etkin rolü, cinsiyete dayalı kodlarının konumu kanto örnekleri üzerinden incelenmiştir (2016: 14).

Kanto ile ilgili yapılan çalışmalarda genel olarak kanto türü anlaşılma, açıklanmaya çalışılmış ve tarihsel süreç içerisindeki gelişimine, değişimine dikkat çekilmiştir. Kanto, kadının değişen müzikal kimliği kapsamında değerlendirilmiş ve genel olarak kadının etkin rolde olduğu bir tür olarak betimlenmiştir ki kimlik kodlarının tarihsel bağlama göre değişiklik gösterdiği bilinmektedir. Toplumsal meşruiyet kavramıyla yeniden düzenlenen söz konusu kodlar; topluma ve kültüre göre eril-dişil algısı değişiklik gösterir, statik değildir ve sürekli yeniden yapılanmaktadır.

Bu çalışmadaki örnek olay olan Huysuz Virjin performansının birincil performans dinamiği kuşkusuz kantodur. Bu sebeple, Huysuz Virjin performansını çözümlerken, kantonun tarihi gelişiminden, konumundan ve fonksiyonundan bahsetmek önem arz etmektedir.

Bu çalışmada, gözden geçirilen çalışmalardan farklı olarak cinsiyet ve kimlik kodları üzerinden performatiflik kavramı çerçevesinde kanto performansı Huysuz Virjin özelinde karnavalesk bir performans olarak değerlendirilerek irdelenmeye çalışılacaktır.

### **Kavramsal Boyut: Performatiflik**

Toplumsal cinsiyet çalışmalarında kimlik, kimliğin inşâsı, ve kimlik temsili büyük bir rol oynamaktadır. Cinsiyet kodlarının statik olmadığını ve sürekli değişim içinde olduğunu düşünürsek, queer teori kapsamında yapılan çalışmalar büyük ölçüde önem kazanmaktadır. Çalışmanın ana kavramlarından olan performatiflik kavramına ışık tutması bakımından, queer teoriyi anlamak önem arz etmektedir.

Queer, oluşum ve gelişim süreci hâlâ devam etmekte olan bir terimdir. Birçok sosyal bilimci bu terim üzerine tanımlar geliştirmekte, daha net anlaşılması için çeşitli çalışmalar yapmaktadır. Özellikle Judith Butler'ın yaptığı çalışmalar, -her ne kadar feminizm çerçevesinde şekillendiği düşünülse de- terimin anlaşılmasında önemli rol oynamakla birlikte, akademik camiada birçok soru ve tartışmayı da beraberinde getirmiştir.

1990'ların başında LGBT çevresi tarafından kullanılmaya başlanan queer, 20. yüzyılın başında Amerikalı gey erkeklere yöneltilen aşağılayıcı bir terim olarak karşımıza çıkar (Özkazanç, 2018: 89). 'Ucube', 'tuhaf', 'ibne' gibi anlamlarda kullanıldığı; eşcinselliği anlatan 'argo' bir kelime olduğu ya da homoseksüelliği aşağılayan bir kelime olduğu bilinmektedir (Jagose, 2017: 9).

Queer terimini daha derinlemesine incelediğimizde, terimin tanımının yapılması konusunda teorisyenlerin imtina ettiğini görmekteyiz. Bu noktada Jagose'un queerin neden tanımlanamadığına ilişkin söylemi bize durumu açıklar niteliktedir:

*...kısmen queerin anlamsal gücü kısmen de politik tesiri tanımlanmaya direnç göstermesine ve üzerindeki hak iddiasını reddetme biçimine dayanmaktadır; zira, 'queer teori' normatif bir akademik disiplin olmaya ne kadar meyil ederse queer olma iddiası da o derece makullüğünü yitirir (2017: 9).*

Queerin, sabit bir zeminde durmadığı, devingen yapısı sebebiyle direkt ve net tanımlamaları kabul etmediği ortadadır. Bu da terimin neye işaret ettiğine

dair bir belirsizliğe sebep oluyormuş gibi görünebilir (Özkazanç, 2018: 92). Ancak bu belirsizliğin de bir anlam ve önemi olduğu düşünülmektedir. Bu sebeple Jagose gibi teorisyenler, onu sınırlandırmaktan çok, haritalandırmak için çalışmaktadır.

Queer teori tanımlamalarında eleştirel bir fikir birliği net bir şekilde göze çarpmamaktadır. Bu da queerin ilgi çekici yönleri arasında addedilmektedir. Sabitlik modeline göre, heteroseksüellik, olması gereken ve doğru kabul edilendir. Biyolojik cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsel arzunun ilişkileri değişmez olarak görülmektedir. Queer bu noktadaki tutarsızlıkları belirten ifadeler ve analitik modellere vurgu yapar. Queer teori -her ne kadar, gey ve lezbiyen özneler üzerinden şekillendiği öne sürülse de- analitik çerçevesi içerisinde cross-dressing\*, hermafrodizm, cinsiyet belirsizliği ya da cinsiyetler arasındaki geçişleri de barındırır (Jagose, 2017: 11). Queer teoriye göre “erkek” ve “kadın” betimlemeleri sorunsuz değildir ve doğrulukları sorgulanmalıdır. Queer teori bu anlamda toplumsal cinsiyet çalışmalarının da başka bir boyutta değerlendirilmesinin önünü açmaktadır. Hattâ, toplumsal cinsiyet kavramının eksik kaldığı noktaları tamamlama işlevini üstlendiği söylenebilir. Queer, herhangi bir kimlik olgusunu kategorilendirmeye ya da sınırlandırmaya yönelik işlemediğinden, farklı biçimlerde kullanılmaktadır (Jagose, 2017: 10).

Queeri eleştirmek veya olumlamaktan ziyade, queer ile çerçeveselendirilen toplumsal cinsiyet çalışmalarının verimliliğine ve queerin sürekli değişim ve gelişim içerisinde olan, sabit olmayan bir teori olmasına dikkat çekmek, onu anlamayı ve bu tarz çalışmalar içerisinde oturtmayı daha kolay hâle getirecektir. Bu noktada, queer çalışmalarıyla bilinen Judith Butler’ın geliştirdiği performatiflik kavramı, hem çalışmayı oluşturan örnek olay ile bağlantı kurmaya yardımcı olacak hem de kimlik inşâsı ve kimlik temsili sürecinde bir merkezîyet oluşturacaktır.

Performatiflik, Judith Butler’ın toplumsal cinsiyet tartışmalarını oluşturan ‘yapısal ikili ayrımları’\*\* bütünüyle reddetmesi sonucu geliştirdiği kavramlardan biridir (Kineşçi, 2018: 57). Butler, bu ikili karşıtlıkları reddederken kendi teorisini geliştirmiş ve bu teorisini beden, cinsiyet, söylemsellik, olumsuzluk ve performatiflik kavramları üzerinden şekillendirmiştir. Butler’a göre beden, cinsiyeti ya da toplumsal cinsiyeti belirleyen bir alan değildir. Kimliklerin sahnelendiği bir alan, bir sahnedir (Butler, 2009: 86; akt. Kineşçi, 2018: 58). Butler’a göre kadın-erkek ayrımı tarihseldir. Cinsiyetler biyolojik olarak ‘ikili’ addedilse de toplumsal cinsiyetin ikili olduğunu savunmak için bir neden bulunmamaktadır (Butler, 2019: 51). Dolayısıyla kadın ve erkek ikiliği tarihsellik ile ilişkilendirildiğinde, sabit bir olgu olmadığı anlaşılmaktadır.

\* Karşı cins ile özdeşleşmiş kıyafetlerin giyilmesi.

\*\* Kadın-erkek, homoseksüel-heteroseksüel vb. ikili ayrımlar.

Bu kimlikler değişkendir ve bu noktada kendilerini performanslarla ifade ederler (Kineşçi, 2018: 58). Butler'a göre toplumsal cinsiyet, tekrar eden edimlerin performatif bir sonucudur. Butler bu düşüncesini şöyle ifade etmiştir: “toplumsal cinsiyet, bedenın tekrar tekrar biçemlenmesidir, kaskatı bir düzenleyici çerçeve içinde zamanla pıhtılaşarak bir töz görünümü, bir tür doğal oluş görünümü üreten bir dizi tekrarlanan edimdir” (1990: 33; akt. Jagose, 2017: 106). Butler'a göre performatiflik, tek seferlik bir edim değildir. Tekerrür eder, bir anlamda ritüeldir. Beden kapsamında doğallaştırılmasıyla etkileri ortaya çıkar. Sürekliliği olan, zamansal ve kültürel bir süreçtir (2019: 20).

Toplumsal cinsiyeti betimleyen ifadeler salt bir toplumsal cinsiyet kimliği oluşturmaz. Çünkü bu kimlik Butler'a göre, o ifadelerin performatif sonuçları olarak ortaya çıkar. Toplumsal cinsiyet kavramının, toplumsal cinsiyet kimliği oluşturamayacağı üzerinden gidecek olursak, kimliğin inşası ve temsilinde performatiflik kavramının nasıl işlediğini görürüz. Söz gelimi, Butler'ın performatiflik kavramı, bazı araştırmacılar tarafından ‘performans’ kavramı ile bir tutulmaktadır. Bu noktada Butler, toplumsal cinsiyetin kasti ve bilinçli bir performans olarak anlaşılması gerektiğini vurgular (Jagose, 2017: 108). ‘Oluşturulmuşluk’ ve ‘sınırlama’ kavramlarına dikkat çeker:

*Performatiflik, düzenli ve sınırlandırılmış norm tekrarlarını içeren bir sürecin dışında anlaşılabilir. Ve bu tekrar bir özne tarafından icra edilmez; bu tekrar, özneyi olanağı kılan ve özneye geçici koşulunu kuran şeydir. Bu tekrarlanabilirlik ‘performansın’ tekil bir eylem ya da olay olmadığını fakat ritüel bir yapıdır, belli bir sınır ve çerçeveleri olan, yasak ve tabularla yönlendirilen, sürgün ve hatta ölüm tehditleri altında sahnelenen sürekli bir ritüel olduğunu belirtir, fakat ısrar etmekteyim ki bu tekrarlanabilirlik ‘performatifliği’ tam manasıyla tanımlanamamaktadır*

(Butler: 1993a: 231; akt. Jagose: 2017: 109).

Kuşkusuz Butler'ın performatiflik kavramının siyasi bir yönü de bulunmaktadır. Mevcut siyasi düzen içerisinde özne dışlayıcı bir anlayış içerisinde karşımıza çıkmaktadır (Oralgül, 2016: 54). Ancak, siyaset özneleri dışlayan değil, onlarla birlikte hareket eden bir yapı olmalıdır. Dışlayıcı siyaset, karşısında durulması gereken ve direnilmesi gereken bir mekanizma olarak karşımıza çıkar. Siyasetin de performatif bir yapısı olduğunu ifade eden Butler, bu yapının performatiflik gibi altüst edilebileceğini belirtir. Bu noktada Oralgül'ün açıklaması performatifliğin siyasi bağlamına dikkat çekmektedir:

*Toplumsal cinsiyet söz konusu olduğunda bela çıkarmak heteroseksist kurucu düzenlemelerin bizzat kendilerini kullanarak, bir kargaşa çıkartıp, aykırı örnekleri görünür kılmak anlamına gelmektedir. Butler’a göre böylece toplumsal cinsiyetin doğal ya da kültürel anlamda bir töz olmadığı, performatif pratikler yoluyla inşa edildiği gösterilebilecektir. Alt üst edici performatif pratikler, iktidarı toptan ortadan kaldıracak bir direniş şeklinden çok, özne olarak kabul edilmeyenleri görünür kılan ve iktidarın dışlayıcı işleyişini inşa eden edimlerdir (Oralgül, 2016: 54).*

Butler, bu bakış açısıyla toplumsal cinsiyet çalışmalarında, feminizm kuramına da eleştiriler getirmiştir. Çeşitli cinsiyet kodlarını, birtakım terimler ile ifade etme konusunda, bu terimlerin her zaman ifade edilmek isteneni karşılamayacağını bilerek kullanılması gerektiğini düşünmektedir. Kimlikleri ifade ederken, elbette terimlerden yararlanmak gerekmektedir. Ancak Butler’a göre, kimliğin oluşumu aşamasında kimliği yapışöküme uğratmak gerekmektedir (2008: 53, akt. Akar, 2015: 53). Butler’ın performatiflik kavramı, her ne kadar farklı yorumlansa da farklı teorisyenlerce eleştirilerek anlam kayması ile karşı karşıya kalsa da anlaşılması gereken, öznenin bilinçli bir şekilde yaptıklarına değil, öznenin oluşumuna ve gelişimine vurgu yapan bir kavram olduğudur.

### **Kavramsal Boyut: Karnavalesk**

Rus kültürbilimci Mikhail Bakhtin’in edebiyat incelemelerinden yola çıkarak kavramlaştırdığı diyalog, karnavalesk ve diyaloji kavramları, Çerezci-oğlu’nun da bahsettiği üzere, edebiyat dışındaki alanlarda da ilgi çekmekte ve birçok araştırmaya ışık tutmaktadır (2015: 9). Karnavalesk kavramı, ortaçağ karnavallarının heterojen yapısına vurgu yapan ve diyalog kavramıyla bir arada işlevsellik kazanan bir kavramdır. Diyalog kavramının farklı seslerin ya da amaçların çarpışmasını ifade etmesinin yanında tarihsel de bir anlamı bulunmaktadır (Bakhtin, 2020: 24). Sibel Irzık, Bakhtin’in Karnaval’dan Romana adlı kitabına yazdığı ön sözde bu durumdan şöyle bahseder: “Bu anlamda diyalog, tek bir söz ediminde birden fazla bağlamın çarpışması, bu çarpışma yoluyla toplumsal dillerin maskelerinin düşürülmesidir” (2020: 24). Bakhtin’in, Sokrates’in diyalog kavramına bu anlamda vurgu yaptığı bilinmektedir.

Ortaçağda folk mizahı, ideolojik ve edebî dünyanın dışında gelişmiştir. Bu yüzden özgürlük alanının çok geniş olduğunu söylemek mümkündür. İnsanları çoğu alanda kısıtlayan bir kilisenin varlığından söz edilirken, resmi alan dışında kalan alanlarda serbest ve kuralsız bir gülme eylemi söz konusu



olabilirdi (Bakhtin, 2020: 88). Bir anlamda ortaçağda insanların ikili bir yaşam sürdürdüklerini belirten Bakhtin, bu yaşamlardan birinin kilise yaşamı diğerrinin ise karnaval yaşamı olduğuna dikkat çeker (2020: 110).

Karnaval, toplumun her kesiminden insanın, yılın belli zamanlarında bir araya gelerek, eğlendiği; o zamana kadarki yasakları ya da kısıtlamaları hiçe sayarak, kilise tarafından dayatılan kuralları alaşağı ettiği ve biraz gerçek, biraz oyun ile iletişime geçtiği bir alandır (Uygun ve Akbulut, 2018: 77). Karnaval devam ettiği sürece, herkes karnavalesk bir yaşam sürerdi.

Ortaçağ karnavallarının en belirgin özelliği, karnaval alanında ‘icracı-izleyici’ ayrımının ortadan kalkması ve karnavala katılan herkesin ‘diyalog’ yoluyla bu rolleri değiştirerek uygulamasıdır (Çerezcioglu, 2015: 10). Üstelik izleyici, bu pratiğin şekillenmesinde ve yönlendirilmesinde de büyük rol oynamaktadır. Günlük hayatta asla söylenemeyecek sözler, yapılamayacak davranışlar karnaval alanında tamamen mubah olarak görülmekteydi. Karnavallarda toplumsal statü bir ayrım rolü üstlenmez ve bu pratiğin egemen sınıf tarafından sınırlandırılması söz konusu bile olamazdı. Tüm yasalardan ve yasaklardan ayrı olarak karnaval başka bir dünyaya dönüşür ve dahil olan herkes orada yaşardı.

Bu noktada karnavalın siyasi bir boyutunun da olduğunu söylemek yanlış olmaz. Karnavallar bir anlamda direniş alanı olarak da düşünülebilir. Stam, karnavalın bu boyutunu şöyle aktarmıştır:

*Karnaval bir festival veya partiden çok daha fazlasıdır. Karnaval, baskı görenlerin sahip olduğu muhalif kültürdür. Kültürel üretim ve tutkunun ürettiği karşı modeldir. Dünyanın aşağıdan görünümünü sunar; sadece davranış kurallarını bozguna uğratmak anlamında değil; aynı zamanda baskıcı toplumsal yapıların sembolik ve ileriye dönük yıkımı anlamında*

(Stam, 1992: 95; akt. Sarı, 2011: 471).

Bakhtin, karnavalesk ile ilgili toparlayıcı bir betimleme yaparken, felsefi diyalog, serüven, fantastiklik, ütopya gibi birbirine hiç benzeşmediği düşünülen birçok kavramı bir türün organik bütünü içinde bir araya toplanması olarak ifade etmektedir (2020: 239). Bu da karnavalesk kavramının heterojen yapısına işaret etmektedir. Bu noktada çalışmanın ilerleyen kısmında ‘Huy-suz Virjin’ örnek olayından yola çıkılarak, yine Bakhtin’in ileri sürdüğü ‘hetero biçem’ kavramına da değinilecek ve tüm kavramlar nezdinde bir değerdendirme sunulacaktır.

### Tarihsel Boyut: Kanto ve Tarihsel Konumu

Osmanlı’da Batılılaşma ve modernleşme hareketleri kapsamında, özellikle İstanbul merkezli sanat aktivitelerinin yaygınlaşmasıyla çeşitli tiyatro toplulukları, kumpanyalar, orkestralar, sarayda ve halka açık alanlarda performanslar sergilemeye başlamıştır. 1850’li yıllarda tiyatrolar yaygınlaşmış, telifli oyunlar Türkçe sahnelenmeye başlamış, Rumların ve Ermenilerin öncülüğünde opera ve tiyatro toplulukları oluşmaya başlamıştır (Ünal, 2017: 258). Batı’dan gelen çalgılar ve formlar, Osmanlı makamsal müziğine sirayet ederek melez bir yapı oluşturmuştur.\* Bu kültürel etkileşimin, Kanto türünün Türk müziği içerisinde yer almasına olanak sağladığını söylemek yanlış olmaz. Tiyatrolarda oyun öncesi halkı tiyatroya çekmek amacıyla açımlik orkestralar oluşturulmuş ve Batı’dan gelen çalgılara bu orkestralarda yer verilmiştir. Söz gelimi, trompet, keman, klarnet, trombon gibi enstrümanlar bu oyun öncesi sahne alan antrakt orkestralarda kullanılan enstrümanlar arasındadır. Osmanlı’nın çok kültürlü ve etnisite çeşitliliği barındıran yapısı Batı’dan gelen çalgılarla birleşince, geleneksel Osmanlı müziğindeki değişim de gözle görülür bir hâl almıştır. Bu durum kanto gibi melez türlerin oluşmasında etkili olmuştur.

Kantonun, Türk Müziği’nin ilk popüler türü olduğu düşünülmektedir (Özbilen, 2006: 8). Kanto sözcüğü, 1870 yılında İstanbul’a gelen gezici bir tiyatro topluluğundan öğrenilen Cantare\*\* adlı İtalyanca sözcükten türetilerek kullanılmaya başlanmıştır (Beşiroğlu ve Özbilen: 236). “1870 yılında İstanbul’a gelen bir İtalyan tiyatrosunun verdiği temsillerde ilk kez kanto oynanmış, bundan sonra tuluat tiyatrolarımıza asıl oyun başlamadan önce, bir çeşit uvertür (Overture) olarak yapılan caz davulu, trompet, keman ve zilden ibaret çalgı takımının çaldığı kırık havalarla oynanan şarkılı ve çiftetelli karışımı oyunlara kanto adı verilmiştir” (Ataman, 1997: 271; akt. Beşiroğlu ve Özbilen, 237). Sonrasında kanto performansı yapılırken icra edilen şarkılar da kanto ismiyle ifade edilmeye başlanmıştır.

Kantonun, Türk müziğinin ilk popüler türü olmasının yanı sıra, önemli addedilebilecek diğer özelliği de kadınların icra ettiği bir tür olmasıdır. Kanto icrasında, erkeklerin de performans sergilediği bilinmektedir. Ancak, performans içerisinde erkeklerin ikinci planda olduğunu söylemek mümkündür. Erkeklerin üstlendiği rol, kadınlara eşlik etmek, onlarla düetler yapmaktır. Kantoda egemen olan kadındır. Ancak Osmanlı döneminde modernleşme hareketlerinin başlamasına rağmen Müslüman kadınların saray dışında müzik veya dans icraları yapmalarının yasak olduğu bilinmektedir. Bu sebeple,

\* Çalışmamızın ana eksenini oluşturan kavramlar arasında olmadığından burada modernizm kavramına değinilmemiştir. Ancak her toplumda -özellikle Batı-dışı toplumlarda- modernleşmenin farklı sonuçlar doğurduğunu söylemek gereklidir. Bu noktada Nilüfer Göle’nin “Batı-dışı modernlik” kavramı iş görmektedir.

\*\* Şarkı söylemek anlamında kullanılan İtalyanca bir sözcük.

gayrimüslim kadınlar çeşitli müzik, dans performansları yürütmüşlerdir. Bu performansların başında da kanto yer almaktadır. Bu bağlamda, bir yanda geleneksel kodlarına uygun davranış sergilemesi beklenen Osmanlı kadını, diğer yanda modernleşme hareketlerinin sonucunda sahne performansını özgürce sergileyebilen gayrimüslim kadınlar durmaktadır. Müslüman kadınların da gayrimüslim kadın isimlerini kullanarak sahne performansları düzenledikleri bilinmektedir. Dönemin en bilinen kanto icracıları arasında Şamran, Peruz Hanım, Küçük Virjin, Eleni, Şamran Hanım, gibi isimler geçmektedir (Demir, 2018: 46). 1890 yılında Amalia takma adını kullanarak sahneye çıkan Kadriye Hanım'ın ilk Müslüman kadın kantocu olduğu belirtilmektedir (Zobu, 1961:19, akt. Özbilen, 2006: 12). Bu noktada, Kanto icrasında cinsiyet kodlarının nasıl işletildiğine vurgu yapmakta yarar vardır. Saray dışında müzik veya dans performansı sergilemesine izin verilmeyen Osmanlı kadını kodundan “batılı, modern kadın” koduna bir geçiş dikkat çekmektedir.

İstanbul'da devlet destekli modernleşme hareketleri sürerken, kadının da performans dünyasındaki konumu değişmeye; geleneksel Osmanlı kadını kimliği dönüşmeye başlamıştır. 1880'li yılların sonunda, kanto performanslarının artmasıyla, performansçının dışında izleyici olan kadının rolü de büyük oranda önem arz etmeye başlamıştır. Osmanlı kadını kimliği ve modern kadın kimliği arasında bu performanslar sayesinde bir köprü oluştuğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Sahnede hemcinsinin sergilediği performansı izleyen Osmanlı kadını, müzik, söz, davranış kodlarıyla sahnedeki performansı kendi ile özdeşleştirerek gözlemlemiştir. Başka bir deyişle, performans esnasında, rahat, kendinden emin hattâ performans gereği seksapelliğini öne çıkaran kantocunun bedeni üzerinden, kendi kimliğini inşa etmeye başlamıştır. Böylece iki farklı kültürel kod arasında kimlik oluşturmaya çalışan bir kadın figürü ortaya çıkmıştır. Bu noktada kadının, kamusal alanda kendi varlığını gösterebilmesinde kantonun önemli bir işlevi olduğunu söylemek mümkündür. Kantonun kendi başına bir tür olarak benimsenerek, kabullenilmesini sağlayan kimlik, kuşkusuz kadın kimliğidir (Beşiroğlu ve Özbilen 2016: 236). Batılılaşma ve modernleşme hareketleriyle, kadının saray ya da ev içinde izin verilen performansları kamusal alana kanto yardımıyla taşıdığı ve bir anlamda kadın kimliğinin de kamusallaştığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Genel itibarıyla kanto icrası içerisinde, kadının seksapelliğini, çekiciliğini ve arzulanmasını imleyen şarkı sözleri ve dans figürleri bulunmaktadır. Ancak Cumhuriyet sonrası dönemde farklı örnekler de dikkat çekmektedir. Bir külhanbeyi ya da kabadayıvâri nidâlara; artık kadının söz sahibi olduğunu belirten ve erkeğe karşı çıkmasını konu alan şarkı sözlerine de rastlanmaktadır. Bunların yanı sıra, kadının erkekle eşit olduğunu, içki içip, dans edebileceğini, tabir-i caizse gönlünden nasıl gelirse öyle yaşayabileceğini vurgulayan şarkı sözleri de mevcuttur.

*“Bana kadın şoför derler, aşarım uçan kuşu  
Bana deli şoför derler, tırmanırım yokuşu  
Yolda kornamı çalarım, erkekleri parçalarım  
Erkekten farklı neyimiz eksik,  
Saçlarımızı kökten kestik...”*  
(Ertaş, 2013; akt. Esin ve Sazak, 2016: ?)

Kantonun gittikçe popülerleşmesiyle, Müslüman kadınlar da sahne-  
de sıkça yer almaya ve hattâ yavaş yavaş kendi isimlerini kullanmaya baş-  
lamışlardır. Cumhuriyet sonrası dönemde de artık kadınların sahneye çık-  
ması yasak olmadığından, kantonun altın çağını yaşadığını söylemek yanlış  
olmayacaktır. Kanto hakkında araştırma yapan araştırmacıların, kantonun  
dönemleştirilmesiyle ilgili farklı önerileri bulunmaktadır. Şehvaroğlu ve  
Özbilen, kantoyu dört dönemde incelemeyi uygun bulmuştur. Bu dönem-  
ler şöyledir: “Tuluat Tiyatroları Dönemi (1880-1920), 78’lik ve 45’lik Plaklar  
Dönemi (1900-1940/78’lik) (1965-1980/45’lik-33’lük), Gazinolar Dönemi  
(1950-1980), Ramazan Eğlenceleri Dönemi (1980-2005)” (2016: 238). Bazı  
araştırmacılar ise kantoyu iki dönemde incelemiştir: “Erken Dönem Kanto  
ve Cumhuriyet Sonrası Kanto” (Ünlü, 1998, akt. Ünal, 2017: 259).

Dörtlü modelde, göze çarpan en önemli nokta, tarihlerin iç içe geçmiş-  
liğidir. Bahsi geçen dönemler kronolojik olarak kendinden sonraki dönem  
ile keskin olarak ayırlamayacak özellikler göstermektedir. Örneğin Tuluat  
Tiyatroları Dönemi, kantonun ortaya çıktığı dönemdir. 1880-1920 yıllarını  
kapsadığı belirtilen bu dönem, 78’lik ve 45’lik plaklar dönemi ile iç içe geç-  
tiği gibi, 78’lik ve 45’lik plaklar dönemi de kendisinden sonra gelen Gazino-  
lar Dönemi ile kesişmektedir. Bu nedenle dört dönem birbirinden tarihsel  
farklılıkla, keskin hatlarla ayırlanamamaktadır. Bu belirsizlik ile dört dönemde  
kantoyu incelemek çok elverişli görünmemektedir. İkili modelde ise eksik ol-  
duğu düşünülen nokta, Cumhuriyet sonrasında kantonun özellikle gazinolar  
döneminde bambaşka bir performansa dönüşmesinin es geçilmiş olmasıdır.  
Kantonun hem müzik hem söz öğeleri, gazinolar döneminde farklılaşmıştır.  
Öncelikle mekânsal olarak farklılaşma gözümüze çarpar. Gazinolar, kanto-  
nun ilk sergilendiği tuluat tiyatrolarına göre çok farklı dinamikleri bünye-  
sinde barındıran performans mekanları olmuştur. Kanto icracısının kimliği,  
kıyafetleri, repertuarı ve ona eşlik eden orkestranın çalgı kullanımı bile ga-  
zinolar döneminde farklılaşmıştır. Bu nedenle de gazinolar döneminin cum-  
huriyet sonrası dönemin içine yerleştirilmesi yerine, ayrı bir başlıkta incelen-  
mesi gerekmektedir. Bu noktada üçlü bir model önerilebilir:

1. Osmanlı Döneminde kanto (1880-1920)
2. Cumhuriyet Sonrası Dönemde Kanto (1920-1960)
3. Gazinolar Dönemi ve Sonrasında Kanto (1960-2005)

1960'lı yıllarda Türkiye'de gazino kültürü ortaya çıkmış ve gittikçe yaygınlaşmaya başlamıştır. Assolist, uvertür, solist altı gibi kavramlarla tanıştığımız bu dönemde, kanto gazinonun yapı taşlarından birini oluşturmuştur. Assolist öncesi, izleyicinin yemeğini yediği ve gazino ortamına alıştığı zaman diliminde kanto performanslarının sergilendiği bilinmektedir. Çeşitli eğlence merkezleri, Galata ve Direklerarası tuluat tiyatroları ya da salaş tiyatrolarda sergilenen kanto performanslarının gazinolara taşınması, performansın yapısında ciddi bir değişime sebep olmuştur. Mekânın farklılaşmasının performansın da değişmesinde oynadığı rol Huysuz Virjin örnek olayını anlamada önemlidir. O döneme kadar kanto icrasında, erkek kimliğinin sadece kantocu kadına eşlik etme işlevinin olduğunu belirtmiştik. Ancak Huysuz Virjin performansı ile bu durum farklılaşmıştır. Kadın kostümüyle bir erkeğin performans sergilemesi performatiflik kavramı ile; izleyicinin bu performansa katılarak yer yer performansın yürütücüsü hâline dönüşmesi ise karnavalesk kavramı ile doğrudan ilişkilendirilmektedir.

1880-2005 yılları arasında popülerliğini farklı mecralarda ve farklı fonksiyonlarda sürdüren kantonun, Seyfi Dursunoğlu'nun gerçekleştirdiği Huysuz Virjin performansının ana unsuru olmasının, kantonun, Huysuz Virjin performansı gibi heterojen bir yapıya sahip olmasından kaynaklandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Kadının şarkı söylediği, dans ettiği bir tür olan kantoya bir de tuluat tiyatrolarından gelen doğaçlamayı katarak, kadın kostümü giyerek bambaşka bir performansa dönüştürmesi, bu heterojen ve karnavalesk yapıyı bir kez daha betimler niteliktedir.

### **Huysuz Virjin Performansı**

Türk performans sanatçısı Seyfi Dursunoğlu'nun (1932-2020), 1950'li yıllarda altyapısını kurduğu, 1960'lı yılların sonunda sahneye koyduğu 'Huysuz Virjin' performansı, müzik, dans, doğaçlama ve izleyici ile karşılıklı diyaloglardan oluşan bir sahne performansıdır.

Bu performans, geleneksel Türk tiyatrosundan, tuluat tiyatrosundan, zennelik ve kanto gibi performanslardan beslenmesi; erkek bir performans sanatçısının kadın kostümü ile gerçekleştirdiği bir performans olması ve içinde doğaçlamaya ve izleyiciyle kurulan çeşitli diyaloglara yer verilmesi açısından önem arz etmektedir. 1950'li yıllarda orta oyunu, tuluat tiyatrosu gibi türlerin ekseninde kanto ve zennelik ile inşa edilmeye başlanan 'Huysuz Virjin' karakteri, Türkiye'deki gazino kültürü ile birlikte izleyici ve performansçı arasında diyalogların da kurulduğu farklı bir boyut kazanmıştır.

Akademik literatürde, Huysuz Virjin performansı genellikle sahne sanatları bölümlerinin çalışmalarına konu olmuş; müzik, dans, doğaçlama ekseninde detaylı incelenmemiş, kanto ile olan doğrudan bağı irdelenmemiştir. Ortaçağ karnavallarında yer alan soytarılar ile bağlantısı kurulmuş; ancak

performatiflik ve karnavalesk kavramlarıyla olan ilişkisi ayrıntılı değerlendirilmemiştir. Bu noktada örnek olayımız olan Huysuz Virjin performansı tarihsel olarak kanto ile; kavramsal olarak da karnavalesk ve performatiflik ile ilişkilendirilecektir.

### **Huysuz Virjin Performansı ve Kanto**

Kantonun tarihsel gelişimini aktarırken, Osmanlı Dönemi’nde ve Cumhuriyet sonrası dönemde nasıl özellikler sergilediği belirtilmişti. Huysuz Virjin performansının kantoyla olan ilişkisi performansın ana hattını oluşturması bakımından büyük önem taşımaktadır. Ancak bu noktada, gazinolar dönemindeki kantonun değişimi ve Huysuz Virjin’in performansında kanto-yu nasıl konumlandığı ve değişikliğe uğrattığını da irdelemekte yarar vardır.

Öncelikle Huysuz Virjin salt şarkıcı ya da salt dansçı değildir. Kişisel sahne şovunun bir parçası olarak müziği ve dansı kullanır. Bu sebeple klasik bir kanto icrasından bahsetmek mümkün değildir. Performansında pop-caz orkestraları kullanmayı tercih etmektedir. Hatta kendisinden sonra sahne alacak assolist ve solist altı ile çoğu zaman aynı orkestrayı kullanmadığı bilinmektedir. Osmanlı dönemindeki kanto icrâlarını, kendi performansına uygun şekilde değiştirdiği ve müziksel olarak modernize ettiği söylenebilir. Bu durum performansının gazinolar dönemine denk gelmesiyle ilişkilendirilebilir. Huysuz Virjin karakteri, geleneksel bir kanto icrasından çok, kendi şekillendirdiği farklı bir kanto performansı sergiler. Vokal icrasında üslubu geleneksel Türk sanat müziği bileşenlerinden etkiler taşır ancak; dönemin pop müzik bileşenlerinden de beslenerek farklı bir üsluba dönüşür.

Çalışmanın tarihsel boyutunda, kanto icrâsında kadının etkin rolüne değinilmişti. Yer yer erkeğe ait olduğu düşünülen baskın davranış kodlarının ve söylemlerinin de kantocu kadınlar tarafından uygulandığı belirtilmişti. Huysuz Virjin performansında da tüm bu öğelerin kullanıldığı, kadın kimliğinin baskın bir rol oynadığı görülmektedir.

### **Huysuz Virjin Performansı ve Karnavalesk**

Ortaçağda halkın karnaval zamanlarında özgür olmasından, karnavalın içinde yaşamasından ve karnaval zamanlarında günlük hayatta farklı karşılanacak davranışların normal karşılandığından çalışmanın kavramsal kısmında bahsedilmişti. Bu bağlamda, Huysuz Virjin performansını karnavalesk bir yaklaşım ile değerlendirmek kaçınılmaz olmaktadır. Huysuz Virjin performansının karnavalesk anlamda üç önemli boyutu vardır: mekânsal boyut, görsel boyut ve tımsal boyut.

### Mekânsal Boyut

Bakhtin'in teorize ettiği karnavalesk kavramı, içinde birçok kavramı barındırması açısından çok zengin bir kavram olarak karşımıza çıkar. Edebiyat alanında yaptığı çalışmalardan ulaştığı sonuçları kavramsallaştıran Bakhtin, zamansal ve uzamsal bağlantılılığa ilişkin kronotop\* kavramını öne sürmüştür (2020: 296). Bu kavram Einstein'ın görelilik kavramından ödünç alınmıştır. Bakhtin, karnaval ve türlere ilişkin çalışmalarının içerisinde kronotop kavramını yeniden değerlendirmekte ve açıklamaktadır. Toplumsal yaşamın içinde, mekân kavramı farklı düzenlemelerle karşımıza çıkmaktadır. Kamusal ve özel alanlar arasında yapılan ayırım tamamen toplumsal birtakım gelişmelerin sonucudur (Bakhtin, 2020: 28). Bu anlamda kronotop kavramı, edebiyattan hareketle gelişir ancak içinde toplumsallığı ve sanatı da barındırır. Zaman ve mekân arasında içsel bir bağ kurar. Karnaval alanlarında mekânsal düzenleme büyük önem taşımaktadır. Karnaval alanı abartılı bir biçimde süslenerek, karnavala katılan herkesi günlük yaşantısından kopararak, kendisini farklı bir dünyadaymış gibi hissetmesi amaçlanmaktadır. Bu, mekânın insanları zamandan bağımsız hissettirmesi ve ona göre düzenlenmesi demektir. Huysuz Virjin performansında da durum farklı değildir. Performansın hem gazinolar döneminde hem de öncesinde sergilendiği tiyatrolarda, sahne abartılı bir biçimde süslenmekte ve izleyiciyi görsel olarak performansın içinde tutmaktadır. İzleyici Huysuz Virjin performansının mekânsal düzenlemesiyle, zaman ve mekânsal uzamda bir nevi yolculuk etmektedir.

### Görsel Boyut

Huysuz Virjin performansı, dans, müzik ve doğaçlamaya dayanmaktadır. Performans, farklı performansların bir arada sergilendiği çok biçimli bir yapıya sahip olduğundan, görsel boyutunun da çok zengin olduğu söylenebilir. Huysuz Virjin'in, performansı boyunca birden çok kıyafet ve aksesuar değiştirdiği hattâ birden çok karaktere büründüğü bilinmektedir. Bu görsel düzenleme, performans içerisinde yer alan türlere göre düzenlenmektedir. Örneğin, kanto kostümü ile başlayan performans, Batı danslarına ait kostümlerle devam edebilmektedir. Ardından, performansçı gazino döneminde sahne alan bir assolist kostümüyle izleyici karşısına çıkabilmektedir. Dönemin tanınan solistlerini de taklit ettiği bilinen Huysuz Virjin, performansın ilerleyen bölümlerinde izleyici karşısına Zeki Müren kostümü ile de çıkabilmektedir. Karnavallara özgü bu değişen ve dönüşen kostüm, makyaj, aksesuar zenginliği Huysuz Virjin performansının ana öğelerindedir.

---

\* Zaman-uzam.

### Tınısal Boyut

Huysuz Virjin performansı, birkaç bölümden oluşmaktadır. Basit bir müzik performansı ya da salt bir dans performansı değildir. Hem geleneksel hem çağdaş-modern biçemlerin farklı unsurlarının bir araya getirildiği bir performans olarak Bakhtin’in çoklu biçemine uymaktadır. Geleneksel Türk Sanat Müziği ile ilişkilendirilen “Alaturka” biçem ile başlayan performans, yer yer çağdaş türlerden olan kanto ile devam eder. Performans boyunca süren danslar ve müzik icrâları arasında köprü görevi görmesi açısından diyaloglar aralara yerleştirilir. Belirtildiği üzere, Huysuz Virjin performansı boyunca müzikler canlı olarak icrâ edilmektedir. Kullanılan orkestra, Geleneksel Türk Sanat Müziği çalgılarının içinde barındırsa da karma bir orkestradır. Batı müziğinde kullanımı yaygın olan saksafon, trompet, bateri gibi çalgılar da orkestra içerisinde yer almaktadır. Tınısal olarak da Huysuz Virjin performansı heterojen bir performanstır.

Karnavalesk kavramıyla Huysuz Virjin performansının örtüştüğü farklı noktalar da vardır. Örneğin performansı izlemeye gelen izleyiciler daima mutludur. Söylediği şarkılardan, ettiği danslara; izleyici ile kurduğu diyaloglara kadar performansın ana hatları izleyiciyi eğlendirmek ve iyi hissettirmek üzerine inşâ edilmiştir. Politika, din gibi spekülâtif konular performansın içinde yer almaz. Çünkü izleyici bu konularla eğlenemez. Performansçı, kadın-erkek ilişkileri, güzellik-çirkinlik, şıklık-rüküşlük gibi daha gündelik karşıtlıklar üzerinden ilerleyen bir performans sergiler. Tıpkı karnaval alanlarındaki sosyal statülerin, dini ve politik görüşlerin ortadan kalktığı gibi, Huysuz Virjin performansında da bunlara yer verilmemektedir.

Huysuz Virjin performansının karnavalesk olmasının bir diğer özelliği de kuşkusuz, izleyicinin performansa dahil olmasıdır. Karşılıklı diyaloglar ekseninde gelişen performans içinde, izleyici ve performansçı ayrımı yer yer ortadan kalkar. Bu noktada izleyici performansın sürdürücüsü ve hatta yürütücüsü rolünü üstlenir. Performans esnasında izleyiciden gelen tepkiler, performansın gidişatını da belirler.

Bakhtin’in ‘heteroglossia’ olarak adlandırdığı, edebiyatta -özellikle roman türünde- değişik dil ve söylemlerin bir arada bulunarak çarpışması fikrinden yola çıkılarak, Huysuz Virjin’in performansının da bu fikrin sahne sanatlarındaki yansıması olduğunu söylemek yanlış olmaz (2020: 18).

Ortaçağ karnavallarında koşulsuz bir özgürlük alanı vardır. Huysuz Virjin performansının da kendi içinde ciddi bir özgürlük alanı oluşturduğunu söylemek mümkündür. Gündelik hayatta hoş karşılanmayacak birçok konu (cinsellik, çiftler arasındaki dinamikleri bozacak cinsel söylemler, espriler vb.) Huysuz Virjin’in performansının ana konularındandır. Performansçı, özellikle performansı izlemeye gelen çiftler arasında gerilim yaratmayı amaçlayan söylemlerde bulunur. Erkekleri tavlama ya yönelik tutumlar sergilerken,



kadınları da kılık-kıyafet, makyaj-saç gibi konularda yermeye yönelik söylemlerde bulunur. Cinsel îmalar içeren espriler performansın vazgeçilmez unsurları arasında yer alır. Seyirciler, gündelik hayatta hangi inanışa, politik görüşe, kültüre sahip olurlarsa olsunlar; performans sırasında yapılan esprileri, nükteli davranışları şovun bir parçası olarak görür ve rahatsız olmazlar.

Huysuz Virjin performansı, hem yerel-bölgesel; hem tarihsel bağlamı içerisinde belirli bir kültürel kodu kurmuş çok boyutlu bir performanstır. Performansın iç yapısına bakıldığında da performans içerisinde kullanılan çağdaş ya da geleneksel türlerin tümü iç içe geçer ve karşılıklı diyaloglarla hız kazanan bir yapıya ulaşır.

### **Huysuz Virjin Performansı ve Performatiflik**

Huysuz Virjin performansının en önemli özelliklerinden biri kuşkusuz erkek bir performans sanatçısının kadın kostümü ile sahneye çıkması ve tüm performansını bu cinsiyetin kodları üzerinden inşa ederek şekillendirmiş olmasıdır. Huysuz Virjin performansının ciddi bir özgürlük alanına sahip olduğu ortadadır. Ancak karakter yaratılırken, cinsiyet kodlarının yerini değiştirerek kendine daha da büyük bir özgürlük alanı sağlamıştır: Kendisi ile yapılan bir söyleşide, bu durumdan şöyle bahsetmektedir: “bir erkeğin yapabileceği espriler bellidir. Bir kadının yapabilecekleri de bellidir. Ama kadın kostümü giymiş bir erkeğin sahnede söyleyeceklerinin hiçbir sınırı yoktur” (Atay ve Akşit, 2004: 101).

Bu noktada bizi performatiflik kavramı ile ilişkilendiren, Huysuz Virjin örneğinde performansçının, cinsiyete ait kimlik kodlarını her iki cinsiyet biçimini de rahatlıkla işin içine alabileceği bir strateji ile kurmuş olmasıdır. Performans içerisinde Huysuz Virjin kadın görünümlü bir erkek olduğu kadar, erkek görünümlü bir kadın da olabilmektedir. İki farklı cinse ait olan kodların ikisini birden kullanabiliyor olması, Huysuz Virjin karakterine performans esnasında önemli bir hareket alanı sağlamaktadır. Performansçının bedeninde farklı cinsel kodların bir arada işleyen bir performans sahnelendiğini söylemek mümkündür.

Huysuz Virjin performansında beden, Butler’ın da belirttiği gibi farklı kimliklerin bir arada sergilendiği bir sahne görevi görmektedir (Butler, 2009: 86; akt. Kineşçi, 2018: 58). Bedenin tekrar eden bir devinim içerisinde olması Huysuz Virjin performansı ile doğrudan ilişkilidir. Toplumsal normlar çerçevesinde kadına ait olduğu düşünülen davranışlar ile erkeğe ait olduğu düşünülen davranışlar Huysuz Virjin performansında birbiri içine geçerek kullanılmıştır. Performatifliğin tek seferlik bir edim olmaması ve sürekli tekrar eden bir ritüel gibi olması, Huysuz Virjin performansında sürekli karşımıza çıkmaktadır. Performansın kurgulanışı ve sunum şekli, toplumsal cinsiyet kavramının toplum tarafından ağırlıklı olarak algılanmış biçiminin

kırılmasında büyük bir yol oynar. Seyfi Dursunoğlu’nun, kendisine yöneltilen bazı soruları ‘bu soruyu Huysuz olarak mı, Seyfi olarak mı cevaplayayım’ diye sorması aslında performansının -her ne kadar kendisi bittiğini vurgulasa da- sahneden indikten sonra da devam ettiğine işaret etmektedir (Atay ve Akşit, 2004: 5). Bu noktada performatiflik kavramı, kadın ve erkek bedeninin içinde edimsel olarak sürekli bir performans olduğunu belirtirken, belki de performansın hiç bitmediğine dikkat çekmektedir.

Çalışmanın bu bölümünde Huysuz Virjin performansı ile performansın inşâsını üstlenen Seyfi Dursunoğlu arasındaki ikili karakter çatışması durumuna değinmekte fayda görülmektedir. Öyle ki, Goffman’ın performans kavramı bu anlamda yol gösterici olmaktadır:

*Bir kimse bir rolü canlandırdığında ima yoluyla gözleri önüne serilen izlenimleri ciddiye almalarını talep eder. İzlemiş oldukları karakterin sahipmiş gibi görüldüğü niteliklere gerçekten de sahip olduğuna, yapmakta olduğu işin yol açacağı ima edilen sonuçlara gerçekten yol açacağına ve genelde her şeyin görüldüğü gibi olduğuna inanmaları istenir kendilerinden (2020: 29).*

Huysuz Virjin karakteri, Goffman’ın söz ettiği bir rolü canlandıran kişinin inanılmasını istediği ‘gerçekçiliği’ performans esnasında tamamen oluşturmuş olmasına rağmen, performansının sonunda bu durumu kırar. Kadın kostümü ve peruk ile gerçekleştirdiği performansı sona erdiğinde peruğunu çıkarır ve izleyiciye Seyfi Dursunoğlu kimliği ile veda eder. Bu noktada belki kinik bir performans sergilediği söylenebilir. Ancak izleyiciyi kendi ortaya çıkardığı bir gerçeklik içinde tutarak, onu yönlendirerek bundan kinik tanımlamasını yapabileceğimiz bir zevk aldığını söylemek için yeterli bulgu bulunmamaktadır.

## **Sonuç**

1960’lı yılların sonunda, performans sanatçısı Seyfi Dursunoğlu tarafından ortaya konan Huysuz Virjin karakteri, müzik, dans, doğaçlama ve izleyiciyle karşılıklı diyaloglardan oluşan çok biçimli bir performanstır. Kuşkusuz Türkiye’de bu anlamda gerçekleştirilen ilk performanstır. Yaklaşık kırk yıl boyunca gazinolarda, sahnelerde yer alan performans, Türkiye’de özel kanalların kurulmasıyla ana akım medyada da yer almıştır. Huysuz Virjin performansı, sahnedeki dekor, kostüm ve performansı oluşturan tüm unsurlarla birlikte televizyon ekranına taşınmıştır. Ancak Türkiye Televizyon Üst Kurulu gibi denetleyici bir mekanizma oluştuktan sonra, Huysuz Virjin’in izleyici ile olan diyalogları sansürlenmiş ya da televizyon kanallarına para cezası yansıtılmıştır. Huysuz Virjin bu kez, yarışma programlarında jüri üyesi

ya da sunucu olarak ana akım medyada yer almıştır. 2007 yılında, kadın kostümü ile icrâ edilen Huysuz Virjin performansı RTÜK tarafından tamamen yasaklanmış ve Seyfi Dursunoğlu kostüm giymeden, Huysuz Virjin performansından bağımsız olarak ana akım medyada bir süre daha yer almaya devam etmiştir.

Huysuz Virjin performansı, karnavalesk bağlamda incelendiğinde ortaçağ karnavallarının, karnaval boyunca herkesin eşit olduğu ve sadece eğlenmek için bir araya geldiği bir performansın yansıması olması açısından önemli bir noktada durur. Müzik, dans, diyalog icralarından oluştuğu için, heterojen bir yapıya sahiptir ve görsel, tınısal, mekânsal boyutuyla yine karnavalesk kavramı ile tamamlanır.

Performansçının performans esnasında cinsel kodları esnetmesi ve birbiri içerisine geçirmesi ise performatiflik kavramı ile bağ kurar. Performansçının içindeki edimsel ve sürekli tekrar eden hareket, performansın sürekliliğini ve performatifliğini betimler. Bir beden içindeki devinimlerin, cinsiyete bağlı kodların yer değiştirmesi ile performatif bir müzik, dans ve diyalog performansına dönüşmesi Huysuz Virjin performansının ana hatlarını oluşturur. Performatiflik ve karnavalesk kavramlarının bir arada kullanılması ve çalışmanın teorik çerçevesini oluşturması kaçınılmaz olur.

Huysuz Virjin karakteri, genel itibariyle, ortaya çıktığı tarih ve lokasyon göze alındığında, tutucu bir toplum içerisinde ana akım medyada bile yer alan bir performans karakteri olması ve karnavallara özgü sempati ve hoşgörü ile karşılanması sebebiyle büyük önem taşımaktadır. Ancak bu performansın toplumsal bir farkındalık yaratma misyonu üstlenmesi ya da topluma belli bir mesaj verme kaygısı performansçı tarafından güdülmemekte, aksine gündelik yaşamdan, keskin hatları olmayan konular seçilerek izleyiciyi sadece eğlendirmek amaçlanmaktadır. Bu yönüyle karnavalesk ve performatiflik kavramlarının siyasi boyutuyla örtüşmediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Huysuz Virjin'in drag queen olup olmadığı Türkiye'de tartışılan konulardandır. Türkiye'deki Queer Topluluklar, çoğunlukla Huysuz Virjin'i drag queen olarak nitelendirmektedir.\* Performans, bugünün algısıyla bakıldığında drag ögeler taşımaktadır. Ancak drag kültürü, ABD'de 1960'ların sonunda başlayan ve büyük oranda politik gelişmeler sonucu ortaya çıkan bir kültürdür. Drag performans sanatçıları, bu kültürü, geleneksel toplumsal cinsiyet algısına, ikili ayrımlara (kadın-erkek; heteroseksüel-homoseksüel vb.), karşı politik duruş oluşturmak, yeni kolektif fikirler geliştirmek ve var olan kimlikleri yapı sökümü uğratmak için kullanmaktadır (Boyacı, 2021: 45). Huysuz Virjin performansında bu tarz bir politik söylem ya da duruşa rastlanmamaktadır.\*\*

\* Bkz. +90'ın Hazırladığı "Drag Queen Olmak 'Müziği Çaldığın, Işığı Yaktığın An Seni Hapsederim' adlı video çalışması. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=eLv3arPucE>

\*\* Kendisiyle yapılan söyleşiden bir alıntı: "Eşcinsellerle arkadaşlık etmekten hoşlanmıyorum. ..."

Seyfi Dursunoğlu, kendisiyle yapılan görüşmelerde, “kendinizi ne olarak tanımlıyorsunuz?” sorusuna, “...sahneye çıkarken zenneyim. Konuşurken komedyenim, bitirirken de assolistim. Yani şovmenim” yanıtını vermiştir (Atay ve Akşit, 2004: 404). Bu yüzden bu çalışmada, Huysuz Virjin karakterinin cinsiyet kodlarını altüst etmesi, performansını farklı bir perspektifte kodlaması, kavramsal olarak performatiflik ile; performansın tarihsel boyutu ise geleneksel Türk tiyatrosu, orta oyunları, tuluat ve zenneliğe dayandığından, modern öğeler de içermesi açısından kanto ile oluşturulmuştur. Çünkü Huysuz Virjin, kadının kantodaki etkin rolü üzerinden kimlik inşa etmiştir. Öte yandan, Huysuz Virjin performansının çok öncesinde başka erkek performans sanatçıların da kadın kostümü giyerek kanto yaptıkları bilinmektedir (Atay ve Akşit, 2004: 125). Aralarında en bilineni, Seyfi Dursunoğlu’nun da kendisinden ders aldığı, ünlü kantocu Küçük Virjin’in oğlu Niko’dur. Seyfi Dursunoğlu, kantonun performansındaki fonksiyonuna, diyalogun önemine ve bunun ortaya koyduğu kimliğe olan etkisine şu sözleriyle daha açıklayıcı bir şekilde dikkat çekmektedir:

*Türk tiyatrosuna has bir özelliği, zenneliği sahneye çıkarıyorum. Zennelik yapıyorum, kantomu yapıyorum, sonra da ünlü bir konuk geliyor. O konuğa ben halkın düşünüp de söyleyemediği öyle sualler soruyor, öyle şakalar yapıyorum ki, ‘oh, iyi ki söyledin bunu!’ diye mutlu oluyorlar. Artık benim kadın kılığına girmişliğim falan unutuluyor. Oradaki diyalog mühim. Ardından seyircileri çıkarıyorum, oyunlar yapıyorum. Orada sadece üzerimde bir kadın kıyafeti var. Yoksa ne sesim kadın sesi, ne hareketlerim kadın hareketleri; kanto hariç. Kanto hareketlerim tamam...*

(Atay ve Akşit, 2004: 260).

Kuşkusuz, Huysuz Virjin performansının drag kültürü ile ilişkilendiği ve ilişkilendiği noktalar bulunmaktadır. Geleneksel kodlarla örölmüş, müzik, dans, doğaçlama ile beslenen bu performansı –performansın sahnede icra edildiği tarihler ve coğrafya göz önünde bulundurulduğunda- drag ile doğrudan ilişkilendirmek yerine, bu kültürün Türkiye’deki hazırlayıcısı ya da ilham noktası olduğunu söylemek daha doğru olacaktır.

Özetle, Seyfi Dursunoğlu tarafından icrâ edilen Huysuz Virjin performansı, Türkiyede ve hattâ -geleneksel boyutuyla- dünyada ilk kez örneği görülen performanslardandır. Karnavalesk ve performatif boyutları, bu performansı,

*Evet, hakikaten sevmiyorum çünkü vefalı olmuyorlar, dost olmuyorlar, güvenilir olmuyorlar...*” (Atay ve Akşit, 2004: 321).

özellikle müzik bilimleri disiplini içerisinde araştırılması gereken konular arasına almaktadır. Başka perspektiflerle, tarihsel ve kavramsal çerçevelerle mutlaka birçok yönden araştırılması ve defalarca ele alınması gereken geniş ve zengin bir performanstır.

### **Kaynakça**

- Akar, M. F., (2015). Butler'ın Kadın, Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet, Performatif Kavramları ve Feminizme Eleştirisi. *Kaos GL*, 144, 53-56.
- Atay, K. ve Akşit, F. K. (2004). *Katina'nın Elinde Makası: Huysuz ile Seyfi'nin 35 Yıllık Seveda Masalı*, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Bakhtin, M. (2020). *Karnavaldan Romana*, (çev. Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Beşiroğlu, Ş. Ş. ve Özbilen, B. (2010). Osmanlı-Türk Musikisinde Kadının Değişen Müzikal Kimliği: Kantolar ve Kantocular. *Müzikte Temsil & Müziksel Temsil I. Kongresi*, İstanbul, 233-241.
- Boyacı, E. (2021). *Cinsiyeti Yeniden Düşünmek: Türkiye'de Queer Feminizmin Olanaklılığı*, (yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Bilim Dalı, Ankara.
- Butler, J. (2019). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, (çev. Başak Ertür), İstanbul: Metis Yayınları.
- Çerezcioglu, A. (2015). Karnavalesk Bağlamında Müzika Retorika. *Folklor/ Edebiyat*, 21(81), 2015/1, 9-25.
- Demir, M. (2018). Osmanlı Eğlence Hayatında Bir Alt Kültür Müzikli Kahvehâne: Amane Kahvehâneleri. *Folklor ve Edebiyat*, 4 (93), 35-53.
- Esin, F. ve Sazak, N. (2016). Kantolar Yoluyla Levantenlerde Kadın Algısı Üzerine Bir İnceleme ..... Çalışması. *Online Journal Of Music Sciences*, 1(1), 28-43.
- Goffman, E. (2020). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, (çev. Barış Cezar), İstanbul:Metis Yayıncılık.
- Jagose, A. (2017). *Queer Teori: Bir Giriş*, (çev. Ali Toprak), İstanbul: Notabene Yayınları.
- Kineşçi, E. (2018). Queer Kurama Katkıları Bakımından Judith Butler Düşüncesi. *Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 11(1), 50-57.
- Oralgül, E.D. (2016). Judith Butler'ın Kimlik ve Siyaset Algısı. *Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 9 (1), 47-62.
- Özbilen, B. (2006). *Kantonun Değişim Süreci ve Yakın Dönem Kantolarının Değerlendirilmesi*, (yayınlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özkazanç, A. (2018). *Feminizm ve Queer Kuram*, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Sarı, M. (2020). *The Notion of Cult Film within the Context of Bakhtinian*

- Carnavalesque. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 230-250.
- Uygun, E. ve Bulut, D. (2018). Karnavalesk Kuramı ve Instagram Ortamına Yansımaları. Yeni Medya Elektronik Dergi, 2, 73-89.
- Ünal, G. (2017). Batı-dışı Modernlik Kavramı Bağlamında Kanto. Online Journal Of Music Sciences, 2 (3),247-269.





# A Study of the Reference Pitches in Ottoman - Turkish Music Through an Analysis of Historical Neys\*

Nağme YARKIN\*\*  
Ali TAN\*\*\*

## Abstract

Ney master Niyazi Sayın defines music as “spiritual relationship” between two sounds, when it comes to collective performance, a reference sound is needed to ensure harmony between the instruments. The situation does not change in East or West; if a performance is to be performed with two instruments, it is essential that one fits the other. However, when the number of instruments increases, different organological structures are included in this situation. The need to unite on a common pitch / frequency has arisen due to reasons such as the fact that some instruments are fixedly tuned or tuning takes hours. In this study, it is aimed to reveal the performance ability that continues in the reference of the ney instrument in Ottoman – Turkish music by analyzing the neys belonging to the important neyzens (ney artists), with an introduction starting with how European music manages this process. All the data obtained here will provide a model for researchers studying theory or period music.

**Keywords:** Hertz, Ney, Reference Pitch, Ottoman- Turkish Music, Frequency

\* Makale Geliş Tarihi: 17.08.2021 Makale Kabul Tarihi: 07.09.2021

\*\* Istanbul University State Conservatory, Musicology Department, Research Assistant. nagme.yarkin@istanbul.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-7859-8557>

\*\*\* Istanbul Medeniyet University, Faculty of Art, Design and Architecture, Turkish Music Department, Professor Doctor. ali.tan@medeniyet.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-0943-844X>



## Osmanlı-Türk Müziğinde Referans Perdelerin Tarihi Neylerin Analizi Yoluyla İncelenmesi

### Özet

Neyzen Niyazi Sayın'ın "iki ses arasındaki mânevî münâsebet" olarak tanımladığı müzik kümesinde, toplu icra söz konusu olduğunda, enstrümanlar arasındaki ahengi sağlayabilmek için referans bir sese ihtiyaç duyulur. Doğuda ya da batıda durum değişmez; eğer iki enstrüman ile bir icra yapılacak ise birinin diğerine uyması elzemdir. Fakat enstrüman kümesi genişlediğinde artık farklı organolojik yapılar da bu zemine dahil olur ve bazı enstrümanların sabit akortlu olması ya da akord edilmesinin pratik olmaması gibi sebeplerle ortak bir ses / frekans üzerinde birleşilmesi ihtiyacı ortaya çıkar. Çalışma, Avrupa müziğinin bu süreci nasıl yönettiği üzerinden başlayan bir girişle, Osmanlı – Türk müziğinde ney enstrümanının referansında devam eden icra kabiliyetinin, tarih sahnesinde bilinen neyzenlere ait neylerin analiz edilmesiyle ortaya çıkarılmasını amaçlar. Burada elde edilecek tüm veriler ile, teori ya da dönem müziği çalışan araştırmacılara bir model sunulması hedeflenir.

*Anahtar Kelimeler:* Hertz, Ney, Referans Perdesi, Osmanlı – Türk Müziği, Frekans.

### Introduction

Sounds produced by musical instruments have a certain frequency scale. The composition of the harmonic frequency of each note varies according to instrument and sound intensity in terms of numeric and relative strength. Reproducing a graph of the tonal spectrum of each instrument is possible through the mathematical analyses of its wavelengths and oscilloscope patterns (Çelebioğlu, 1986:259).

There are many sources in the Western world concerning the change in the reference note over the years. In this way, it is possible to hear, once again, the frequencies and timbres in which the music of various periods had been performed thanks to the information provided in these sources. For instance, today there are Baroque orchestras tuned to the reference note of that period.

To summarise the change undergone by the reference pitch in the western world throughout history, we may mention that, during the Renaissance,

it was used as 415 Hz. in Germany and as 466 Hz. in Venice, and between 415 Hz. and 380 Hz. during the Baroque era in France. The standard for tuning was declared in France as 435 Hz in 1859. The same standard was adopted in other countries too, but a truly international standard did not exist until the adoption of the pitch of 440 Hz. in 1939 (Cry, 1992:59).

With Ottoman - Turkish music, however, a source regarding reference pitch cannot be found in the literature. Therefore, the principal motivation of this article has been to create data relating to this aspect of Ottoman - Turkish music by analysing instruments of the period. It was thought that such a reference analysis relating to Ottoman - Turkish music could produce accurate results only if performed on an instrument such as the ney, which has fixed pitches, and which has preserved its structure and vocal range in time.

The ney is a wind instrument that has preserved its ancient structure through its history. It can preserve for many years the mathematical ratios it involves. Although factors such as the blowing angle, the position of the lips, the strength of blowing, and room temperature cause variations in an analysis of the ney, its length and pitch balance allow an overall tuning order. Therefore, this instrument may offer important information on the difference with the reference of 440 Hz.

The research and recordings performed by Prof. Dr. Ali Tan for his doctoral dissertation "Ney Açkısının Tarihi ve Teknik Gelişimi" [Technical and Historical Progress of Ney-making], written in 2011, formed the main source of this study. The doctoral dissertation in question focused on the transformation and development of the instruments by examining 62 historical neys made between 1718-1951 and kept at Topkapı Palace, the Galata Mevlevihane Museum, and the Konya Mevlana Museum. Also, recordings had been made of these neys, along with pitch analyses using the musical analysis software Makambox, but no assessment had been performed based on reference sounds in the study.

In this study, the recordings performed for the mentioned doctoral dissertation shall be analysed using the software Celemony Melodyne to identify the reference pitches. The fact that the analysed sounds had been produced by different neys required the transposition of the frequencies after the analyses. Therefore, the analysis involves an onerous process. It was aimed that this study shed some light on our history, and offer musicians, theoreticians, and musicologists a starting point for new studies on this subject. To continue with the present subject, it would be proper to explore how the changes in reference pitch progressed through history particularly in Europe, starting from the Baroque era.

### **Reference Pitch, Which Changed Constantly Throughout the History of European Music**

As known, all orchestras must be tuned to the same reference pitch within themselves. Frequency denotes the number of vibrations or cycles per second. The unit used to describe frequency is Hertz. The pitch becomes higher or lower as the number of vibrations per second increases or decreases. Pitch is directly proportional with frequency. It rises and lowers along with the frequency (Önen, 2016:27).

Especially during the Baroque era, the understanding of tuning and the standard tuning pitch varied greatly from country to country. Indeed, even in the same city, different reference pitches were used for church music, opera, and other profane music (Cry, 1992:60). Therefore, members of orchestras tuned their instruments differently according to where they would be performing, which practice continued until the 20th century.

In Germany in the time of J. S. Bach, two separate tuning levels were being used. The first was the Chor-Ton, according to which the organ and the brass instruments were tuned a semitone higher (465 Hz.), and the other was the Cammer-Ton, where the woodwinds and strings were tuned a semitone lower (415 Hz.). The Cammer-Ton was tuned to a whole note lower, and sometimes a minor third lower compared to the Chor-Ton. Usually, vocal music was performed using the Chor-Ton, and instrumental music the Cammer-Ton (What is Baroque Music? 2018).

When concert halls started to become larger in the 19th century, orchestras began losing their aural brightness. Due to the lack of standardisation, orchestras opted to raise their reference pitches to eliminate this problem. This, in turn, caused other problems such as significant differences among regions, and technical difficulties imposed on vocal artists.

In 1859, by order of Napoléon III, studies were carried out to bring the standard for the orchestral pitch to 435 Hz. Subsequently, in 1919, with the Versailles Peace Treaty that ended the Great War, the use of 435 Hz. was adopted as the international standard. The 435 Hz. pitch identified by this treaty was adopted for a standard diapason at a temperature of 15°C. However, the limited sound of a diapason and the impossibility of using it to tune an entire orchestra opened the way for the practice by which a single instrument listened to the diapason and acted as reference for the others. The United Kingdom was not initially a party to the Versailles Peace Treaty, and struggled to discover a gap in this international law due to its discontent with the 435 Hz. standard. As a result, it proved that a standard oboe allowed a tuning of 435 Hz. at 15 °C temperature, but one of 439 Hz. at 20 °C, as a result of which it refused to accept this international standard.\*

\* Llewelyn S., 1949:80-81, retrieved from Cavanagh, <https://www.wam.hr/sadrzaj/us/Cavana->

In the early 20th century, in Germany, which boasted the most developed orchestras in the world, the standard frequencies were 428 Hz. for the Berlin Philharmonic Orchestra in 1920 and 435 Hz. in 1924, 444 Hz. for the Berlin Staatskapelle Choir in 1928, 445 Hz. for the Berlin Philharmonic Orchestra, again, in 1935, and 450 Hz. for the Städtisches Orchestra in 1943 (Haynes, 2002, retrieved from Erdal, Kindap Tepe, Çelik, Güçyetmez, Çiğdem, Topaktaş, 2021:14). The standard tuning frequency for all acoustic-electronic instruments under the equal temperament system was set to A = 440 Hz. at the 2nd International Conference on reference pitch that was held in London in 1939 (Michels, Vogel, 2015: ). Today, tuning is performed to 440 – 442 Hz. with reference to the note A on the C4 octave of the piano.

Up to this point, the development in European music with respect to this matter was summarised to provide a better understanding of the same issue in Ottoman - Turkish music. The next section shall deal with the relationship between the East and the West in the context of tuning and transposition.

### **A Comparison Between Turkish Music and Western Music: Tuning and Transposition**

According to the Arel – Ezgi – Uzdilek Turkish music system arranged by H. Sadettin Arel (1880-1955), Suphi Ezgi (1869-1962) and S. Murat Uzdilek (1891-1967), a whole note consists of 9 commas, and a semitone consists of 4 commas. Since our traditional instruments are capable of sounding these intermediate tones, Ottoman - Turkish music presents a rather different structure compared to the equal temperament system. In other words, due to the structure of the instruments of Ottoman - Turkish music, all maqams cannot be played employing the same technique and style after being transposed on every note, especially in the Istanbul kemençe, the oud, the tanbur, and the ney. Kanun artists, however, retune their instruments according to the maqam's scale tones when a maqam is to be performed with transposition. Due to this character, the kanun has a tuning system that is very similar to the harpsichord of the Baroque era (Yarkın, 2019:128).

In terms of technical structure, the oboe family is like the ney family on which our article focuses. Since the ney, like the oboe, is not part of the omnitonic woodwinds family, it contains members that have different pitches and sizes. When orchestras of the current structure first started to form in the late 17th century, they mostly included string instruments. While the strings constituted the basis of the orchestra, oboists were usually used to strengthen and support the sounds of the first and second violins. Following its ancestors, the oboe's structure was redesigned in the 17th century on its

path to becoming the modern oboe in order to meet the requirements of the Baroque era. In the wake of this restructuring, composers started to realise that the bright and intense tone of the oboe could be put to better use, and began composing separate sections and even concertos for the instrument (Şensöz, 2008:66).

The most important factor that helped the oboe become the instrument that provides the orchestra with a tone for tuning was that it was considered a more reliable reference due to its fixed structure. This structure of the oboe proved even more important especially in the times when gut strings were used for string instruments. Although flutes, bassoons, French horns and clarinets joined the orchestras in time, the place occupied by the oboe did not change, and the instrument was recognised as the standard instrument for tuning. The piercing sound of the oboe, which could be easily distinguished from the rest of the orchestra, made it easier for all the other musicians to hear it (Tan Z., 2013:147). In the tradition, something similar occurred with respect to the ney family as well. That other instruments are made subject to the ney during performance in Mevlevi music is a known historical fact. It is also known from various recordings of the TRT radio that tuning was performed with reference to the ney (Erkahveci, Personal Interview, 20.04.2021). However, unlike the oboe, in the 20th century the ney was unable to preserve the central position it had previously enjoyed. It would be useful to provide, in the next section, general information on the historical neys analysed in the article.

### **The Historical Neys Analysed in the Study**

The historical neys analysed in the study were made in the 18th and 19th centuries.

#### **1) Ney kept in Topkapı Palace Museum under Inventory No. 2/3376**

The mansur ney registered in the Topkapı Palace Treasury under inventory number 3376 is remarkable especially for its ornamentation. The phrase “Ya Hazreti Mevlânâ Kuddise Sırrûhûl Âlî” was inscribed in enamel and gilt on the parzavane of the ney, which is in good condition. Details of the ney can be seen in Images 1 and 2 and the pitch positions of the ney can be seen in Table 1.



**Image 1.** The Ney with Inventory No. 3376



**Image 2.** Details of Upper Parazvane of the Ney with Inventory No. 3376

Pitch Names	Measurement (cm)
Aşiran	39,3
Nevâ	48,5
Nim Hicaz	51,6
Çargâh	55
Segâh	61,4
Kürdî	64,7
Dügâh	67,9
Rast	79,6

**Table 1.** The Pitch Positions of the Ney with Inventory No. 3376

## 2) Ney kept in Topkapı Palace Museum under Inventory No. 886

The general structure of the bolahenk - süpürde mabeyni ney registered in the Topkapı Palace Harem under inventory number 886 can be seen in Image 3 and the pitch positions of the ney can be seen in Table 2.



**Image 3.** Ney kept in Topkapı Palace Museum with Inventory No. 886

Pitch Names	Measurement (cm)
Aşiran	28,2
Nevâ	34,7
Nim Hicaz	36,9
Çargâh	39
Segâh	43,3
Kürdî	45,5
Dügâh	48,1
Rast	56,4

**Table 2.** The Pitch Positions of the Ney with Inventory No. 886

### 3) Ney kept in Topkapı Palace under Inventory No. 913

The mansur ney registered in the Topkapı Palace Harem under inventory number 913 is the oldest ney found in Turkish museums. It is understood from the hegira date on the ney that it was made during the reign of Sultan Ahmed III. The general structure of the ney can be seen in Image 4 and the pitch positions of the ney can be seen in Table 3.



**Image 4.** Ney kept in Topkapı Palace with Inventory No. 913

Pitch Names	Measurement (cm)
Aşiran	39,8
Nevâ	47,7
Nim Hicaz	51,3
Çargâh	55,3
Segâh	61,5
Kürdî	65,5
Dügâh	68
Rast	79,6

**Table 3.** The Pitch Positions of the Ney with Inventory No. 913

#### 4) Ney kept in the Mevlana Museum under Inventory No. 1166

The bolahenk - sùpürde mabeyni ney kept in the Mevlana Museum under inventory number 1166 belonged to Neyzen Tevfik. It is a ney that is suitable for playing without requiring a başpare. The general structure of the ney can be seen in Image 5 and the pitch positions of the ney can be seen in Table 4.



Image 5. Ney kept in the Mevlana Museum with Inventory No. 1166

Pitch Names	Measurement (cm)
Aşiran	27
Nevâ	33,3
Nim Hicaz	35,3
Çargâh	37,5
Segâh	41,6
Kürdî	43,7
Dügâh	45,8
Rast	54,2

Table 4. The Pitch Positions of the Ney with Inventory No. 1166

#### 5) Ney kept in the Mevlana Museum under Inventory No. 1174

The mansur ney registered in the Mevlana Museum under number 1174 belonged to Neyzen Aziz Dede. The general structure of this two-piece ney can be seen in Image 6 and the pitch positions of the ney can be seen in Table 5.



Image 6. Ney kept in the Mevlana Museum with Inventory No. 1174

Pitch Names	Measurement (cm)
Aşiran	40
Nevâ	48,8
Nim Hicaz	51,9
Çargâh	55,1
Segâh	61,4
Kürdî	64,6
Dügâh	67,7
Rast	79,07

Table 5. The Pitch Positions of the Ney with Inventory No. 1174



### Methodology and Analysis Techniques

Setting out from the question of whether a modelling can be performed on the reference pitch in the historical neys, the study was carried out with an analysis of these historically important neys. The neys belonging to the prominent neyzens of their times and the historical neys believed to have been performed at the palace have been prioritised in the study.

The selected data were recorded for the doctoral dissertation “Ney Aşkısının Tarihi ve Teknik Gelişimi” [Technical and Historical Progress of Ney-making] by Dr. Ali Tan in 2011, and were freshly analysed in accordance with the objectives of this study. These data, which had also been used in the doctoral dissertation in question, were carefully analysed using statistical methods for the first time for this study. Researchers may analyse the results by remodelling the neys based on the pitch measurements we present here. All data have been provided clearly to ensure the reproducibility of the study.

The recordings used in the study were made at room temperature at the Mevlana Museum and Topkapı Palace Museum. To ensure that head and lip positions had minimal impact on the measurements, the head, held at 90°, made a 30° angle with the ney, and vibrato was not employed.\* While the results presented here depend on certain variables, a modelling offered by the data obtainable under the current conditions has nevertheless been presented to researchers (More definite results could be available if creating a computer simulator, or revealing the interior structure of the historical neys by obtaining cross sections from them, were possible. However, no such procedure on the historical neys is allowed, which renders the available data valuable). These measurements were recorded, analysed and interpreted in the above-mentioned manner.

### Data\*\*

The frequencies of the düğâh pitch obtained on 5 historical neys, put in chronological order from the 18th to the 20th centuries (the precise production dates of these neys are not available in the museum records) constitute an important set of data for identifying the ney’s position with respect to the current reference pitch in terms of its performance in general. It is believed that offering the ney, the pitches of which are known to remain unchanged for centuries, as a model for this subject would provide researchers with a different perspective. The obtained recordings were analysed using Celemony Melodyne, which is a pitch analysis and correction software, and differences in pitch were measured in units of cent in the analyses.\*\*\*

\* Since vibrato, performed according to several techniques depending on the period, the orchestra, the instrument, and the composer, has no standard structure, the objective has been to increase the reliability of the analysis and ensure an accurate frequency.

\*\* We wish to thank Dr. Ozan Sarier for his stimulating inputs with respect to the analysis.

\*\*\* Not being fixed measurements, ranges in units of Hz. differ between octaves; in other words, they

The distance of the analysed tones to their closest notes in the equal temperament system in units of cent were identified with reference to A4= 440 Hz. in order to provide a comparable table in the next step. Accordingly, the frequencies in Table 6 were created (Conversion of Intervals : <http://www.sengpielaudio.com/calculator-centsratio.htm>)

Number	Note	Difference	Type of Ney	Period
913	A	A4+14 cent	Mansur	1718
1174	A	A4-36 cent	Mansur	1870
886	A	D4-23 cent	Mabeyn	Second half of the 19th Century
3376	A	A4-21 cent	Mansur	Early 20th Century
1166	A	D#4 +35 cent	Mabeyn	First half of the 20th Century

**Table 6.** Changing of the Frequency About a Cent Value

Examining the tuning of the oldest mansur ney in Turkish museums, which was made in 1718, it can be seen that the reference pitch was 14 cents higher compared to that of today. Moving forward in history, we come across a structure in which the reference pitch becomes lower, while it is seen that the reference pitch in the ney made in 1921 was higher compared to that of today.

The düğâh pitch (A), which was higher in the 18th century compared to the current 440 Hz. reference pitch, demonstrated a consistent lowering in the course of the following centuries. While the pitch of the ney that belonged to Aziz Dede (number 1174) was 36 cents lower, the Mansur ney of the early 20th century, number 3376, believed to have been performed at Topkapı Palace, presents a 21-cent lower düğâh. Therefore, it may be said in the light of the data at hand that general harmony demonstrated a tendency towards becoming higher when proceeding from the 19th century to the 20th.

### Conclusion

In this study that set out from historical neys' ability to preserve their pitches for many years, the data and factual findings obtained as a result of the analyses of performances made using 5 historical neys belonging to neyzens known to have offered important performances between the 18th and 20th centuries have been presented in detail in Table 7 (Blood, 2018).

---

*are calculated by being increased logarithmically. However, since the ranges in units of cent are fixed and do not differ according to octave, the ranges have been calculated in terms of cents.*

Number	Note	Reference Pitch	Type of Ney	Period
913	A	443,57	Mansur	1718
1174	A	430,94	Mansur	1870
886	A	434,19	Mabeyn	Second half of the 19th Century
3376	A	434,69	Mansur	Early 20th Century
1166	A	448,98	Mabeyn	First half of the 20th Century

**Table 7.** The frequency distance of neys from A4 = 440 Hz.

It is seen that the düğâh pitch measured as 443,57 Hz. for the ney with the inventory number 913 is higher compared to the current reference pitch. The lower pitches of the neys with the inventory numbers 886 and 3376, on the other hand, are at frequencies closer to each other. It is seen that the pitch of the ney with the inventory number 1174 is lower compared to the current reference pitch. The ney with inventory number 1166, which belonged to Neyzen Tevfik, has a higher pitch compared to the current reference pitch as is the case with the ney with inventory number 913.

Studies on the reference pitch corresponding to 435 Hz., which were commenced by order of Napoléon III in 1859, were recognised across Europe in 1919. The analyses revealed that the frequencies of the pitches of ney 3376 (434,69) and ney 886 (434,19 Hz.) were close to the frequency of 435 Hz., that is, the reference pitch of European Music at that period. Because the reference pitch became higher in Europe in the 20th century, and in the light of the search for different approaches among countries,\* the rise in the pitch of ney 1166, known to have been performed in the mid-20th century, to 448,98 Hz. suggests that this occurred simultaneously with the rise of pitch in Europe.

The study, rather than measuring pitches in history against each other, was interested in examining the general tendency, which resulted in the above table. Considering that these historical neys had been performed at their time within an orchestra, it may be suggested that the frequencies that were found were also those to which the other instruments had been tuned. Although reaching a definite conclusion is not possible on this matter, an effort has been made to present researchers a general model on the subject.

\* *The Berlin Philharmonic Orchestra set its reference pitch at 445 Hz. in 1935, and the Städtisches Orchestra at 450 Hz. in 1943.*

## References

- Cyr, M., (1992). *Performing Baroque Music*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Çelebioğlu, E., (1986). *Tarihsel Açından Evrensel Müziğe Giriş*. İstanbul: Üçdal Neşriyat.
- Haynes, B., (2002), *A history of performing pitch: The story of 'A'*. Lanham: The Scarecrow Press, retrieved from Erdal, B., Kındap Tepe, Y., Çelik, S., Güçyetmez, B., Çiğdem, B., & Topraktaş, A. S., (2021). *Frekansların sihri – 432 Hz 440 Hz'e karşı: Ayrı frekanslara göre akortlanmış neşeli ve hüzünlü müzikler insan psikofizyolojisi üzerinde farklı etkiler yaratır mı? Müzik ve duygular üzerine bir nöropsikoloji araştırması*. *International Journal of Human Sciences*, 18 (1), 12-33. Doi : 10.14687/jhs.v18i1.6108
- Michels U., Vogel G., (2015) *Müzik Atlası*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Önen U., (2016). *Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri*. İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Şensöz, A. P., (2008). *Barok'tan Modern'e Obuanın Mekanik Yapısının Gelişimi*. İstanbul University State Conservatory, Institute of Social Sciences, Thesis of DMA (PhD), İstanbul.
- Tan, A., (2011). *Ney Açkısının Tarihi ve Teknik Gelişimi*. Marmara University Institute of Social Sciences, Doctorate Thesis, İstanbul.
- Tan, Z., (2013). *Eugene Bozza'nın Oda Müziği Eserlerinde Obuanın Yeri*. *Trakya University Social Sciences Journal*, 15 (2), 147-158, Edirne.
- Yarkın, N., (2019). *Geleneksel Türk Müziği Enstrümanlarının Konçertino Kullanımlarıyla, Konçerto Grosso Türünde Eser Çalışması*. İstanbul University State Conservatory, Institute of Social Sciences, Thesis of DMA (PhD), İstanbul.

## Digital References

- Blood, B., (Last modified 2018), *Music Theory Online: Pitch, Temperament & Timbre*, Web site : <https://www.dolmetsch.com/musictheory27.htm> (22.02.2021)
- Conversion of Intervals –  $\text{¢} = \text{cent}$  , Web Site :<http://www.sengpielaudio.com/calculator-centsratio.htm>
- Llewelyn S. Lloyd, (1949) *A representative of the British Standards Institute hypothesizes how this belief began in "International Standard Musical Pitch*, *Journal of the Royal Society of Arts*, p. 80-81, Retrieved from Cavanagh, L., *A brief history of the establishment of international standard pitch A=440 hertz*. p.2, Web site : [https://www.wam.hr/sadrzaj/us/Cavanagh\\_440Hz.pdf](https://www.wam.hr/sadrzaj/us/Cavanagh_440Hz.pdf) (22 February 2021)
- What is Baroque Music? (2018) Web Site : <https://www.baroque.org/baroque/whatis>





# Beethoven Op. 57 “Appassionata”\*

Emre ELİVAR\*\*

## Özet

Müzik tarihinin en önemli karakterlerinden biri olan Ludwig van Beethoven’ın piyano sonatları, literatürde çok özel bir konuma sahip olan görkemli bir eser serisi oluşturmaktadırlar. Bestecinin 1804-1805 yıllarında yazdığı Op. 57 “Appassionata”, yaratıcılığının orta dönemine aittir ve bu serinin şüphesiz önde gelen örneklerindedir. Bu çalışmada, Beethoven’ın piyano sonatlarına genel bir bakış sunulması, ardından da “Appassionata” adlı eserin incelenmesi ve özellikle yorum açısından önemli görülen noktaların paylaşılması amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Ludwig van Beethoven, Appassionata, Piyano, Sonat, Klasik Dönem.

## Beethoven Op. 57 “Appassionata”

## Abstract

The piano sonatas of Ludwig van Beethoven, one of the most significant figures in the entire music history, constitute a magnificent collection, which occupy a particular status in the literature. Op. 57 “Appassionata” (composed 1804-1805, in the middle period of his creative live) surely ranks among the most notable works in this corpus. The aim of this study is – besides presenting an overview of his

\* Makale Geliş Tarihi: 08.08.2021. Makale Kabul Tarihi: 06.09.2021

\*\* Dr. Öğretim Üyesi, Bursa Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuarı, emreelivar@uludag.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5069-4317

piano sonatas – to analyse “Appassionata” and to share personal thoughts concerning the interpretation.

**Keywords:** Ludwig van Beethoven, Appassionata, Piano, Sonata, Classical Era.

### **Giriş**

Klasik müzik evrenine damga vurmuş en önemli bestecilerden biri olan Ludwig Van Beethoven (1770 – 1827), öncülleri Joseph Haydn ve Wolfgang Amadeus Mozart ile Viyana Klasikleri olarak adlandırılan stilin en önde gelen temsilcilerindendir ve bu anlayışı olgunlaştırarak zirveye taşıyan isimdir. Klasik Dönem’in nispeten yalın dünyası ve dengeli dokusu ile Romantik Dönem’in özgür doğası ve duygusal karmaşaları arasında bir köprü olarak görülen Beethoven, aynı zamanda tüm müzik tarihi içinde etkisini belki de en kuvvetli ve kalıcı şekilde hissettiren karakterdir.

Bestecinin piyano sonatları, literatürdeki en geniş ölçekli eser serilerinden biridir. Toplam otuz iki sonattan oluşan bu külliyat, hem izleyen dönemlerin kompozisyon ve yorum anlayışları, hem de müzikal düşünce, değerlendirme ve analiz yöntemleri üzerinde derin izler bırakmıştır (Kinderman, 2004: 56). Hans von Bülow<sup>1</sup> tarafından piyanistlerin “Yeni Ahit’i” (Pfeiffer, 1894: 3) olarak tanımlanan bu seri, bestecinin hayatında kırk yıllık bir dönemi kapsamakta ve yaratıcılığının tüm aşamalarını, başka hiçbir eser grubunda olmadığı kadar açık bir şekilde ortaya koymaktadır (Newman, 1983: 507).

Bu çalışmada, önce bu sonatlara genel bir bakışın sunulması, ardından da söz konusu seri içinde özel bir yeri olan Op. 57 “Appassionata” adlı eserin incelenmesi ve yorumculuk açısından önemli görülen hususların gerekçeleriyle birlikte paylaşılması amaçlanmaktadır.

### **Beethoven’ın Piyano Sonatları**

Beethoven’ın piyano için yazdığı sonatlar, orkestra eserleri (senfoniler, uvertürler ve konçertolar) ve oda müziği yapıtlarıyla beraber yaratıcılığındaki “üç devasa bloğu” (Pestelli, 1984: 225) oluşturmaktadırlar. Bu çalışmada ilk olarak bu eserlerin kısa sunumları, Wilhelm von Lenz<sup>2</sup> tarafından çerçevesi çizilen ve yıllar içinde değişikliklere uğrasa da genel kabul gören metoda istinaden, erken, orta ve geç dönem kategorileri içinde yapılacaktır.

### **Erken Dönem**

Muhtemelen 1782 yılında yazmış olduğu WoO 47 Üç Piyano Sonatı, Beethoven’ın bu türde verdiği ilk örneklerdir. C.P.E. Bach’ın etkilerinin güçlü bir şekilde görüldüğü bu eserler, bestecinin piyano sonatları serisine dahil edilmeseler de ilginç özellikler sunmaktadırlar. En çarpıcı olanı da, ikinci

sonatın ilk bölümündeki biçimsel çerçevenin (ağır giriş kısmı ve hızlı ana bölümden oluşan ikili yapı) bestecinin on altı yıl sonra yazacağı Op. 13 "Grande Sonate Pathétique" için bir model teşkil etmesidir.

Külliyatın başlangıcı olan Op. 2 Üç Piyano Sonatı (1795), Beethoven'ın sonat anlayışının -eser sırasıyla- "ihtiraslı, güneşli-pastoral ve virtüöz" (Siegmond-Schulze, 1988: 258) özelliklerini sunmaktadır. Serideki uzun ve yorumlaması güç eserlerden olan Op. 7 (1796-1797), erken dönem sonatlarının "en zengin, olgun ve orijinal" (Leichtentritt, 1972a: 254) örneğidir. Op. 10 Üç Piyano Sonatı (1796-1798), Op. 2'ye benzer bir karakter paleti içermekle beraber, bu eser grubuna kıyasla "hayli yüksek bir seviyeye" (Siegmond-Schulze, 1988: 261) sahiptir. Grubun ilk sonatı (Do minör) ile Mozart'ın aynı tonaliteyi paylaştığı KV 457 sonatı arasında da çok çarpıcı bir ilişki bulunmaktadır.

Beethoven'ın piyano eserleri içinde "ilk zirve noktası" olan (Siegmond-Schulze, 1988: 263) Op. 13 "Grande Sonate Pathétique" (1798-1799), yayımlandığı andan itibaren geniş bir yankı bulmuş ve besteci hayattayken toplam on yedi baskısı yapılmıştır (Gordon, 2017: 133). Sturm und Drang<sup>3</sup> akımının yoğun şekilde hissedildiği bu sonat, "Ay Işığı", "Waldstein" ve "Appassionata" ile bestecinin en çok tanınan ve yorumlanan yaratılarından. Dramatik gücü yüksek eserin ardından daha "huzurlu" (Matthews, 1988: 83) bir atmosferi yeğleyen Beethoven'ın Op. 14 İki Piyano Sonatı (1798-1799), mizah unsuru ve ince işçilik ile öne çıkmaktadır (Newman, 1983: 515). Bestecinin "birinci sınıf" (Broyles, 1987: 61) olarak gördüğü, "dışa dönük yapısı ve virtüöz karakteri" (Hinrichsen, 2013: 147) sayesinde önceki gruba kontrast oluşturan Op. 22 (1799-1800), "Haydn-Mozart çizgisinin" (Newman, 1983: 515) açık bir şekilde görüldüğü son sonattır. Diğer bazı sonatların gördüğü ilgiye erişememiş olsa da, Beethoven'ın "bestecilik gücünün ispatı" (Rosen, 2002: 147) niteliğindeki bu eser, aynı zamanda erken dönem sonatlarının da sonucusudur.

### Orta Dönem

Biçimsel olarak "dikkat çekici bir intizama" (Cooper, 2017: 76) sahip olan Op. 22'yi izleyen Op. 26 ve Op. 27 İki Piyano Sonatı (1800-1801), Beethoven'ın "inovatif bir yaklaşım" (Kinderman, 2004: 59) sergilediği eserlerdir. Tıpkı Mozart'ın KV 331 piyano sonatı gibi varyasyon bölümüyle açılan Op. 26'nın dört bölümü de La bemol eksenine kuruludur ve Karakter Parçası<sup>4</sup> atmosferine sahiptir. "Sonata quasi una Fantasia"<sup>5</sup> başlığını taşıyan Op. 27 sonatlarının ilki, serinin "en az yorumlanan ve sempati duyulan" (Newman, 1983: 517) eserlerinden biri olmakla beraber, birbirlerine kesintisiz bağlanan dört bölümüyle muazzam bir akış ve bütünlük oluşturan ilginç bir örnektir. "Ay Işığı" ismiyle bilinen ikinci sonat, öncülünün aksine Beethoven'ın belki



de en tanınmış piyano eseridir. “Trajik karakterin aralıksız hüküm sürdüğü” (Kinderman, 2004: 60) bir final bölümüne sahip olan bu sonat için besteci tarafından konulmamış olan ismin uygunluğu ise, ciddi bir soru işareti yaratmaktadır.

1801 yılına ait olan Op. 28 “Pastoral”, bestecinin önceki gruptaki deneylerinin ardından “standart” (Cooper, 2017: 89) form anlayışına geri döndüğü eserdir. Benzer şekilde bu sonatın isim babası da Beethoven değildir; ancak ilk ve son bölümlerdeki rustik karakter ile üçüncü bölümün halk şarkısını andıran stili, isimlendirmeyi makul kılmaktadır. Serideki son grubu oluşturan Op. 31 Üç Piyano Sonatı (1801-1802), “esprili, trajik ve lirik” (Rosen, 2002: 164) olarak nitelenen bir sıralamaya sahiptir ve bestecinin yaratıcılığında “yeni bir yol” (Nagel, 1905: 1) anlamı taşımaktadır. Bu grup içinde en çok öne çıkan eser, hayli alışılmadık bir form anlayışı sergileyen ilk bölümü, bestecinin son dönemini andıran bir lirizm sunan ikinci bölümü ve sadece küçük bir motif üzerine kurulmuş olan son bölümü ile “Fırtına” olarak da tanınan ikinci sonattır. Seride bir sonraki sırada görülen ve 1805 yılında yayımlanmış olan Op. 49 İki Piyano Sonatı ise esasen 1795-1798 yılları arasında yazılmıştır ve minyatür etkisi yaratmaktadır.

“Waldstein” ismiyle bilinen Op. 53 (1803-1804), Op. 57 “Appassionata” ile Beethoven’ın “epik” (Hinrichsen, 2013: 236) olarak da tanımlanan orta döneminin ilk yarısının en önemli piyano sonatıdır. Op. 49 grubu gibi iki bölümden oluşan, ama geniş ölçeği ve dinmeyen enerjisiyle serinin en parlak sonatlarından biri olan eser, “senfonik bir zemin” (Broyles, 1987: 97) içermekte ve bestecinin 3. Senfonisi’nin (“Eroica”) etkisini yansıtmaktadır. 3 ve 5. Senfoniler (Opp. 55-67) arasında bulunan, Robert Schumann tarafından “iki Kuzeyli devin arasındaki zarif Yunan kızı” (Geck, 1993: 35) olarak tanımlanan 4. Senfoni (Op. 60) gibi, “Waldstein” ve “Appassionata” gibi iki zirve arasında bulunan Op. 54 ise (1804), “ince ve derin bir mizah” (Tovey, 1976: 169) sunmaktadır ve dar çerçevesine rağmen zorluk seviyesi açısından bu sonatlara denk bir konumdadır.

Op. 57 “Appassionata” sonrasında yaklaşık dört yıl boyunca piyano sonatlarına ara veren Beethoven’ın 1809 yılında yazdığı Op. 78, “Op. 54’ün yapısal modeliyle doğrudan bağlantılı” (Hinrichsen, 2013: 279) bir eserdir ve lirik karakteri ile “Schubert’in olgunluk dönemini önden duyurmaktadır” (Rosen, 2002: 199). Aynı yıla ait olan Op. 79, sonatın başlığı ile yayımlanmış olup bestecinin stilindeki “maksatlı bir geri dönüşün” (Matthews, 1988: 93) yansımasıdır ve bir yandan Haydn’ı anımsatırken (Rosen, 2002: 201), diğer yandan Prokofyev’in Klasik Senfonisi’nin “kehaneti” (Newman, 1983: 524) niteliğindedir. Eserin son bölümü ile Op. 109’un başlangıcı arasındaki “güçlü yapısal benzerlik” (Kinderman, 2004: 68) ise oldukça dikkat çekicidir.

Op. 81a (1809-1810), Beethoven’ın bölümlerin hepsine isim verdiği tek

sonattır. "Das Lebewohl/Les Adieux" (Elveda) bestecinin yaklaşan Napolyon orduları sebebiyle Viyana'dan ayrılan yakın dostu Arşidük Rudolph'a vedasını, "Abwesenheit/L'absence" (Yoksunluk) ayrılığın hüznünü, "Das Wiedersehen/Le Retour" (Kavuşma) buluşmanın coşkunu resmetmektedir. Beethoven'ın yine uzun bir aradan sonra 1814 yılında yazdığı ve son dönem sonatlarına "eşik" oluşturan Op. 90, "nesir-şiir" (Matthews, 1988: 93-94) ilişkisini sunan iki bölüme sahiptir. İlk bölüm "ihtiraslı bir yalnızlığın" (Tovey, 1976: 208) ifadesiyken, "engin ve şarkılı bir temanın" (Kinderman, 2004: 71) hüküm sürdüğü ikinci bölüm, bestecinin Schubert'i belki de en dolaysız şekilde çağrıştırdığı yaratısıdır.

### Geç Dönem

Beethoven'ın geç dönem sonatlarının ilki, Op. 101 (1816), alışılmadık şekilde kısa olan ve Op. 90'ın son bölümündeki lirik atmosferi sürdüren bir açılış bölümüne sahiptir. İkinci bölümdeki kanonik pasajlar ve son bölümdeki fugato ise, eş zamanlı olarak piyano ve viyolonsel için yazılan Op. 102'de de görülen ve bestecinin son piyano sonatlarında önemli bir rol oynayan "kontrpuanın yükselişini" oldukça "iddialı" (Cooper, 2017: 158) bir teknikle sunmaktadırlar.

Op. 106 "Hammerklavier" (1817-1818), yüksek ifade gücü ve entelektüel derinliği ile "klasik sonatların en üstün örneği" (Matthews, 1988: 95) olarak da tanımlanmaktadır. Beethoven'ın karakteristik özelliklerinden biri olan bölümleri yapısal olarak birbirleriyle ilişkilendirme yöntemi, bu eserde "aşılmaz bir seviyeye" (Hinrichsen, 2013: 339) ulaşmıştır. İlk bölüm, eşsiz bir uzunluk ve zenginlik sunan sergi kısmıyla öne çıkmaktadır. İkinci bölüm Scherzo karakterindedir, ama içerdiği iki ara kısım sayesinde özel bir nitelik kazanmaktadır. Üçüncü bölümün ifade yoğunluğu ve geniş renk paleti, bestecinin son sonatları içinde bu anlamda belki de en etkileyici örnektir ve Beethoven'ın özellikle geç dönem eserlerinde sıklıkla düşülen Chopin'i anımsatma hatasından kesinlikle uzak kalarak kavranması gerekir. Son bölüm ise, Op. 101'de bahsedilen kontrpuan olgusunun "dehşet verici" (Matthews, 1998: 94) bir yansımasıdır ve piyano literatürünün en haşmetli füg yazısıdır.

Bu sonatın ardından gelen son üç piyano sonatı, Diabelli-Varyasyonları (Op. 120), Missa solemnis (Op. 123) ve 9. Senfoni (Op. 125) ile eş zamanlı olarak bestelenmişlerdir. Her biri ayrı eser numaralarına sahip olmalarına rağmen, "oluşum süreçleri ve entelektüel konseptleri" dikkate alındığında bir "troloji" (Hinrichsen, 2013: 352) meydana getirdikleri açıktır.

Op. 109 (1820), ardılı olan Op. 110 ile Beethoven'ın geç dönem sonatları içinde en çok icra edilen örnektir ve bestecinin olgun stilindeki derinliği farklı atmosferler sunan üç bölüm içinde sergilemektedir. Eserin "lirik ve doğaçlamayı andıran karakterdeki" (Gordon, 2017: 250) ilk bölümü, alışıldık sonat

formuna yeniden yakınlaşmış olan Op. 106'daki muadilinden oldukça farklıdır. Bir patlamayı andıran başlangıcının yanı sıra “yüksek ihtirası ve enerjisi” (Nagel, 1905: 321) ile de ilk bölüme kontrast yaratan ikinci bölümde kontrpuan vurgusu açıkça görülmektedir. Görece kısa tutulmuş bu iki bölümün ardından gelen üçüncü bölüm, hem eserin tek gerçek yavaş bölümü, hem de asıl “odak noktasıdır” (Gordon, 2017: 250). Varyasyon formunda olan ve bu açıdan Beethoven'ın piyano sonatlarının son bölümleri arasında ilk örneği oluşturan bu bölüm, Sarabande<sup>6</sup> dansının ritmik yapısı ve bestecinin “en seçkin ve asil” (Berger, 1991: 56) melodilerinden birini içeren bir tema üzerine kurulmuştur.

Op. 110'u (1821) tanımlayan belki de en doğru kavram “coincidentia oppositorum”<sup>7</sup> (Hinrichsen, 2013: 375) olacaktır. Sonatı oluşturan bölümler arasında oldukça yoğun “duygusal karakter farklılıkları” bulunmaktadır. Con amabilità<sup>8</sup> ifadesiyle başlayan ve bu özelliği asla kaybetmeyen ilk bölümü, esprili ve hatta alaycı bir Avusturya halk dansını sunan ikinci bölüm izlemektedir. Üçüncü bölümün recitativo giriş kısmı, derin bir karanlığı hissettiren ağıta bağlanırken, ardından gelen füg ise “muzaffer bir şekilde geri dönen yaşamı” (Rosen, 2002: 235) simgeler gibidir. Bölümlerin temelinde yatan ortak özellik ise, “ustaca biçimlendirilmiş olan” (Hinrichsen, 2013: 373) cantabile konseptidir

Beethoven'ın son piyano sonatı olan Op. 111 (1821-1822), Opp. 54, 78 ve 90'da da görülen iki bölümlü yapıyı içermektedir. Bölümler arasındaki denge, karakterleri arasındaki göz alıcı “dramatiklik-dinginlik kontrastı” (Gordon, 2017: 262) üzerinden kurulmaktadır. Fransız Uvertürü<sup>9</sup> atmosferindeki Maestoso girişi izleyen ve sonat-allegro ile füg formlarının birleştirildiği Allegro con brio ed appassionato, “kıyametin şiddetinin resmedildiği devasa bir tabloyu” (Siegmond-Schulze, 1988: 292) andırmaktadır. Atmosferin tamamen değiştiği ikinci bölümün başlangıcı ise, “ruhani alemin” (Matthews, 1988: 99) bir tezahürü gibidir. Bestecinin Op. 109'da olduğu gibi varyasyon formunu kullandığı bu bölümün teması hem semplice hem de cantabile ifadelerine sahiptir ve ilk bakışta bir oksimoron gibi gözükse de bu yapıyla yorumcu için bir mihenk taşı özelliği taşımaktadır. Bu tema ve hatta bölümün tamamı ile, Beethoven'ın son büyük piyano eseri olan Diabelli Varyasyonları'nın teması ve son varyasyonu arasında çarpıcı bağlantılar bulunduğunu da belirtmek gerekir.

Beethoven'ın yazdığı senfonilerin, literatür içinde ne kadar önemli bir konuma sahip oldukları açıktır. Aynı durum, şüphesiz ki bestecinin piyano sonatları için de geçerlidir; ama ek olarak, bu eserlerin senfonilere kıyasla çok daha kişisel ve direkt bir anlatım diline sahip oldukları söylenebilir (Siegmond-Schulze, 1988: 257). Müzik tarihinin Klasik Dönem'den Romantik Dönem'e geçiş sürecini aydınlatan bu sonatlarda hem biçimsel çerçeve, hem de

ifade yöntemleri açısından birçok farklı deney yapmış ve sonuç olarak muazzam zenginlikte bir külliyat yaratmış olan Beethoven, kendisinden sonraki kuşaklar için de son derece etkileyici ve kalıcı bir referans noktası oluşturmuştur.

### Op. 57 “Appassionata”

1804-1805 yıllarında yazılmış olan eser, Beethoven’ın orta dönemine ait en önemli piyano yaratılarından biridir ve 5. Senfoni ile birlikte “epik stilinin prototipi” (Rosen, 2002: 192) olarak görülmektedir. Her ne kadar sonatın ismi 1838 yılında yapıtın dört el düzenlemesini yayımlayan August Craz tarafından konulmuş olsa da, eserin içerdiği “olağanüstü trajik tını” (Tovey, 1976: 177) nedeniyle oldukça uygun olduğu söylenebilir. Ayrıca, bestecinin minör tonda bitirdiği son piyano sonatıdır ve bu yönden Mozart’ın -içinde yaşadığı toplumla uzlaşma çabasından tamamen vazgeçtiği- KV 491 Do minör Piyano Konçertosu ile de ilginç bir paralellik taşımaktadır.

Eş değeri olan “Waldstein” Sonatı’na ifade yoğunluğu açısından büyük benzerlik gösteren, ama “mutluluğun zirvesine” ulaşan o eserin aksine “en derin ızdırabı” (Swafford, 2014: 410) duyuran ve dolayısıyla “mükemmel bir karşıtlık” (Matthews, 1988: 91) yaratan “Appassionata”, üç bölümden oluşmaktadır.

### 1. Bölüm: Allegro assai

Oldukça alışılmamış bir tartımda (12/8) yazılmış olan bölüm, etkileyici bir atmosfer ile açılmaktadır. Sonat-allegro formundaki bölümün tüm kısımlarını (sergi, gelişme, yeniden sergi) ve koda bölmesini başlatan dört ölçülük ana temanın ilk yarısı ünison arpej ilerleyişinden, ikinci yarısı da bu ilerleyişin bağlandığı ve trille süslenmiş iki notalık bir figür ile akorlardan oluşmaktadır. Ünison arpejin dinamik (pianissimo) ve artikülasyonunu (legato) hakkıyla duyurmak için, parmakları düz kullanarak tuşlara daha geniş bir dokunuş sağlamak önerilir. Ayrıca, tril öncesi ve sonrasında gelen notaların zamanlama ve artikülasyonlarını da mutlaka önemsemek gerekir. 5 ve 8. ölçüler arasında, ilk dört ölçüdeki yapı yarım ton yukarıdan tekrar edilmektedir. Buradaki Napoliten etkisi, tüm bölüm boyunca görülecek önemli bir unsurdur ve yorumcuya farklı renkler kullanma imkânı vermektedir. İzleyen sekiz ölçülük kesit ise, ana temanın ikinci yarısı ile burada ilk kez duyulan yazgisal motif<sup>10</sup> arasındaki diyalogu inici arpejler üzerinden dominant altılı akora (subito pp) bağlamaktadır. Açılış bölmesi ile ilgili bir diğer önemli husus da, tüm sekansların kısa değerlerle (dörtlük) bitmesidir. Bu dörtlükleri izleyen uzun eslerde dramatik atmosferin yoğunluğu iyice arttığı için, sessizlik sırasında gereksiz ve anlamsız hareketlerden kaçınmak, doğru anlaşılmiş profesyonelliğin doğal bir gereğidir.

17. ölçüden itibaren ana tema tekrarlanmaktadır, ama burada pp-p ilerleyişi sekteye uğratan ff senkop akorlar bulunmaktadır ve yüksek gürlüğe rağmen bu akorları cümlelemek önemlidir. 24 ve 36. ölçüler arasındaki geçit, yan temanın tonalitesini hazırlamaktadır. Sağ el, ilk dört ölçüde şaşırtıcı şekilde statik bir yapıdadır ve ölçü başına sadece bir çift ses/akor içermektedir. İkinci dört ölçülük grupta çift seslerin tekrarlanması da bu durağanlığın yarattığı gerilimi arttırmaktadır. Sol el ise, yazgisal motiften doğan ve “kesintisiz bir dip gürültüsü” (Matthews, 1988: 91) oluşturan sekizlikler sunmaktadır. Sağ elin durukluğuna müthiş bir kontrast yaratan bu sekizlikleri aynı parmakla veya olabildiğince az parmak değişimiyle çalmak, etkili bir icra açısından elzemdir.

36. ölçüde başlayan yan tema, ana temanın materyalinden doğmuştur; ancak dokusu ve karakteri tamamen farklıdır. Ana temadaki karanlık rengin aksine burada aydınlık ve dolce ifadesiyle vurgulanan lirik bir atmosfer hakimdir. İki el tarafından ünison olarak değil, sadece sağ eldeki oktavlarla sunulan bu temayı legato çalabilmek için, esnek bir bileği ve iyi rehberlik eden bir ön kolu devreye sokmak gerekir. Bu kesitte sol elde görülen katman ise, önceki ölçülerde tekrarlanan sekizliklerden türetilen ve tıpkı melodik katman gibi doğduğu kaynağa etkileyici bir kontrast yaratan kırık akorlarla kurulmuştur. Piyanonun bas bölgesinden yukarıya doğru onlu aralık çerçevesinde yükselen bu katman sayesinde, bölümün başından beri kasıtlı şekilde kesilen akışın daha uzun bir ilerleme sağlayacağı beklentisi oluşsa da, 41. ölçüdeki donakalış ve izleyen ölçüdeki subito f dinamiği-vurgulu Napoliten altılı, atmosferi değiştirmektedir. Birbirlerine bağlanan uzun trillerin ardından 47. ölçüde başlayan dört ölçülük kesit, olağanüstü güzellikte bir hat oluşturmaktadır ve burada pürüzsüz bir icra için, sağ dirseği dış tarafa doğru kaldırarak elin pozisyonunu sol tarafa doğru yatırmak tavsiye edilir. Ayrıca kesitin sonundaki el değişimini de son derece özenli bir şekilde gerçekleştirmek gerekir.

Sergi kısmının kapanış bölümündeki ilk kesit (51 ve 61. ölçüler arası), “fırtınalı ve şeytani” (Swafford, 2014: 411) karakteriyle yan temaya dramatik bir karşıtlık yaratmaktadır. Burada artikülasyon ve kuvvet, yani parmak ve kol kullanımı arasındaki denge son derece önemlidir. Yorumun kurgusunda armonik ilerleyişi ve gürlük değişikliklerini mutlaka gözetmek gerekir. Ayrıca forte dinamiği içeren ölçülerdeki melodik katman için doğru bir cümleme yapmak da elzemdir. 61. ölçüde başlayarak ilerleyişi gelişme kısmına bağlayan ikinci kesitte ise iki grup bulunmaktadır. İlk grup, üç sekans içinde bölmenin minör tonda biten armonik yapısını ısrarla doğrulayan bir kadans sunarken, ikinci grup ana temanın motifini vurgulayarak gelişme kısmının başlangıcını hazırlamaktadır. Bu hazırlığın çok ilginç ve titizlikle renklendirilmesi gereken bir modülasyon içerdiğini de belirtmek gerekir.

Bu modülasyon sayesinde ana tonaliteye oldukça uzak olan Mi Majör

tonunda başlayan gelişme kısmının ilk on iki ölçüsü, sergi kısmına kıyasla "çok daha kompakt" (Hinrichsen, 2013: 263) bir yapı sunmaktadır. 79 ve 94. ölçüler arasındaki kesitte ana tema, dört ölçülük sekanslar içinde sol elde başlayıp sağ ele geçerek beş oktavlık bir çerçeve içinde duyulmaktadır. Eş zamanlı olarak sağ elde başlayan on altılık tremolo, sol ele geçtiğinde kırık arpejler şeklinde ilerlemekte ve yeni sekansın başlangıcını hazırlamaktadır. Modülasyonlarla gerilimin peyderpey arttığı bu kesitte, eller arasındaki değişimleri kesiksiz bir şekilde gerçekleştirmek gerekir. 94. ölçüde başlayan geçit ise bu gerilimi yatıştırmakta ve ilerleyişi 110. ölçüye, yani yan temanın işlenişine bağlamaktadır.

Bölümün "nefes kesici" (Matthews, 1988: 91) yerlerinden biri olan 110 ve 136. ölçüler arasındaki kesitin ilk grubunda yan tema, ana temanın işlenişi gibi dört ölçülük sekanslar içinde modülasyonlarla sunulmaktadır; ama ek olarak, sergi kısmındaki orijinalinden çok daha geniş bir ilerleyiş sergileyen eşlik partisi içermektedir. Bu grubu, tüm gürlük değişimlerine rağmen bir bütün olarak görmek önemlidir. 123. ölçüde başlayan ikinci grupta ise tema tamamen kaybolmaktadır. İlk sekiz ölçü, ritmik değerlerinin etraflıca incelenmesi gereken ateşli arpejlerle, son dört ölçü de yazgisal motifin farklı ses bölgelerindeki tekrarlarıyla kurulmuştur. Ana tonalitenin yedinci derecesinin hâkim olduğu bu grupta fortissimo dinamiği her ne kadar 123. ölçüde bulunsa da, -tabir caizse- barutu erken harcamamak, 132. ölçüde gelen dominant derecesi ve 134. ölçüdeki müthiş değişimin (ff-p) hazırlanışı için kurguyu iyi oluşturmak gerekir.

134. ölçüde yazgisal motifin devamı olarak gelen bas pedalı, 136. ölçüde başlayan yeniden sergi kısmını oldukça dramatik bir şekilde hazırlamakta ve 151. ölçüye kadar aralıksız şekilde sürmektedir. Kısım başlangıcında dominant derecesinde kurulu olan ve tonik akorunun ikinci çevriminin belirsizliğini duyuran bu pedalın zemin oluşturduğu ana tema, sağ eldeki oktavlar tarafından üstlenilmiştir. Bu oktavların icrasında, doğru parmak ve ön kol kullanımının yanı sıra, derin ses bölgesi ve karanlık karakter nedeniyle alçak ve sabit tutulan bir bilek önerilir. 152. ölçüde başlayan ana temanın tekrarı ise majör tonda yazılmıştır, ama bu alışılmadık durum bir "aydınlanma hissi" yerine "alaycı bir inat" (Hinrichsen, 2013: 264) etkisi yaratmaktadır. 163. ölçüde başlayan geçit ile koda bölmesi arasındaki süreç, sergi kısmıyla simetrik şekilde ilerlemektedir.

Koda bölmesi, Beethoven'ın piyano sonatları içindeki "en uzun ve dramatik" (Gordon, 2017: 202) örnektir. Ana temanın işlendiği 204 ve 211. ölçüler arasındaki kesitte, sağ elin sunduğu ve sergi/yeniden sergi kısımlarının kapanış bölmelerinden alınmış olan katmanı çok saydam bir şekilde icra etmek gerekir. 211 ve 239. ölçüler arasındaki kesit ise, gelişme kısmının son kesitine (110 ve 136. ölçüler arası) yapı ve etkileyicilik bakımından oldukça paraleldir.

Sergi kısmındaki lirik karakterini gelişme kısmında da büyük oranda koruyan yan tema, 211. ölçüden itibaren “korkunç bir dönüşüm” (Hinrichsen, 2013: 264) geçirmekte ve tansiyonu zirveye taşımaktadır. 218. ölçüde başlayan ve eller arasında paylaşılan kırık arpejler sırasında sol elin sunduğu uzun bas hattı son derece dikkat çekicidir. 227 ile 235. ölçüler arasında bulunan ve armonik ilerleyişleriyle koda bölmesinin son kesitini hazırlayan arpejlerin ise notada yazdığı gibi sadece sağ el tarafından üstlenilmesi, tını kalitesi açısından elzemdir. 235. ölçüde başlayan son dört ölçülük grup, bölümün sergi/yeniden sergi kısımlarında yazgısal motifin tekrarlandığı ölçülerin genişletilmiş bir versiyonudur. Burada bestecinin yazdığı ve ciddiye alınması gereken pedal işaretlerinin yanı sıra, başlangıçtaki subito p dinamiğini dört ölçü uzunluğundaki diminuendo ışığında belirlemek ve aynı ölçekteki ritardando için olabildiğince küçük değerlerden oluşan bir nabız oluşturmak da önem arz etmektedir.

Ani bir patlamayla açılan Più Allegro, koda bölmesinin son kesitidir. Yazgısal motifin ilk kez dominant-tonik ilerleyişinde sunulduğu bu açılışın ardından, yan tema da ilk kez ana tonalitede duyulmaktadır. 249. ölçüden itibaren eller arasında dönüşümlü olarak gelen ve 256. ölçüde “istisnai bir sertliğe” (Rosen, 2002: 195) varan şiddetli akorlarda tartımı mutlak surette vurgulamak gerekir. Altı ölçüden oluşan ve ff-p kontrastı ile başlayan son grupta ana tema, sol el tarafından altı oktavlık bir çerçevede sunularak ppp içinde kaybolmaktadır. Bu katmanın son üç ölçüdeki değerleri zaten doğal bir ritardando etkisi yarattığı için, bu kayboluş sürecinde ekstra ve “fuzuli” (Bülow, 1876: 20) bir ağırlaşmadan kaçınmak gerekir.

## 2. Bölüm: Andante con moto

Fırtınaların egemenliğindeki ilk bölümün ardından dingin bir dünyaya kapı açan ikinci bölüm, varyasyon formunda yazılmıştır. Sekizer ölçü uzunluğunda ve tekrar edilen iki periyottan oluşan tema, koral parti ilerleyişleri barındırmaktadır. Melodik ilerleyiş ise son derece durağandır; ilk dört ölçüsünde sadece iki, ikinci dört ölçüsünde ise üç farklı nota bulunan bu katmanın ikinci periyodunda La bemol notası tam on beş kez duyulmaktadır. Ek olarak, temanın on altı ölçüsünden sadece beşinde bağ bulunması da, kompakt tını anlayışını gözeten bir yorumun gerekliliğini göstermektedir. Akorları parmaklar yerine kollardan gelen yönlendirmeye çalmak, hem eş zamanlılık ve hem de bakır nefesliler grubunu andıran geniş gövdeli tını için fayda sağlayacaktır. Parmakları da, özellikle ikinci periyotta çoğalan legato ölçülerde devreye sokmak etkili olacaktır. Bölümün temposu ise, hem con moto ifadesini ciddiye alarak ve tartımı koruyarak (yani 4/8 haline getirmeyerek), hem de bu ifadeyi abartmadan ve örneğin üçüncü varyasyonla sportif bir etki yaratmayacak şekilde belirlenmelidir.

Dörtlük değerlerin hâkim olduğu temayı izleyen ilk varyasyonda, ritmik daralma sonucunda sekizlik değerler belirleyici konumdadırlar. Temayı sunan sağ eldeki ilerleyiş esler tarafından mütemadiyen kesilse de, sol elin ritmik yapısı sayesinde sekizlik akış açık bir şekilde hissedilmektedir. Bu varyasyonda, temayı ve melodik özelliğiyle temadan daha baskın bir rol üstlenen sol eldeki senkop hattını mutlak surette bir bütün olarak kavramak gerekir. Bu bağlamda, sağ eldeki akorları "sol el devreye girdikten sonra" (Schnabel, 1949: 307) kaldırmak ve iki el arasında herhangi bir boşluk bırakmamak son derece önemlidir.

İkinci varyasyon, ritmik daralmayı bir kat daha arttırırken, ses bölgesini de bir oktav yukarı taşımaktadır. Tüm bölüm boyunca sadece bu varyasyonda bulunan sempre ligato ifadesi, özellikle sağ elde kesintisiz bir şekilde süzülen on altılıkların "kemanla çalınıyormuş gibi" (Schnabel, 1949: 308) hissedilmesini, eşitlik ve akıcılığın gözetilmesini gerektirmektedir. Öte yandan, temanın akorlarından doğan bu değerlerin icrasında -özellikle periyot tekrarlarında- "piyanoya özel bir efektten" (Bülöw, 1876: 22) faydalanmak ve temanın melodik katmanını vurgulayan sesleri basılı tutarak el pedalı yaratmak da mümkündür. Ancak bunu yaparken, farklı armonik fonksiyonların temiz sunumu için sağ el ve sağ pedalla çok dikkatli bir şekilde hareket edilmelidir.

Ritmik daralmanın ve ses bölgesinin bir kez daha arttığı/değiştığı üçüncü varyasyon, bölüm içinde dinamik kontrastların en belirgin şekilde görüldüğü yerdir. Bir önceki varyasyonla bağlantıyı sağlayan geçiş ölçüsünde (48/ikinci dolap) tempoyu minimal seviyede arttırmak, daha pürüzsüz bir ilerleyiş kurmak ve otuz ikilik değerlerin bütünlüğüne katkı sağlamak için şiddetle tavsiye edilir. Ayrıca, bu değerlerin artikülasyonunda saydamlık ve legato unsurlarını özenle birleştirmek gerekir. Varyasyonun ilk iki ölçüsünde, önceki varyasyondan devralınan dinamik (piano) sürmekte, ama temayı vurgulayan senkopların hepsinde vurgu bulunmaktadır. İzleyen iki ölçüde ise forte dinamiği geçerliiyken, tema akorlarının hiçbirisi vurgu içermemektedir. 49 ve 64. ölçüler arasında hiç şaşmadan devam eden bu yapıya özel önem vermek gerekir. Bu varyasyonda periyot tekrarları -tema ve önceki varyasyonların aksine- yazıya dökülmüş haldedirler ve ellerin rolleri bu tekraralarda periyodik olarak değişmektedir. Bu değişimlerin görüldüğü tüm ölçüleri cantabile vurgusuyla oluşturmak önemlidir. 57 ve 64. ölçüler arasında sağ elde temanın melodik katmanına denk gelen sesleri vurgulayarak sol eldeki senkopları zenginleştirmek de önerilir; ama bunu yaparken otuz ikiliklerin akışını örselememek elzemdir. 65 ve 80. ölçüler arasında ff seviyesine ulaşan gürlük artışlarını da dikkatle kurgulamak gerekir.

79. ve 80. ölçülerde dinamiğin ve ses bölgesinin bölümün başlangıcındaki seviyeye inmesiyle beraber başlayan kesiti kimi kaynaklar dördüncü varyasyon olarak tanımlasa da, burayı temanın -bazı değişikliklerle beraber- tekrarı



ya da koda bölmesi olarak görmek daha uygundur. Temanın farklı ses bölgelerine dağıtıldığı ve ilk periyodunda viyolonsel tınısını andıran hatlar bulunan bu kesitin de öncülleri gibi kadans yaparak bitmesi beklenirken, tonik akoru yerine gelen akorlar “tüm eserin en dehşet verici anlarından birini” (Hinrichsen, 2013: 266) yaratmaktadırlar. Ekstrem dinamik kontrast (pp-ff) içeren ve ilerleyişi üçüncü bölüme bağlayan bu eksik yedili akorlar, birinci bölümde gelişme ve yeniden sergi kısımlarını bağlayan kesitte olduğu gibi ana tonalitenin yedinci derecesi üzerine kurulmuşlardır. Bu arpeggio akorların yorumunda, şok etkisini kaybetmemek için hem hantallıktan, hem de acelecilikten uzak durmak gerekir.

### 3. Bölüm: **Allegro, ma non troppo - Presto**

İkinci bölümü kapatan eksik yedili akorlar, son bölümün açılışında tam on üç kez yüksek gürlükte duyulmaktadır. Bu şiddetli başlangıç, önceki bölümün yarattığı huzur dolu atmosferi tamamen yok ederken, aynı zamanda bu bölümün karakteri hakkında da keskin bir fikir vermektedir.

Hızının, tempo başlığındaki non troppo ifadesi ve koda bölmesi (Presto) gözetilerek belirlenmesi gereken bölüm, sonat-allegro formunda yazılmıştır. Akorların yarattığı görkemli giriş, henüz 5. ölçüde gelen subito p ile kırılmaktadır; ancak bu durum, burada başlayan, önce iki kez duraksayan, ardından bölüm boyunca neredeyse hiç durmayacak olan on altılık devinimin başlangıcını hayli etkili kılmaktadır. Bu duraksamaların yarattığı gerilimin hissedilebilmesi için, sekans sonlarındaki dörtlük notalarda tuşlarla teması son ana kadar kesmemek elzemdir. Sağ elde çığ gibi büyüyen ve 13. ölçüde sol elin katılımıyla dinamiği daha da artan devinim, kısa ama etkili bir diminuendo üzerinden 20. ölçüdeki tonik derecesine ulaştığında, giriş bölmesi bitmekte ve ana tema başlamaktadır.

20 ve 28. ölçüler arasında sunulan ana tema, birinci bölümdeki muadiline armonik açıdan benzerlik taşımaktadır. Burada sağ eldeki on altılıklar için bileği olabildiğince sabit tutacak parmak numaraları tavsiye edilir. Ayrıca -nota üzerinde yazılı olmasa da- sekanslarda dinamiği örselemeden dalgalanmalar yaratmak ve bunu yaparken gürlük artışını poco a poco, düşüşü de neredeyse subito oluşturmak önerilir. Sol eldeki on altılık-dörtlük kombinasyonlarını ise timpani vuruşlarını andırır şekilde ayrı hareketlerle vurgulamak gerekir. 28 ve 36. ölçüler arasında önceki sekiz ölçünün tekrarı sunulmaktadır, ama burada sol eldeki kombinasyonlar daha büyük bir ağırlık kazanmaktadır. 36 ve 50. ölçüler arasındaki grupta on altılık katman geri çekilmekte ve başrolü sol eldeki kombinasyona devretmektedir. Buradaki sekansları gürlük dalgalanmalarına rağmen armonik ilerleyişe dayanan bir hiyerarşi içinde oluşturmak, monotonluk riskini ciddi ölçüde azaltacaktır. Ayrıca sağ eldeki dörtlük değerleri de titizlikle vurgulamak gerekir. 50 ve 64. arasındaki grup,

bir önceki grubun tekrarını eller arasındaki rol değişimiyle beraber sunmaktadır. 64 ve 76. ölçüler arasındaki grup ise, ana temanın ilk dört ölçüsünün geri döndüğü ve modülasyonlar içeren üç sekans içinde yan temanın tonalitesini hazırladığı geçittir. Bu geçitte sol elin üstlendiği ve hayli zorlayıcı olan tremolo için, öncelikle çift sesleri birbirinden ayırarak oturtmak, ardından da birleşik yapıyı dinamiklerle harmanlamak önerilir. Ayrıca, burada sağ elin öncü konumda olduğu da unutulmamalıdır.

76. ölçüde dominant derecenin minör tonunda ve Napoliten altılı akoruyla başlayan yan tema, ilk bölümde olduğu gibi ana tema materyalinden doğmuştur; ama bu kez herhangi bir karakter farkından söz etmek mümkün değildir. 76 ve 96. ölçüler arasında sunulan bu temanın ilk kesiti, önce ana temada olduğu gibi iki ölçülük bir grubun art arda tekrarını, ardından da altı ölçülük grubun inici bir hareketle izleyen kesitin ses bölgesine varışını içermektedir. Melodik katman burada sol eldeki çift sesler ve sağ eldeki on altılıklar arasında paylaşıldığı için, sfp dinamiklerini her iki el için de geçerli kılmak gerekir. 86. ölçüden itibaren önceki kesitin bir oktav aşağıdan gelen tekrarında ise melodik katman sol eldeki akorlar tarafından üstlenilmekte, sağ el ise ilk dört ölçüde önemli bir karşı melodi yaratırken, son dört ölçüde de sol eli ünison olarak desteklemektedir.

96. ölçüde başlayan kapanış bölmesi, eller arasında kanon şeklinde işlenen ana temanın motifi ve "kapanış teması" (Rosen, 2002: 197) yaratıcısına ısrarla yinelenen akorlardan oluşmaktadır. Kanonik ilerleyişte motif başlangıçlarını gözetmek, akorlardaki vurgularda da tartımın kuvvetli zamanını unutmamak gerekir. 109 ve 112. ölçüler arasındaki armonik yapı, ana tonaliteye geri dönüş beklentisi oluştursa da, ikinci bölümün sonunda olduğu gibi aniden beliren eksik yedili akor, altı oktav içeren arpejler üzerinden gelişme kısmına bağlanmaktadır.

118. ölçüde başlayan gelişme kısmının ilk bölmesi, ana tonalitenin alt dominant derecesinin bölüm boyunca hâkimiyet kurduğu tek yerdir. Kısmın sekiz ölçülük giriş grubunda, kanonik diyalogla beraber yükselen gürlük hassas bir şekilde kurgulanmalı ve 125. ölçüdeki legato sekizliklere dek korunmalıdır. Bu sekizliklerle beraber dar bir çerçevede, ama etkileyici bir şekilde düşen dinamik, ana temanın işlenişine bağlanmaktadır. 126 ve 134. ölçüler arasında tema sağ el tarafından sergi kısmına benzer şekilde sunulurken, sol el hem bir tremolo ile melodik katmana zemin yaratmakta, hem de uzun değerlerden oluşan bas pedalları sergilemektedir. 134 ve 142. ölçüler arasındaki tema tekrarında ise bu bas pedalları, dönüşümlü olarak ilerleyen dış partiler haline evrilmektedirler.

142. ölçüde başlayan on altı ölçülük grup, katman yapıları ve gürlük değişimleri itibarıyla ikinci bölümün üçüncü varyasyonu ile bağlantılıdır. "Solo-tutti" (Bülow, 1876: 31) ilişkisini yansıtan ve senkopların ön planda

oldukları bu kesitin piano ölçülerinde vurguları hassas bir şekilde belirtmek, *sempre f* ölçülerde ise dizginleri elden bırakmak tavsiye edilir. 158 ve 168. ölçüler arasındaki grup ise, ana tema motifinin kanonik ilerleyişini ve ünison bir hatta dönüşümünü sergilemektedir. Her ne kadar grubun başlangıcında *più f* dinamiği bulunsa da, gürlüğü her sekansta değişen armonik dereceler ışığında arttırmak önerilir.

168. ölçüde başlayan ve yeniden sergi kısmını hazırlayan bölmenin ilk sekiz ölçüsü, ana tonalitenin dominant derecesini vurgulamaktadır. Buradaki yazı yakından incelendiğinde, sol eldeki yapının 34 ve 35. ölçülerden alındığı görülebilir. Ayrıca, notada yazmamasına rağmen bu ölçülerde gürlük seviyesini yeniden inşa ederek 176. ölçüyü (*ff*) hazırlamak önemlidir. Bu bağlamda, ilk dört ölçüyü pedalsız, son dört ölçüyü de pedalı peyderpey arttırarak çalmak önerilir. 176 ve 212. ölçüler arasındaki uzun kesitin başat unsurları ise arpejlerdir. İlk iki sekansta yüksek gürlük nedeniyle sağ eldeki sekizlik değerleri kol gücüyle vurgulamak gerekir, ilk sekansta bu notaları baş parmakla çalmak da önerilir. Sekans sonlarındaki esler, sükûnetten ziyade “Nirvana’ya<sup>11</sup> atılan çaresiz bir bakışın” (Leichtentritt, 1972b: 755) tezahürleridir ve hararetli devinimin bölüm boyunca kesildiği ilk ve son yerlerdir. 184 ve 192. ölçüler arasındaki sekanslar, kısa esleriyle giriş bölümündeki duraksamaları, 192. ölçüde başlayan sekizlik arpej de, ilk bölümde kapanış bölmelerine bağlanan kesitleri andırmaktadırlar. 184. ölçüde başlayan ve tam yirmi iki ölçü boyunca aralıksız süren eksik yedili armoninin 206. ölçüde dominant yedili akora dönüşmesi, 212. ölçüde de tonik fonksiyonuna çözülmesiyle birlikte, yeniden sergi kısmı başlamaktadır.

Yeniden sergi kısmını açan ilk grup, sergi kısmında ana temanın tekrarlandığı ölçüleri sergilerken, ikinci grupta tema sol ele geçmekte, sağ el de sergi kısmının kapanış bölümü ve gelişme kısmının hazırlık ölçülerindeki sekizlikleri harmanlayan bir karşı melodi sunmaktadır. Kısmın geri kalanı -ilk bölümde olduğu gibi- sergi kısmı ile senkron olarak ilerlemektedir. 288. ölçüde başlayan kapanış bölümündeki ilk on iki ölçü ile ilk dolap, sergi kısmındaki yapıyı izlerken, ikinci dolapta 300. ölçüyle beraber ellerin rolleri ve akorlardaki vurguların yerleri değişmektedir. Buradaki *sempre più allegro* ifadesi de koda bölümünün temposunu (*Presto*) hazırlamaktadır.

308. ölçüde başlayan koda bölümü, on altı ölçülük “öfkeli” (Gordon, 2017: 209) bir kesitle açılmaktadır. Periyotların ilk ölçülerinde son derece kuvvetli iki akor bulunmaktadır, ama sadece ikinci akor *sf* vurgusu içermektedir. İzleyen ölçülerdeki piano akorların sabit bir *staccato* içinde sunulmaları için ön kolun yönlendiriciliği önerilir. Bu kesitte abartılmış tempo oynamaları yaratarak karakteri sulandırmak ise, yine yorumcunun profesyonellik anlayışıyla ilgili bir husustur. 325. ölçüden (ikinci dolap) itibaren son kez duyulan ana temanın etkisi, “piyanoyu parçalara ayırmışçasına” (Swafford, 2014: 412)

şiddetlidir. Burada yaratılması gereken kaos, saydam bir artikülasyondan çok daha yüksek bir önem taşımaktadır. Sol eldeki kırık akorlarda zayıf vuruşlara gelen vurguların da, bu kaosa azami katkı sağlamaları için ikişer ölçülük gruplar halinde oluşturulması önerilir. 341 ve 351. ölçüler arasında sol eldeki dörtlük ve sekizliklerin, ana temanın ilk sunumundaki kombinasyonda olduğu gibi iki hareketle çalınması elzemdir. 353. ölçüden itibaren kırık akorlardan oluşan arpejlerin inici hareketi, bir anlamda ilk bölümün ana temasındaki çıkıcı ilerleyişin başlangıç noktasına geri dönüşünü simgelemektedir. Bölüm, eserin başlangıcındaki ses bölgesinde, ama olabilecek en yüksek gürlük kontrastını yaratarak (pp-ff) sona ermektedir.

### Sonuç

Beethoven’ın sonat kavramını yeniden biçimlendirdiği eserler arasında yer alan “Appassionata”, piyano literatürünün en özel ve önemli yapıtlarından biridir. Bu sonatın yorumcu açısından üstesinden gelmesi belki de en zor kısmı, içerdiği engin renk ve karakter paletini bir duygusal patlamalar zincirine indirgmeden sunmaktır. Karakterlerin yoğunluğu ile onları çevreleyen biçimsel kurgu arasında var olan hassas denge, bu eseri özel kılan ana unsurdur ve yorumu bayağılaştırmamak için mutlak surette gözetilmesi gerekir. Bestecinin her bölümün tempo başlığına koyduğu tamamlayıcı ifadeleri – *assai*, *con moto* ve *non troppo* – ciddiye almak, bu bağlamda elzemdir. Öte yandan “Appassionata”, Beethoven’ın sessizlik olgusunu da çok etkileyici şekilde kullandığı bir eserdir. Henüz ilk bölümün başlangıcında ortaya çıkan ve yapıtın ana materyaline ait olduğu açıkça görülen bu sessizlik anlarında, dramatik atmosferi bozacak tüm aşırılıklardan kaçınmak ve gerilimi korumak gerekir. Bahsi edilen sessizlik anlarının, uzun süreli eserin yanı sıra kısa bir nefes anlamı taşıyan sekizlik eseri de içerdiği unutulmamalıdır. Ek olarak, eserin 10. ölçüsünde ilk kez duyulan yazgısal motifin bütün bölümlerde önemli görevler üstlendiğini, hem bölümlerin bireysel kurulumu ve hem de bölümler arasındaki organik bağlantılar açısından kilit rol oynadığını vurgulamak gerekir. Tüm eseri belirleyen bir diğer unsur da, sıklıkla *subito* olarak beliren ve özenli bir kurgu gerektiren gürlük kontrastlarıdır.

İlk bölüm, geniş ölçeği ve kullanılan materyalin yoğunluğu nedeniyle eserin amiral gemisidir ve sonatın tamamında geçerli olan senfonik anlayışın da en yoğun haliyle görüldüğü yerdir. Sergi kısmında sunulan temaların sıralaması, yaklaşık olarak eşit uzunluğa sahip olan diğer kısımlarda ve koda bölmesinde de aynı şekilde sürmektedir; ancak ses bölgesi, renk, dinamik ve hatta karakter bakımından birçok önemli farklılık ortaya çıkmaktadır. Bu farklılıkları doğru anlamlandırmak, bölümün içerdiği zengin paleti duyurmak için elzemdir. Ayrıca, özünde aynı materyalden doğan, ama bir madalyonun iki yüzünü simgeleyen karakter ayrımları sunan ana ve yan temaların

kurgularında da aynı tavrı göstermek son derece önemlidir. Özellikle kısım sonlarında yoğunlukları artan on altılık değerlerde artikülasyonu ve yüksek gürlüğü eş zamanlı olarak sergilemek gerektiği için, enerjiyi çok hassas bir şekilde dengelemek gerekir. Bölüm boyunca dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta da pedaldır. Arpejlerin bu denli söz sahibi olduğu bir bölümde, dinamik ne olursa olsun, bu figürlerin hiçbirinde saydımlıktan ödün verilmemelidir. Son olarak, yazgısal motiften doğan sekizliklerin yarattığı devridaim etkisinin de, bölüm boyunca geçerli olan nabzı ifade ettiğini asla unutmamak gerekir.

İki fırtınalı bölüm arasında kasırganın gözü etkisi yaratan ikinci bölümün temasındaki kurulum, varyasyonların sıralanışını da belirlemektedir. Temanın melodik ilerleyişi, hem varyasyonlarda kategorik olarak gelişen ritmik daralmaların ve ses bölgesi değişimlerinin, hem de koda bölmesindeki geri dönüş hissini çıkış noktası hüviyetindedir. Bu homojen dokuyu oluşturan en belirleyici etken ise, temanın melodi-eşlik ayrımı üzerine kurulu homofonik bir sistem yerine, koralı andıran polifonik bir yapı içermesidir. Bu nedenle, temadaki akorların yaratmaları gereken geniş tını, varyasyonlardaki dönüşümler için de önemli bir kaynaktır. Temanın polifonik yapısı, tüm bölümün karakteri konusunda da söz sahibi olduğu için, rubato anlayışını son derece dikkatli bir şekilde devreye sokmak önerilir. Ritmik değerlerdeki değişimlerin bütünlüğü örselememeleri için de, bölümün temel nabzını olabildiğince büyük değerler üzerine inşa etmek tavsiye edilir.

Schreckensfanfare<sup>12</sup> efektiyle başlayan son bölüm, ilk bölümle birçok ortak paydaya sahip olsa da, bir noktada çok belirgin bir fark ortaya koymaktadır. İlk bölüm, atmosferindeki tüm karanlığa rağmen yine de minör-majör değişimleri sayesinde karakter farklılıkları sunarken, son bölüm, gemi azıya almış yapısını en son ana kadar inatla sürdürmektedir. Gelişme ve yeniden sergi kısımlarının bestecinin el yazmasında büyük harflerle vurguladığı şekilde tekrar edilmesi, bölümdeki mutlak minör egemenliğinin sunumu için elzemdir. Neredeyse her bir cümlemin ısrarla yinelendiği bu bölüm, bir anlamda kadere karşı sürdürülen amansız mücadelenin tasviri ve kaybetmeyi kabullenmek yerine savaşarak ölme kararının bir tezahürüdür. Tam da bu nedenle, başlangıçtaki non troppo ifadesi, bölümün karakterine uygun bir yorum için son derece değerli ve önemlidir.

### Notlar

- 1 Hans von Bülow (1830 – 1894): Alman piyanist, orkestra şefi ve besteci.
- 2 Wilhelm von Lenz (1809 – 1883) Alman asıllı subay ve müzik yazarı.
- 3 Sturm und Drang: (Alm.) Fırtına ve Gerilim. Alman edebiyatında 1765 – 1785 yılları arasında geçerli olan bir akım

- 4 Karakter parçası [Character (characteristic) piece]: Özellikle 19. yüzyılda görülen ve genellikle piyano için yazılmış kısa ve lirik parça (Randel, 1986: 152).
- 5 Sonata quasi una Fantasia: Fantezi biçiminde sonat.
- 6 Sarabande: Barok dönemin en popüler dans parçalarından biri. Çoğunlukla 3/4'lük tartımda yazılmıştır ve kuvvetli zaman ikinci vuruşa gelmektedir.
- 7 Coincidentia oppositorum: (Lat.) Karşıtların çakışması.
- 8 Con amabilità (Amabile): (İt.) Tılsımlı, zarif, cana yakın (Sadie, 1988: 18).
- 9 Fransız Uvertürü: Barok Dönem'de kullanılan iki kısımlı form. Noktalı ritimler ile bağlı ve uzun notalar içeren ilk kısım, yavaş ve görkemlidir. İkinci kısım ise hareketli bir füg sunmaktadır (Sadie, 1988: 271).
- 10 Yazgısal motif: İncelenen birçok kaynakta, burada kastedilen motif ile bestecinin bu eserle eş zamanlı olarak bestelediği 5. Senfoni'nin kader motifi olarak da bilinen başlangıç motifi ilişkilendirilmiştir. Çalışmada sıklıkla bahsi geçtiği için, anlatımın sadeleştirilmesi amacıyla bu tanımlama kullanılmıştır.
- 11 Nirvana: (Sanskritçe) Budizmin "kurtuluş" için kullandığı terim. Her türlü isteklerden, tutkulardan, duygulanımlardan kurtulup, ben'in ortadan kalktığı en yüksek ruh durumuna erişme (Nirvana, t.y.).
- 12 Schreckensfanfare: (Alm.) Korkutucu Fanfar. Bu ifade, Richard Wagner tarafından Beethoven'ın 9. Senfonisi'nin son bölümündeki giriş akoru için kullanılmıştır (Wagner, 1873: 287).

**Kaynakça**

- Berger, Melvin (1991). *Guide to Sonatas: Music for One or Two Instruments (First Anchor Books Edition)*. New York: Anchor Books, Doubleday. ISBN: 0-385-41302-5.
- Broyles, Michael (1987). *Beethoven: The Emergence and Evolution of Beethoven's Heroic Style*. New York, NY: Excelsior Music Publishing Co. ISBN: 0-935016-74-0.
- Bülow, Hans von (Ed.) (1876). *New and Carefully Revised Stuttgart Edition of Beethoven's Sonatas: Op. 57*. J. C. D. Parker (çev.). Boston: Oliver Ditson & Co.
- Cooper, Barry (2017). *The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas*. London and New York: Routledge. ISBN: 978-1-4724-1431-1.
- Geck, Martin (1993). *Von Beethoven bis Mahler: Die Musik des deutschen Idealismus*. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler. ISBN: 978-3-476-00930-2.
- Gordon, Stewart (2017). *Beethoven's 32 Piano Sonatas: A Handbook for Performers*. New York: Oxford University Press. ISBN: 9780190629175.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2013). *Beethoven: Die Klaviersonaten*. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG. ISBN: 978-3-7618-7223-9.
- Kinderman, William (2004). "Nineteenth-Century Piano Music (Second Edition)" içindeki "Beethoven" makalesi. Todd, Larry R. (Ed.). New York: Routledge. ISBN: 0415968909.
- Leichtentritt, Hugo (1972a). "The Beethoven Companion" içindeki "Part Two: 1792-1803 – Piano Sonatas – IV. Sonata No. 4 in E Flat, op. 7" makalesi. Scherman, Thomas K.; Biancolli, Louis (Ed.). Garden City, New York: Doubleday & Company, Inc. ISBN-10: 0385081766. ISBN-13: 978-0385081764.
- Leichtentritt, Hugo (1972b). "The Beethoven Companion" içindeki "Part Three: 1803-13 – Piano Sonatas – III. Sonata No. 23 in F minor ("Appassionata")" makalesi. Scherman, Thomas K.; Biancolli, Louis (Ed.). Garden City, New York: Doubleday & Company, Inc. ISBN-10: 0385081766. ISBN-13: 978-0385081764.
- Matthews, Denis (1988). *Beethoven*. New York: First Vintage Books Edition. ISBN: 0-394-75562-6.
- Nagel, Willibald (1905). *Beethoven und seine Klaviersonaten: Zweiter Band*. Langensalza: Hermann Beyer & Söhne.
- Newman, William S. (1983). *The Sonata in the Classic Era (Third Edition)*. New York; London: W. W. Norton & Company, Inc. ISBN: 0-393-95286-X.
- Nirvana (t.y.). *Türk Dil Kurumu Felsefe Terimleri Sözlüğü – 1975 içinde*. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>.

- Pestelli, Giorgio (1984). *The Age of Mozart and Beethoven*. Eric Cross (çev.). New York: Cambridge University Press. ISBN: 978-0-521-24149-9.
- Pfeiffer, Theodor (1894). *Studien bei Hans von Bülow* (Dritte Auflage). Berlin: Verlag von Friedrich Luckhardt.
- Randel, Don Michael (Ed.) (1986). *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press. ISBN: 0-674-61525-5.
- Rosen, Charles (2002). *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. New Haven and London: Yale University Press.
- Sadie, Stanley (Ed.) (1988). *The Norton/Grove Concise Encyclopedia of Music*. New York; London: W. W. Norton & Company. ISBN: 0-393-02620-5.
- Schnabel, Artur (Ed.) (1949). *Beethoven: 32 Sonate per Pianoforte – Volume Secondo (13-23)*. Milano: EDIZIONI CURCI S.r.l.
- Siegmund-Schulze, Walther (1988). "Konzertführer Ludwig van Beethoven" içindeki "Klaviermusik" makalesi. Leipzig, Alman Demokratik Cumhuriyeti: VEB Deutscher Verlag für Musik. ISBN: 3-370-00247-7.
- Swafford, Jan (2014). *Beethoven: Anguish and Triumph: A Biography*. Boston & New York: Houghton Mifflin Harcourt. ISBN: 978-0-618-05474-9.
- Tovey, Donald Francis (1976). *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Complete Analysis*. New York, N. Y.: AMS Press Inc. ISBN: 0-404-13117-4.
- Wagner, Richard (1873). *Gesammelte Schriften und Dichtungen: Neunter Band*. Leipzig: Verlag von E. W. Fritsch.
- Wallner, Bertha Antonia (Ed.) (1980) *Beethoven: Klaviersonaten Band II*. München: G. Henle Verlag.







# Yorumculuk- Bestecilik Yönlerinden “Variations Sérieuses” ve Nitelikleri\*

Özgür ÜNALDI\*\*

## Özet

Felix Mendelssohn müzik tarihinin en tanınmış bestecilerinden birisidir. Bununla beraber onun müzik sanatına ne kadar yön verdiği müzikolog ve besteciler tarafından genellikle sorgulanır. Bunun sonucunda ise Mendelssohn ilerici değil, tutucu besteciler kategorisinde değerlendirilir. Bir bestecinin yalın ve basit yazım tarzı, yorumlanmasını da oldukça güçleştirir, bu da değerinin anlaşılması konusunda her dönem sorun yaratabilir. Mendelssohn’un yeniliklerini keşfetmekle Wagner’in yeniliklerini keşfetmek farklı emek ve çabalar ister, birisi “ben yeniyim” diye haykırırken diğeri “fısıldıyor” olabilir. Fısıltıyı anlamak için yaklaşmak, hatta dudakları okumak gerekebilir. “Variations Sérieuses” dünyanın önde gelen piyanistleri tarafından resitallerde seslendirilmiş, kayıtları yapılmış, konservatuvarlarda ise eğitim repertuvarlarında kendine önemli bir yer edinmiş eserlerden biridir. Bu çalışmada eserin yorumcu ve besteci yönüyle detayları, analizinde öne çıkan örnekleri, çalışma önerileri ve bunlar doğrultusunda eser hakkında değerlendirmeler bulunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Mendelssohn, Variations Sérieuses, Çeşitleme Formu, Yorumculuk Bilimi, Kompozisyon ve Müzik Teorisi

\* Makale Geliş Tarihi: 28.08.2021. Makale Kabul Tarihi: 09.09.2021

\*\* Doç., Bursa Uludağ Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzik bölümü, Piyano ASD, Öğretim üyesi, ounaldi@uludag.edu.tr / ORCID: 0000-0002-9233-271X

## “Variations Sérieuses” and Its Characteristics by The Aspects of Performance – Composition

### Abstract

Felix Mendelssohn – being one of the most well-known composers of the music history – has generally been questioned by musicologists and composers for how much he led the art of music, thus regarded as a conservative rather than progressive. Clean and simple writing style of a composer makes it hard to interpret and could create problems comprehending its worth in every era. Discovering the innovation of Mendelssohn and discovering the innovation of Wagner needs different efforts and energy. One could cry out loud: “I am new!”, while the other could just whisper. To understand the whisper, one should come closer or even read the lips. “Variations Sérieuses” is interpreted in recitals and recordings of world-leading pianists and earned an important spot in repertoire of conservatory education. This work contains details of “Variations Sérieuses” from performer and composition aspects, examples from analyses, practice suggestions which gives direction to comments and evaluation.

**Keywords:** Mendelssohn, Variations Sérieuses, Variation Form, Performance Practice, Composition and Music Theory

### Giriş

Müzik, zaman içinde farklı amaç ve türlerle ortaya çıkmıştır. Konservatuvarlardaki kompozisyon sanat dalı, müziğin gerektirdiği tüm nitelikleri sağlayabilmek için bilimsel bakış açıları geliştirir, uygulamalar ve sanat eserleri üretebilecek besteciler yetiştirir. Aynı kurumdaki çalgı sanat dalları ise bu sanat eserlerini yorumlama kapasitesine sahip yorumcular yetiştirir. Çeşitlendirmeler, diğer adıyla varyasyon formu müziğin kıstaslarını incelemek, kompozisyon dalındaki bilimsel bakış açılarının nasıl ortaya çıktığını anlamak için bu disiplininde faydalı bir konudur. Bu form temel bestecilik tekniklerinin tümünün uygulanabilmesi için rahat bir çalışma alanı sağlar, çünkü bir ezgiyi en küçük parçalarına ayırarak inceler.

Yorumculuk sanatı ve eğitiminde çeşitlendirmeler formunda yazılmış eserlerin müfredatta yer bulması bir zorunluluktur. Özellikle piyano eğitimi alan

öğrencilerin müzik kavramını daha iyi anlamaları, kendi bakış açılarını geliştirmeleri ve bunlardan yola çıkarak yorumlamaları son derece önemlidir. Bir ezginin daralıp genişlemesi, farklı tonalitelere, ritimlerde ve tempolarda ortaya çıkması, aynalı veya tersten yazılması ve tüm bunların belirli bir biçim içinde yapılmasını anlayabilmek, yorumcu adayının ne yaptığını, neyle uğraştığını kavramasını sağlayacaktır. 'Çeşitlemeler' adı verilmemiş birçok eserde de aslında bu formdan sıklıkla ve nasıl faydalandığını görecektir. Çeşitlemeler, müzik öğelerinin değişen olasılıklarını ortaya koyarken müziğin planlı üretimini, besteciliğin adeta bir mühendislik çalışması olduğunu görebilmek için eğitici ve faydalı kabul edilebilecek bir formdur (Kuo, 2019:4).

### **Kompozisyon ve Yorumculuk Sanatında Çeşitlemeler Formu**

Çeşitlemelerin başlangıç noktası, önceden var olan bir temayı seçmek veya özgün bir tema bestelemektir. Müzik tarihinde karşımıza çıkan ve en çok tercih edilen temalara örnek vermek gerekirse, iki örnek olarak "La Folia" ve Paganini'nin solo keman için 24. kaprisinin temalarını seçebiliriz. "La Folia" teması A. Corelli, M. Marais, F. Liszt ve Rahmaninov; Paganini'nin 24. kapris ise Liszt, Brahms, Rahmaninov, Lutoslawski gibi birçok bestecinin çeşitlemeler formunda sanat eserleri ortaya çıkartması için ilham vermişlerdir. Peki müzik tarihinde muazzam sayıda tema varken neden bazı temalar sıklıkla tercih sebebi olmuştur? Öncelikle bir temanın verimli bir şekilde çeşitlenebilmesi için her şeyden önce anlaşılır olması gerekir. Halk tarafından iyi tanınması da üretilecek eserin anlaşılmasını sağlayacak, sanat tanımındaki kıstasın dışında olsa da bununla beraber tanınırlığını arttıracaktır. İkinci olarak, temanın benzer motiflerin sıralanması, bunların birkaç soluk yani virgüller, esler gibi aralarla geliştirilerek devam etmesi de çeşitlenmesini daha kolay hale getiren özelliklerdendir. Örnek verilen bu iki temada da sayılan özelliklerin hepsi vardır. Elbette bir besteci seçtiği temayı başarılı bir çeşitleme haline getirip tanınan bir esere dönüştürünce diğer bestecilerin de bundan esinlenip, bunu örnek alıp aynı temayı çeşitlemek istemesi beklenebilir, nitekim bu iki temanın sürekli olarak farklı besteciler tarafından çeşitleme temaları olarak tercih edilmesinin sebeplerinden birisi de- üçüncü sebep olarak - esinlenme olabilir.

Solo çalgılar için yazılan etütlerin tarihteki gelişimine paralel bir şekilde, çeşitlemeler formu da romantik dönemin başlarına kadar besteciler tarafından bir eserden ziyade faydalı bir kompozisyon çalışması, etüdü olarak benimsenmiş ve bu amaçla kullanılmıştır. Etüt adından anlaşılacağı gibi bir çalışma, pratik için parçalardır, romantik dönemde ise artık "konser etütleri" adında bir form mertebesi kazanmıştır, çeşitleme formunun da besteciler için bir eser mertebesi kazanması gibi. Tarih sahnesine Haydn, Mozart ve Beethoven gibi tanınmış ustalar çıkıp, "Çeşitlemeler" adını verdikleri eserler

çoğalınca, bu forma bakış açısı yavaş yavaş değişmeye başlamış, Mendelssohn da solo piyano için bestelediği eseri “Variations Sérieuses” yani “Ciddi Varyasyonlar” olarak adlandırmıştır. “Ciddi” kelimesin vermek istediği izlenim form ve sanat eseri olarak kabul edilen bir çalışma olabilir. Mendelssohn bu eseri Beethoven anısına yayınlanacak bir antoloji için yazmış, “Variations Sérieuses” ise bu antolojinin içindeki tek çeşitleme olarak özel bir yere sahip olmuştur (Fogg, 2015: 48).

Çeşitlemeler formunun kompozisyon etüdü değil de ne zaman sanatsal bir biçim olarak tamamen kabul edildiğini saptamak zor olsa da Mendelssohn’un 11 dakikalık op.54 “ciddi” çeşitlemelerini, kilometre taşı, hatta bu formun sanatsal mertebeye ulaşmasının bir isim, bir resmiyet kazanması bakımından milat olarak kabul etmek mümkündür. Bunun en önemli bulgusu eserin adındaki “ciddi” kelimesi değil, bu eserden sonra birçok bestecinin başyapıtlarında dahi bu formu tercih etmeleridir. Robert Schumann’ın ABE-GG Çeşitlemeleri ve Senfonik Etütleri, Brahms’ın Paganini Çeşitlemeleri, Rahmaninov’un Corelli ve Chopin Çeşitlemeleri, yazacağı son piyano konçertosu olan Paganini Çeşitlemeleri, Türk besteci Cemal Reşit Rey’in piyano konçertosu olan “Katibim” Çeşitlemeleri, Schönberg’in orkestra için çeşitlemeleri gibi onlarca başyapıt örneği bulmak mümkündür. J.S. Bach’ın Goldberg Çeşitlemeleri’nin barok dönemde kaç kişi tarafından bilindiğini saptamak imkânsız olsa da, Mendelssohn’un Bach’ın bir başyapıtını keşfedip seslendirerek daha da büyük çevrelerde tanınmasına büyük katkı sağladığı bir gerçektir. Mendelssohn’un yaşadığı yıllara kadar Bach’ın tamamen unutulduğu, Mendelssohn’un Bach’ı keşfettiği iddiaları gerçeklere uzaktır. Buna karşın Bach’ın en önemli başyapıtlarından kabul edilen “Ermiş Mattheus Passion”unun (Say, 1994: 356) Mendelssohn onu bulana kadar, 100 yıldır seslendirilmiyor olması da düşündürücüdür. Bach unutulmadıysa bile yeterli değer ve tanınmışlığa sahip olmaktan uzaktır. Yani Bach’ın bir asır sonra “yeniden doğuşu” için yol açan kişi olarak hem notalarının keşfi hem de seslendirilmesi düşünüldüğünde Mendelssohn’u işaret etmek yanlış veya abartılı değildir. İronik ve garip olsa da Mendelssohn büyük besteciye “diriltirken” eserin yarısından fazlasını “keserek” bunu başarmıştır (Ashley, 2005:3). Tüm bu tuhaflıkların, gerçeklerin ve iddiaların işaret ettiği önemli nokta ise Mendelssohn’un Bach’ın müziğine duyduğu büyük hayranlıktır. Kontrpuan tekniğini de büyük ölçüde Bach’tan öğrendiğini iddia etmek mümkündür. Yani Mendelssohn Bach’ı tek başına keşfetmemiş ancak müziğinin daha iyi tanınmasına büyük katkıda bulunmuş, tartışmalı ve oldukça dolaylı da olsa besteci ile Goldberg Çeşitlemelerinin de tanınmasının yolunu açmış, hem de çeşitlemeler formunun yalnızca bir kompozisyon etüdü olmadığını “ciddi” adıyla resmileştirmiştir.

## **F. Mendelssohn: “Variations Sérieuses”, op.54 ve Müzik Sanatındaki Önemi**

Rus piyano okulunda yetişen hemen her piyanistin repertuarında bulundurması zorunlu eserlerden birisi olan “Variations Sérieuses” (Ciddi Varyasyonlar), bestecisine olan değerlendirmeleri olumlu yönde değiştirebilecek kapasitede bir kompozisyon çalışması olarak kabul edilebilir. Bestecinin kendisi de özel bir ilham yakaladığının farkındadır ve mektubunda şu ifadelere yer vermiştir: “Son zamanlarda piyano için re minör bir temayla başlayan çeşitlemeler yazmaya başladım. O kadar harikulade bir zaman geçiriyorum ki, hemen ardından yeni bir çeşitlemeye daha başladım. Sanki daha önce çeşitlemeler yazmadığım zamanları da telafi etmek zorundaymışım gibi bir hisse kapıldım” (Hinson, 2005: 3). Tema’da klasik armoni kurallarının dışında uygulanan armonik ilerleyiş, çeşitlemelerin adım adım ve gruplar halinde tempoyu ve tansiyonu yükseltmesi, kullanılan bazı cesur yabancı sesler ve akorlar, tüm çeşitlemelerin gruplardan oluşan ve sonat allegrosu’na benzer bir form meydana getirmesi 20. yüzyıldaki akımları andıran yaklaşımlar gibi özellikleri besteci-yorumcu, yorumcu-dinleyici, besteci-dinleyici etkileşimi açısından devrimci özelliklerdir. Mendelssohn’un günümüzde çoğu kompozitör ve akademisyen tarafından neden ‘ilerici’ değil de ‘tutucu’ besteci kategorisinde yer aldığı sorgulamak gerekir (İ. Baran ile kişisel görüşme, 17 Mart 2005). Ryan Fogg da bu görüşün genelde müzik dünyasında hâkim olduğunu ifade etmiştir (Fogg, 2015:48). Hiçbir romantik dönem sanatçısının Mendelssohn’un aşırı derecede inişli çıkışlı itibarından gördüğü kadar zarar görmediği, sanatı ve eserleriyle hiçbir ilgisi olmayan sorgulamalara tabi tutulduğu düşünülürse bu üzücü durumun sonucunda besteciyle ilgili tutarlı bir görüş elde etmenin pek de kolay olmadığı anlaşılmakta, (Chernaik, 2013: 45) dolayısıyla besteciye “tutucu” nitelemesini uygun görenlerin neye dayanarak bu sonuca ulaştıkları da gizemini korumaktadır. Kimi eleştirmenler onun Alman kültüründeki yerini tartışmaya açmıştır, bugün bile bestecinin ilerici-tutucu şeklinde peydah olan tuhaf ayırmadaki olumsuz konumu gündeme gelmektedir. Bu tartışmalı sınıflandırma belki de müzik tarihinin son yüzyıldaki yeri hakkında bir ipucu sağlayabilir, yeni bulgularla bu konuda daha kapsamlı çalışmalar yapılabilir. Kaynaklarda bu ayrıma rastlanmakta ancak bilimsel sebepleri bulunamamaktadır. Olumsuz görüşe sahip kaynakların çağımızda artık yer bulamayacak ırkçı görüşlere sahip olduğunun da altını çizmek ve çalışmada bunları kaynak olarak göstermekten kaçınıldığını belirtmekte fayda vardır. Wagner’in “Judentum in der musik” adlı makalesinde Mendelssohn’u tamamen ırkçı bir bakış açısıyla hedef alan “argümanlarına” yer vermeye lüzum bile yoktur. Wagner gibi etkisi son derece büyük ve yüzyıla yayılması muhtemel bir sanatçının çok sayıda hayranları ve sevenlerinin olduğu düşünülürse, içi boş itham ve kategorize etmekten kurtulmak çağımızda bile

pek kolay olmayabilir. Mendelssohn'un, varlıklı ve çevre sahibi bir ailede dünyaya geldiği için "kolay beste yazdığı" ve kendi özverisi değil, çevresi sayesinde ünlü olduğu gibi garip eleştirilerin yanında Wagner'ciler tarafından Yahudi kökeni sebebiyle dışlanmasına (İlyasoğlu, 1994: 94) kadar varacak uç noktalarda haksızlıklara uğradığı görülmektedir. Belki de bunlardan miras kalan önyargılarla ve gösterilen tuhaf sebeplerle Mendelssohn, yaratıcılığı, müziği ve eserleri ortada olmasına rağmen hala "tutucu" gibi ithamlarla hor görülmeye devam etmektedir. 27 yaşında fahri doktorluk unvanına layık görülen fakat bu unvanını kullanmayı tercih etmeyen Mendelssohn'un (KMK, 1996: 22) kişiliği gibi müzikal stilin de alçakgönüllü olduğu söylenebilir. Bu tevazu müziğinde vücut bulunca tutuculukla veya ilerici olmamasıyla karıştırılıyor olabilir mi? Daha az toplumsal, daha çok kişisel (Finkelstein, 1986: 72) diye tanımlanabilecek bazı bestecilerin bu müzikal yaklaşımları, onların taşıdıkları yaratıcı gücün küçümsenmesine yol açıyor olabilir mi?

Moskova-Çaykovski Devlet Konservatuvarı'ndaki piyano pedagoglarından Prof. İrina Plotnikova, Ciddi Çeşitlemeler'in her ortamda her zaman her dinleyiciye çalınabileceğini, tabiri uygunsa 'joker' değerinde ve seyirciyi her zaman yakalayabildiğini söylemiştir (İ. Plotnikova ile kişisel görüşme, 4 Aralık 2008). Böyle bir güce sahip olmak her eserde ulaşılır bir merteye değildir. Bunun bir merteye olmadığı ileri sürülürse müzik hakkındaki şu hatırlatmayı yapmak gerekir: Müziğin doğasında her zaman "dinletmek", "dinletebilmek" vardır. Bu görüş herhangi bir kalıba ait değildir ve şöyle açıklanabilir: Örneğin cenazelerde, yaşanan bir kayıp sonrasında bağırarak yerine ağıt yakmak tercih edilir. Bu tercihin sebebi elbette sanatsal bir kaygı değildir ancak bunun müziğe dönüşmesi çevresine kendini dinletebilmesiyle bağlantılıdır. Cenazede bağırarak İslami kurallarda, geleneklerde uygun değildir çünkü Allah'ın takdirine isyan olarak algılanır. "Algılanmak" burada kritik bir kelimedir çünkü algılayanlar diğer insanlar, yani bir nevi çevre ve dinleyicilerdir. Diğer insanlar duydukları bağırarak eylemini inandıkları Allah'a karşı olumsuz, ağıt yakmayı ise olumlu karşılamaktadırlar. Bu oldukça doğal, beklenen ve insani bir durumdur, dolayısıyla dini açıdan da uygundur çünkü din sonuçta insanlık içindir. Bağırarak kendini dinletememekte ve tepki çekmekteyken ağıt yakan kendini insana dinletir, dinletebildiği için de tepki değil, ortaya bir müzik çıkar. Ağlama, bağırma, kargaşanın müzik olamayışlarındaki sebep kendilerini dinletememeleri ve "algılanma" biçimlerindeki temel sorundur. Sadece diğer kültürlerin değil, Anadolu kültürünün de müzik pratiğinde ağlama, bağırma, çığlık gibi sesler müziğin doğal bir parçasıdır. Burada bahsedilen fikir ise bir parça değil, bir bütün olarak ağlamanın, bağırmanın ve çığlığın müzik olamayışı ve olamayışının sebebidir. Elbette müziğin bir ögesi, parçası veya bir "efekt" olarak ağlama, çığlık, bağırış olabilir, bu sesler duygusal içeriği arttırarak sanatsal etkiyi de güçlendirebilir,

bu doğrudur ancak anlatılmaya çalışılan durum başından sonuna kadar bu seslerden oluşan bir örnek, bunun da elbette müzikle bağdaşamayacağıdır. Bu görüş herhangi bir kalıba, merkeze ait veya subjektif değil, mantık yürütülerek elde edilmiş basit bir örneğe dayanmaktadır. Bu tür dikkat çekici sesler müzik tanımına girebilen ve kendilerini dinletebilen örneklerin ancak bir ögesi, efekti, parçası olabilirler, müziğin bütünü bir çığlıktan oluşamaz. Yani dinletmek denklemden çıkarıldığında gelenekler bir tarafa, müziğin genetiği değiştirilmiş ve müzik olmaktan çıkarılmış olur. Bu dinletme yetisini Stravinski'nin “müziğin kolay hesapları” (Akay, 2000: 43) diye adlandırdığı ütilitarizm (yararcılık) ile karıştırıldığında ise Mendelssohn tartışılır “tutuculuğunun” da ötesinde, hiç de hak etmediği popülist bir akımın içine yerleştirilmiş olur. Besteci ise dinletme eylemini tek başına sağlayamaz, yorumcu esere hak ettiği değeri vermek ve dinletmekle sorumludur, dinletmek, ortak bir becerinin ürünüdür.

Bir temayı adeta tüm molekülleriyle inceleyip onlardan yeni parçalar, parçalardan bölümler, bölümlerden de bütün bir eser meydana getirmek çeşitlemeler formuna özgü çarpıcı özelliklerdir. Bu eserin böylesine büyük bir öneme sahip olmasının ve kendisini dinletebilmesinin önemli bir payı olarak çeşitlemeler formu gösterilebilir. Tema parçacıklarının, “esintilerinin” ise her zaman yaşıyor ve hissediliyor olması da dinleyiciyi devamlı olarak yakalama ve dinletme konusunda başrolüdür.



Görsel 1. F. Mendelssohn: “Variations Sérieuses” , op.54, re minör, Tema

Bu çalışmada bütün bir analiz değil, eserler hakkında önemli bulgular olabileceği saptanmış örnekler bulunmaktadır. Kaynak bestecinin kendi eserinin



notalarıdır, armoni ve formla ilgili açıklamalar, örnekler Rus sistemi ve terminolojisine göre yapılmıştır.

Tema özgün, yani bestecinin kendisine ait, planladığı çeşitlemeler formundaki eseri için özel olarak ürettiği bir temadır. Basit iki bölmeli formda yazılmıştır (Dobjanskaya, 2018: 56). Daha önce ifade edildiği gibi, “temanın benzer motiflerin sıralanması, bunların birkaç soluk yani virgüller, esler gibi aralarla geliştirilerek devam etmesi” bestecinin daha rahat ve verimli çalışabilmesine olanak sağlamaktadır. Temada bu nitelikler besteci tarafından ezgideki bağlarla bariz şekilde belirtilmiştir. Dört sesli bir armonik yapıya ait olan bu tema, başlangıcından itibaren soluklar, nefesler halinde, bağlarla belirtildiği gibi gelişir (bkz. Görsel 1). İki notadan oluşan ana motif tonik yani birinci dereceyle başlar, dominant dominantı yedili akorunda askıda kalır ve sonrasında çözülmeyen sol minör yani subdominant derecesinde tamamen aynı şekilde tekrar eder. İlk armonik kırılma ise çözülmeyen bu dominant’tan sonra oluşur. Üçüncü gelişinde bu kez kaldığı dominant yedili akorunu çözmüştür. Motifin ezgiyi oluşturan üst sesi farklı armonilerde gelmesine rağmen tonik derecesinden ayrılmaz; ilkinde la, ikinci gelişinde re, üçüncü gelişinde ise kalan son nota olan fa notasından başlar. Üçüncü solukta küçük bir zirve yapan yeni motif bu zirveden aşağı durmadan iner ve yarım kadans, yani dominant akorunda temanın dört ölçülük ilk periyodunu tamamlar. Temanın ikinci yarısında temanın ilk motifi orta seste başlar, üst ses ise ilk notayı andıracak şekilde başlayıp modülasyonla farklı akorlara çözümlenerek ilerler. Son iki ölçüsü ise fikri noktalayan bir kadans ile temayı bitirir.

### **Ciddi Çeşitlemeler’de Doğal 7. Derece- Do Minör**

Tema’nın ikinci periyodu ilkiyle aynı şekilde başlar ve ikinci armonik kırılma da ilkiyle aynı yerde meydana gelir. Dominant dominantı yedili yine çözülmeyen ve ardından akraba olmayan bir tonalitede devam eden motif daha büyük ve beklenmedik bir armonik kırılmadır. Bu kural dışı sapmalar, kırılmalar çeşitlemelerin devamı için haberci nitelikte ipuçlarıdır. Re minör tonalitesine ait bir dominant dominantı’ndan sonra klasik armoni kurallarına göre izlenebilecek birkaç alternatif vardır: Bir kadans akoru kullanmak; kadans akorunu atlayıp doğrudan dominant 3-4 akoruyla devam ederek tonik akoruna çözmek; tonik akoruna çözmeden, zincir dominant’larla tercih edilen tonaliteye ulaşana kadar devam etmek; son olarak da çift dominant’ı çözerek beşinci derecedeki tona yönelmek ve o tonda devam etmek. Mendelssohn bunların hiçbirisini tercih etmemiş ve yerine akraba dışı tonalite olan do minör ile beklenmedik bir kırılmayı tercih etmiş, piano dinamiğini de tam bu akorda tekrarlayarak yorumcuya bir ipucu vermiştir. Bestecinin bu tercihini sıra dışı olarak nitelemek mümkündür, kuralların dışında ve farklıdır. Buna karşın üçüncü ve beşinci çeşitlemede bu kırılmayı bir kurala bağlamış,

eksik yedililerle çözmüş, hatta beşinci çeşitlemede eksik yedili ve do minör çözümünü sol eldeki re pedalını kullanarak bir apojatüre dönüştürmüş, sol minöre parantez içinde bir yönelmeyle yine re pedalında, nihayet dominant'ı bularak bu kez re majöre çözmüştür. Devam eden diğer çeşitlemelerde ise hazırlamadan, temadaki gibi kullanmıştır.

**VAR. 3.**  
Più animato.

**VAR. 5.**  
Agitato.

Görsel 2. Çeşitleme III ve Çeşitleme V



Görsel 3. Çeşitleme XII

Görsel 3'te işaretli kırılma akorunun sforzando ile gelmesi o akora özel değildir çünkü tüm çeşitleme boyunca belirli yerlerde düzenli aralıklarla sforzando ifadesi görünmektedir. Bu sforzando elbette görsel 5'teki sforzando'dan farklıdır. Bir yorumcu her sforzando ifadesini aynı tonlama, aynı şiddetle çalmaz, karakteri, zamanlaması ve önemine göre yorumunu şekillendirir. Bir bütünlüğe sahip tek bir çeşitlemenin içinde bile tüm sforzando'ları farksız çalmak yorum kalitesini olumsuz yönde etkiler. Yani 12. çeşitlemede do minör akor geldiğinde,

Tema'daki şablona uygun şekilde, çeşitlemedeki diğer sforzando'lara göre daha yumuşatarak, zaman vererek çalmak doğru bir tercih olabilir. Bu yaklaşım diğer çeşitlemelerdeki do minör akorların verdiği etkiyle paralel olarak, görsel 5'teki kulminasyonu hazırlamaya devam edecektir.



Görsel 4. Çeşitleme XIV

Çeşitleme formuna ait kurallardan birisi, minör/majör zıtlığının bir veya az sayıdaki çeşitlemelerde mutlaka uygulanmasıdır. Re minör tonundaki Tema, 14. çeşitlemede re majör tonunda bir koralde dönüşür (bkz. görsel 5). Tahmin edileceği gibi Tema'daki armonik kırılmayı yaratan do minör akor ise bu koralde do majör'dür. Eserin yorumlarında bu akor belirgin bir şekilde

farklı çalınır, Richter daha dolu ve kuvvetli çalmayı tercih etmiş, A. Schiff, M. Perhia, A. Cortot, A. Brendel ise daha piano ve ek olarak kimisi zaman tanıyarak çalmıştır. Aynı Tema'daki kırılma gibi, yine mi notasındaki bas ile kurulan bir dominant yedili çözülmemiş, akraba olmayan bir tonalite olan do majör şaşırtıcı bir etki yaratmıştır.

Temadaki piano nüansıyla gösterilen ipucunu diğer çeşitlemelerdeki izdüşümlerinde de piano nüansında uygulamak mantıklı bir yaklaşım olabilir. 17. yani son çeşitlemenin coda'ya bağlanan kulminasyonunda bu do minör akor piano değil, ona zıt olarak forte, hem de besteci tarafından sforzando ile işaretlenmiştir, üstelik sol elde heyecanı zirveye çıkartan bir de tremulo vardır. Buraya kadarki tüm örneklerinin piano nüansı ile saklanması, 17. çeşitlemedeki kontrastı daha belirgin ve anlamlı hale getirecektir.



Görsel 5. Çeşitleme XVII ve Coda Bağlantısındaki Do Minör Akor

### Eserin Formu

Çeşitlemelerin kompozisyon tekniğini geliştirmesi bakımından önemi, yalnızca bir fikri çeşitleyerek eser yaratmak değil, çeşitlenen parçacıkları bir araya getirerek tek bir bütün oluşturmaktır. Eser incelendiğinde tüm çeşitlemelerin gruplar halinde oluştuğu gözlemlenmektedir. İlk dört çeşitleme birbirlerini tamamlar karakterdedir. İlk çeşitlemeyi takip eden ikinci ve üçüncü çeşitlemeler besteci tarafından un poco piu animato ve piu animato şeklinde tempoyu adım adım yükseltmektedir. Dördüncü çeşitleme ise bu grubu tamamlayan nitelikte, her iki elde de hızlı tempoda ve hafif nüansta noktalı çalış tekniğinin uygulandığı, zor bir çeşitlemedir. İki elde birden gelen hızlı noktalılar dört çeşitlemeden oluşan ilk grubun hararetini de zirveye taşır. Kanon tekniğiyle planlanan çeşitleme kendi kulminasyonunu (müzikte zirve) yaptıktan sonra diminuendo ile sönerek biter.

Hızlı ve heyecanlı karakterde biten ilk gruptan sonra gelen 5. çeşitleme Tema'yı hatırlatır nitelikte, bir nevi Musorgski'nin "Bir Sergiden Tablolar"da parça aralarında ortaya çıkan Gezinti (promenade) rolünde Tema'ya geri dönüş yapar. 6. ve 7. çeşitleme bir grup, 8. ve 9. çeşitleme ise diğer bir grup şeklinde ele alınabilir, yorumcunun sunumuna göre bu dört çeşitleme tek bir grup haline de gelebilir. Örneğin piyanist Perahia bu dört çeşitlemeyi de birbirini tamamlar şekilde yorumlamıştır. Piyanist ve pedagoğ Prof. İrina Plotnikova ise 7. çeşitlemeden sonra küçük bir virgül koyulması gerektiğini, 8. çeşitlemeye yeni bir solukla başlamak gerektiğini savunmaktadır (I. Plotnikova ile kişisel görüşme, 4 Aralık 2008). Bu dört çeşitlemeyi tek bir grup olarak kabul etsek bile kendi içinde ikiye ayırmak gerekmekte, çünkü 6. ve 7. çeşitleme akorlarla yükselmekte ve sona ermekte, 8. ve 9. çeşitleme ise küçük teknikte oluşan üçleme pasaj ve motiflerle birbirlerini tamamlayarak zirveye ulaşmaktadır. 6. ve 7. çeşitleme "ikiz çeşitlemeler" olarak adlandırılabilir.



Görsel 6. Çeşitleme X, füğetta

J.S. Bach'ın tanınmamış şaheserlerini keşfeden ve dünyaya tanıtan bir besteci olarak Mendelssohn, çeşitlemelerinde Bach'ın ustası olduğu bir füğ tekniğine yer vermiştir. 10. çeşitleme bir füğetta'dır. Füğün ilk iki notasında oluşan motif, çeşitleme temasının da ilk iki notasından alınmıştır. Füğ temasının ikinci gelişi barok geleneğe uygun şekilde dominant-tonik cevabıyla re notasından gelir. Burada Mendelssohn'un ince bir esprisi saklıdır. Çeşitlemelerin temasının üç solukta başladığını hatırlarsak ilk soluk la, ikinci soluk ise re notasında devam etmektedir (bkz. görsel 6). Bu aynı zamanda bir füğ kuralına benzemektedir, bestecinin gözünden kaçmamış ve 10. çeşitlemede füğetta'da kendini göstermiştir. Füğün teması, çeşitlemelerin temasından sadece iki nota ödünç almış ve genel olarak kendi yolunu çizmiştir. Mendelssohn ise bu inceliğiyle füğ tekniğini bir çeşitleme gibi değerlendirebilmiştir. Bir diğer incelik ise Tema'nın üçüncü ve dördüncü kez gelişinde beklenmeyen

armonik kırılma olan 7. dereceyi kullanmış olmasıdır. Görsel 6’da görüldüğü gibi sol notasından devam eden füg teması, geleneksel füg kurallarını izlememiş, la ve re notalarından sonra sol notasıyla, dörtlü aralıklar kullanılarak başlatılmıştır. Çeşitlemelerdeki Tema’nın do minörde aniden gelen şeklini andırmaktadır. Dördüncü kez bastaki gelişinde ise kurallara uygun şekilde eksik 5/6 akoruyla bu kez do majöre çözülür, tema re notasından başlar, yani geleneksel füg dönüşümünü yaparak karar sese gelir ve girişi tamamlar. Bu iki incelikli fikir, füğetta’nın bize hala Tema’nın bir parçası olduğunu anımsatmaktadır. Füğetta’yı gruplardan bağımsız olarak değerlendirmek veya bir sonraki grubun ilk parçası olarak da kabul etmek mümkündür.

Füğettayı dahil etmezsek, bir sonraki grup 11, 12 ve 13. çeşitlemelerdir. 11. çeşitleme bir prelüd niteliğindedir. 12. çeşitlemedeki ani, harareti ve kararlı müziği hazırlamaktadır. 10. veya 11. çeşitlemeyi ikinci “Gezinti” olarak tanımlamak da mümkündür. 12. çeşitleme birbirini tekrar eden akorlardan oluşan bir tokkata’dır. 13. çeşitleme tokkata’daki gibi 32’liklerle devam ederek aralarında tempo bağı oluşturmaktadır.

14. çeşitlemeyi bir intermezzo olarak değerlendirmek mantıklıdır. Intermezzo’lar doğaları gereği müziğe bir ara verir ve fark yaratırlar, bağımsızdırlar. Bu çeşitleme ise eserin yegâne majör parçası olan bir koraldır.

15, 16, 17. çeşitleme ve Coda, eserin son grubunu oluşturmaktadır. 15. çeşitleme 11. çeşitleme gibi bir prelüd olarak hazırlayıcı rodedir. 16. ve 17. çeşitleme aynı 8. ve 9. çeşitlemeler gibi birbirlerine çok benzeyen ve tamamlar nitelikte ikiz çeşitlemelerdir. Eser 17. çeşitlemeden sonra Coda’ya bağlanmadan önce heyecanı zirveye taşımaya katkı yapan son ve üçüncü “Gezinti”yi de sunar. Coda, yeni malzemelerle ortaya çıkmasına ve uzun olmasına rağmen Coda’ya yeni bir çeşitleme numarası verilmemiştir.

### **Örneklerde Öne Çıkan Kompozisyon ve Yorumculuk Özellikleri, Benzerlikler**

Re minör tonalitesi besteciler tarafından genellikle ciddi bir atmosfer, trajik veya dramatik, sarsıcı veya devrimci bir tasvir için tercih edilmiş ve müzik tarihine iz bırakıp evrenselleşen eserlerin bir bakıma ortak ruhu olmuştur. J.S. Bach’ın re minör Tokkata ve Füg’ü, W.A. Mozart’ın Requiem’i (Ağıt), onun 27 piyano konçertosundan sadece birinin (no.20) re minör olması, S. Rahmaninov’un Corelli Çeşitlemeleri, onun 3. piyano konçertosu, L. Van Beethoven’ın 9. senfonisi, re minör tonalitesini tarihte özel bir yerde konumlandıran eserlerdir.

Bu doğrultuda adı “Ciddi Çeşitlemeler” olan bir eserin re minör tonaliteye sahip olması doğaldır. Tema orta/yavaş bir tempodayken temanın ardından gelen dört çeşitlemede Mendelssohn tempoyu adım adım arttırmıştır, Rahmaninov’un Corelli Çeşitlemeleri’nin ilk iki çeşitlemesinde de tempo ve

hararet tırmanışı açısından benzerlik tespit etmek mümkündür. Rahmaninov ‘un “il basso poco marcato” ifadesiyle özellikle vurguladığı sol eldeki bas yürüyüşünün her iki eserin ilk çeşitlemesinde de oktav ve noktalı olması benzerliği daha da arttırmaktadır. Bir diğer benzerlik ise hem Mendelssohn, hem de Rahmaninov’un tema ezgisini değiştirmemesi, sağ elde aynı şekilde sunmasıdır.



Görsel 7. Sergey Rahmaninov: Corelli Çeşitlemeleri, İlk Çeşitleme



Görsel 8. Mendelssohn: “Variations Sérieuses”, İlk Çeşitleme

Eseri yorumlarken eserin formunu referans alarak tempo seçimleri dikkatle yapılmalıdır. Özellikle ilk dört çeşitlemede gittikçe hızlanan tempoda aşırıya kaçmamak, tutarlı ve sabırlı bir yaklaşımla eseri ele almak gerekir. 5. çeşitlemede “agitato” aslında Tema’nın başka bir yansıması, yani temposunun hararetli bir şekilde ortaya çıkmasıdır. Schiff, 5. çeşitlemeyi Tema’ya yaklaştırmış ve “gezinti” karakteri vermiş, aynı ilk gruptakine benzer şekilde bir yapı planlamıştır. Brendel 5. çeşitlemede 4. çeşitlemedeki harareti devam ettirmiş, Perahia ise her iki fikri de kapsayıcı bir yorum tercih etmiştir. Görüldüğü gibi yorumcunun form fikirleri yorumlarına da yansımakta, tercihlere göre eserin formu bağlantılarında ufak değişikliklere uğramaktadır. Yorumcu önce kendi tutarlı form analizini yapmalı, bu analiz doğrultusunda

tempo seçimi ve çeşitlemeler arasındaki karakter, tempo farklılıklarını, verilen aranın uzunluğunu belirlemelidir.

5. ve 14. çeşitlemede iki ilginç apojatürü fark etmek ve dinleyiciye fark ettirmek eserin ifadesinin anlaşılması için faydalı bir seçim olabilir.



Görsel 9. Çeşitleme V

Görsel 9'deki apojatür aslında bir bütün olarak akor apojatürüdür ve tonaliteye çok uzak bir majör yedilidir. Bunu fark ettirmek için rubato ve nüansa önem verilmelidir.



Görsel 10. Çeşitleme XIV

Görsel 10'da kullanılan küçük ikili fa diyez basa göre ilk çevrim majör yedili olsa da sonrasında sol notasında gelen bas ile tamamen apojatüre dönüşmüştür. Armonik duyum açısından bu çeşitlemede özel bir yere sahip bu apojatürü acele etmeden, zamanı genişleterek duyurmak ve çözmek, yorumun doygunluğunu artırma konusunda faydalı olabilir. Buna en iyi örnek A. Sc-hiff'in yaklaşımıdır. Barok yorumlarıyla da öne çıkan yorumcunun polifonik duyusu ön planda tutması ve bu apojatürleri son derece belli ederek duyurup çözmesi eserin zenginleşmesine katkı sağlamıştır.)



13. çeşitleme ise izlenim açısından caz müziğini anımsatan oldukça ilginç öğelere sahiptir. Tema'nın caz müziğinde sıkça başvurulan aksanları andıran sforzando'lu notalarla hissettirilmesi, sol elde caz müziğindeki kontrbas pizzicato'larını andıran bas yürüyüşü, sağ elin staccato pasajının caz müziğinin temel ritmik öğelerinden olan zayıf zamanlı senkoplarla elde edilmesi, görsel 11'de görülen 32'lik eslerden hemen sonra başlayıp kuvvetli zamanı vermeden aniden bitmesi, caz armonisinde kullanılan minör-majör kombinasyonlarıyla elde eden ya-bancı sesler gibi birçok öğeyi tesadüf olarak nitelendirmek doğru ol-mayabilir



Görsel 11. Çeşitleme XIII

Öncelikle caz müziğini andıran öğe sayısı bir tane değil, birden fazladır, tümü aynı çeşitlemenin içinde gelmektedir. Caz müziği oluş-madan önce öğelerinin var olduğu, hatta bir arada kullanıldığıyla ilgili tez desteğe ihtiyaç duymaktadır ancak sadece Mendelssohn değil, daha öncesinde Ludwig van Beethoven'ın müziğinde de benzer yaklaşımlar somut olarak gözlemlenebilir.

Örneğin Beethoven'ın son sonatı olan op.111 (no.32), son bölümünde aynı anda bir değil, birden fazla caz ögesi barındırmaktadır. Görsel no.12' de görüleceği gibi 12/32'lik gibi sıradışı bir tartıma ve "swing" ritmi gibi cazın en temel öğelerini tek bir yerde barındırmaktadır. Sağ eldeki senkopların sol eldeki minör-majör kombinasyonu ve "swing" ritmiyle kullanımı ise incelenmeye değerdir. Bunu bir nevi devam eden ve gelişen "zeitgeist" (zamanın ruhu) olarak tanımlanabilmesi ve cazın oluşumundan önceki "ayak sesleri" olarak adlandırılabilmesi için bulguların sayısını arttırmak mümkündür ve gereklidir. Çalışmanın konusundan uzaklaşmamak için ileride yeni bulgularla anlam kazanacak araştırmaların önünü açabilmesi ihtimali ve umuduyla konuyu da destekleyen örnekler verilerek caz saptaması burada noktalanmıştır. Her iki örneğin de çeşitlemeler formunda olmasını belirtmekte fayda vardır.

The image displays two systems of musical notation for Ludwig van Beethoven's Piano Sonata op.111 (no.32). The first system is marked "Allegretto tempo." and includes annotations for "swing" senkopları (swing syncopations) and "swing" ritmi (swing rhythm). The second system is marked "sempre forte" and includes annotations for "apojatürler" (apogees). The score is numbered (139) 11.

Görsel 12. Ludwig van Beethoven: Piyano sonatı op.111 (no.32)

13. çeşitlemenin yorumcu açısından zorlayıcı özellikleri sol elde Tema'nın bağlı, bas yürüyüşünün ise noktalı olmasıdır. Her iki katman da net bir şekilde duyulmalıdır. Seri bir tempoda sağ elin 32'likleri noktalı çalması ise teknik olarak uğraştırıcıdır. 4. çeşitlemede de benzer bir zorluk vardır. Hızlı pasajları staccato ve non-legato çalmak için yapılacak en önemli egzersiz parmakların notalar birbirine bağlanmadan, yavaş tempoda seri bir şekilde yukarıya kaldırılmasıdır. Sanki tuşlar aşağıda değil, yukarıda gibi düşünmek, parmakları kaldırarak, sanki yukarıda

konumlanmış hayali bir klavyeyle çalmaya konsantre olmak faydalı bir egzersizdir. Bir gam baştan sona staccato çalınabilir, bu yapılırken parmak uçlarını kaydırarak çalmak öğrencilerin bu zorluğu kısa yoldan aşmak için kullanabildiği bir yöntemdir. Aslında mantık yürütülürse parmak uçlarını kaydırmak, “kavramak” niteliğindeki doğru hareketin daha abartılı bir halidir. Orta veya yavaş tempoda çalarken, parmaklar kıvrılınca kaymadan, kol ağırlığını taşıyabilecek düzeyde bilekleri hafif yukarı kaldırıp kolları yeterli temasıyla kendine doğru çekebiliyorsa, o zaman doğru ve tam kavrama sağlanmış demektir. Hızlı staccato çalarken ise durum farklılaşır, kaydırma hareketi aynı üç veya daha fazla notadan oluşan repetisyon adı verilen pasajlarda gereklidir. Görsel 11’deki pasajlarda ise parmakları kaydırmak ancak bir ölçüye kadar gereklidir ve doğru kaydırmanın aslında tam kavramanın devamı olduğunu öğrenmek, doğru öğrenilmiş bir hareketin aşırıya kaçılarak yanlış yola gitmemesine özen göstermek gerekir. Tam kavramayı öğren-medien parmakları kaydırmak olumsuz sonuçlar oluşturabilir. Henüz parmak güçlendirme aşamasında olan ve güçlük yaşayan öğrenciler parmaklarını aşırı kıvrarak tırnaklarına çok yakın bir pozisyonda tuşlara temas edebilirler, hem bu kaydırma hareketini aşırı derecede uygularlar, hem de parmakları yukarı kaldırma hareketini yeterli düzeyde yapamazlar. Bu yüzden istenen marcato tuşe ve dinamikleri elde etmek zorlaşır, gereksiz yorgunluk ve kasılmalar olabilir. Tuş yüzeyi ve parmak derisi arasındaki etkileşim ise kritiktir çünkü kavrama hareketini yaparken parmağın kayması, bazı durumlarda tuşları kavrayamamak anlamına gelebilir. Elbette tüm bunlar bu kadar hızlı giden bir parçada milimetrelerle ölçülebilen ve fark etmesi oldukça zor detaylardır. Tam kavrama sırasında söz gelimi bir veya birkaç milimetrelik kaymalar oldukça normal, yine söz gelimi bir santimetre ve üstü bir kayma ise geleneksel tekniğin dışındadır. Bunu anlamak için çalarken parmakların avuç içine doğru ne kadar kapandığına bakmak, aynı zamanda parmak ucunun neresiyle çalındığına dikkat etmek yeterlidir. Eğer neredeyse tırnak ile çalınıyorsa ve parmaklar aşırı kıvrık ise yanlış, parmak yastıklarıyla çalınıyorsa doğru pozisyonudur. Teknikteki bazı doğrular ve yanlışlar kişiden kişiye değiştiği için en önemli ve zorunlu olan gözlem parmakların kol ağırlığını taşıyıp taşımadığını kontrol etmektir. Eğer parmaklar kol ağırlığını taşımadan kendi kendilerine kayıyorlarsa bundan kesinlikle kaçınılmalıdır.

Kol ağırlığını taşımayı öğrenmiş güçlü parmaklara sahip bir öğrenci/piyanist artık kendi teknik rahatlığı ve tercihinine göre kaydırma derecesini keşfedip uyarlayabilir. 4. çeşitlemedeki çarpmalar, hızlı staccato pasaja ayrı bir zorluk katmıştır çünkü çarpmalar çok hızlı olduğu için bağlı çalınır, ancak tüm çeşitleme bağlı değil, noktalıdır. Bunu yavaş tempoda çözümleyerek öğrenmek ve çeşitlemenin kanon yapısını fark etmek önemlidir.

8, 9, 12, 16 ve 17. çeşitlemede, ayrıca kodada Mendelssohn’un bir piyanist olarak enstrümanı özgün kullanma şekline örnekler tespit etmek mümkündür. 8 ve 9. çeşitlemede hızlı pasaj içinde yalnızca bir notanın tekrar etmesi, 12. çeşitlemedeki tekniğin akor ve oktavların iki kez tekrar etmesinden kurulması, 16 çeşitlemede hızlı pasajın üç sesli akorlarla kurulması, 17. çeşitlemede ise sol elde 10’lu gibi oldukça büyük bir aralıkla hızlı tempoyu devam ettirmesi, kodanın ise baştan sona sol el ve sağ elin tremulo şeklinde çalınması ve temanın önce zayıf, sonra güçlü zamanda sağ elde devam etmesi gibi örnekler çığır açan, aynı zamanda yorumcuyla zorlayan yeniliklerdir.

## Sonuç

Mendelssohn’un yaratıcılığı ve müziği, yaşadığı çağın müziğini yansıtmaktadır. Bir müziğin çağına ait olması ve anlaşılır olması ise yenilikçi olmasına engel değildir. Mendelssohn da Chopin gibi, bir piyanisttir. Piyano konçertoları, solo piyano eserleri Chopin’in eserleriyle lirizm ve yenilikçi piyano kullanımı, apojatür zenginliği bakımından birçok benzerliğe sahiptir. Bu çalışma onun tutucu değil de ilerici bir besteci olduğunu gösterebilir veya göstermeyebilir ancak “Variations Sérieuses” onun yenilikleri ve buluşları olan bir besteci olduğuna dair bulguları barındıran eserlerindedir ve piyano müziğine ışık tutan önemli bir örnektir. Bu çalışmada eserler ilgili konu dahilinde öne çıkan birçok bulgu nota örnekleriyle desteklenmiş, açıklanmış ve değerlendirilmiştir. 13. ve 4. çeşitlemede yorumcu açısından teknik zorluğun aşılmasıyla ilgili öneriler açıklanarak paylaşılmıştır. Her yenilikçi bestecinin yetenekleri ve tercihleri farklı olabilir, kimisi orkestrasyon, armonik zenginliğiyle çağı ileri götürür, kimisi form, enstrüman tekniğindeki reformları, ritim ve ezgileriyle çağı katkı sağlar. Ciddi Çeşitlemeler kanon, füğetta, tokkata, koral gibi formları kullanmış, bunların tümü tek bir form olan çeşitlemelerin yapısında görev almıştır Repetisyon, noktalı çalış, akor gibi teknikler

farklı ve ustaca kullanılmış, yüz yıllar sonra bile yorumcuları kafa yormaya, zorlukları aşmaya ve tekniklerini geliştirmeye teşvik etmiştir. Mendelssohn'un "alçakgönüllü" stili, yalın müzikal dili onun ileri görüşlü özelliklerini bizden gizliyor, adeta bir hazine gibi saklıyor olabilir. Bu hazinenin ortaya çıkması için detaylı bir analiz, analizin gerektirdiği çalışma aşaması ve teknik zorlukları aşılmış özgün bir yorum gereklidir.

### Kaynakça

- Akay, İ. (2000). İgor Stravinski: Müzik Sanatı. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Ashley, Tim. (2005). The Butcher of Bach: The Guardian. Erişim Adresi: <https://www.theguardian.com/music/2005/jan/28/classicalmusicandopera.jsbach>
- Chernaik, J. (2013). Mendelssohn Reconsidered. The Musical Times, V.154 (1922), 45-55.
- Dobjanskaya, (2018). Muzıkalnaya Forma. (Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Yakutsk: Arktik Devlet Kültür ve Sanat Enstitüsü ASD.
- Finkelstein, S. (1952). Müzik Neyi Anlatır? (Çev. M. H. Spatar). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Fogg, R. (2015). A Closer Look at Mendelssohn's Variations Sérieuses Clavier Companion, V. 7 (3), 48-53.
- Hinson, M. (2005). Mendelssohn Variations Sérieuses op.54 for the piano. California: Alfred Music.
- İlyasoğlu, E. (1994). Zaman İçinde Müzik. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Klasik Müzik Koleksiyonu Felix Mendelssohn Bartoldy (1. Basım). (1996). İstanbul: Boyut Müzik Yayınları.
- Kuo, Yi-Ting. (2019). Musical Analysis and Composition of Variation Music. Proceedings The Asian Conference on Arts & Humanities Official Conference içinde [http://papers.iafor.org/wp-content/uploads/papers/acah2019/ACAH2019\\_50696.pdf](http://papers.iafor.org/wp-content/uploads/papers/acah2019/ACAH2019_50696.pdf)
- Say, A. (1994). Müzik Tarihi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.





# Müzikte Estetiğin Eğitimde Önemi ve Müzik Estetiği Gelişimine Dönemsel Bakış \*

Uğraş TORUN\*\*

## Özet

Güzel sanatların her dalı birbiriyle ilgili olduğu gibi, aynı zamanda felsefe ve estetik ile de ilintilidir. İnsanları birey olma yolunda eğiten sanat dallarının gelişiminde estetik ve felsefe büyük önem taşır. İşte bu sebeple müzikte estetik konulu araştırmalar itina ile günümüzde varlığını sürdürmektedir. Müziğin eğitimsel işlevinin yeniden tanımlanması ve eski ya da yeni problemlerin çözümüne duyulan merak; daha estetik ve daha hümanist odaklı kavramlara doğru bazı olumlu çabaların gösterilmesini sağlamıştır. Ancak bulunabilen ve karşılaşılan makaleler ve araştırma sayısı oldukça sınırlıdır ve çok fazla ayrıntı içermemektedir. Müzikte estetik ile ilgili bulunan araştırmaların detaylı bir şekilde incelenmesi gerekmektedir. Bu amaç çerçevesinde estetiğin eğitimdeki önemi, estetiğe dönemsel bir bakış ve bu dönemler arasında romantik dönem içindeki örneklerin üzerinde durulması iyi bir sonuç almak açısından faydalı olacaktır. Makale; eğitim ve dönemsel bakış olarak iki bölümden oluşacak ve bu konular üzerinden derinlik oluşturacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Estetik, eğitim, romantik dönem, dönemsel bakış, müzik

\* Makale Geliş Tarihi: 08.08.2021 Makale Kabul Tarihi: 10.09.2021

\*\* BUÜ Devlet Konservatuarı Öğretim Görevlisi, Sanatta Yeterlilik Öğrencisi, [utorun@ulu-dag.edu.tr](mailto:utorun@ulu-dag.edu.tr), <https://orcid.org/0000-0003-0778-8083>



## The Importance of Aesthetics in Music in Education and a Periodic View on the Development of Music Aesthetics

### Abstract

As each branch of fine arts is related to each other, each of them is also related to philosophy and aesthetics. Aesthetics and philosophy are of great importance in the development of branches of art that educate people to become more knowledgeable and well-behaved individuals. For this reason, his research on aesthetics in music continues its existence today with care. The redefinition of the educational function of music and the interest in solving old or new problems; it has led to some positive efforts towards more aesthetic and more humanistic oriented concepts. However, the number of articles and research that can be found and encountered is quite limited and does not contain much detail. Studies on aesthetics in music need to be examined in detail. Within the framework of this purpose, the importance of aesthetics in education, a periodic view of aesthetics and the examples in the romantic period between these periods will be useful in terms of getting a good result. The article will consist of two parts as education and periodical view and will create depth on these subjects.

**Keywords:** Aesthetics, education, romantic period, periodical view, music

### Giriş

19. yüzyılın ortalarına kadar müzik estetiği, müzikle ilgili kurgusal (spekülatif) öğretiler olarak bilinmektedir. Felsefi niteliğiyle bu alan müzik teorisinin (temel müzik bilgisi) dışındadır. Müzik teorisi; temel müzik kurallarını, ses ve işitme olgularını kapsar. Müzik estetiği ise müzik psikolojisinin desteğiyle ortam, zaman ve kişisel değerlendirme değişkenlerini de içerecek şekilde müzik eserleriyle onu dinleyen insanlar arasındaki bağının “güzellik” kavramına yönelik ölçütlerini belirlemeye çalışır: Melodik ve dinamik olguların tinsel kaynağını araştırmak; müzik eserindeki biçim ve anlatım (içerik) ilişkisinin sonuçlarına eğilmek: biçim-anlatım-estetik. Müziğin tek başına ya da öteki sanat ve bilim dallarının yardımıyla içerdiği yetileri ölçmek, karşılaştırmak ve sonuçta besteci-seslendirici-dinleyici üçgeni içindeki alandan

genellemelere gitmek gibi kısımları kapsar. Şüphesiz ki estetiğin eğitimdeki önemi ve geçmişten günümüze kadar gelen dönemsel farklılıkları da estetiğin algılanması açısından önem arz etmektedir. Bu yönelimlerden hareket eden çalışmada estetiğe genel bakış, eğitimde kullanılışı ve dönemsel bir bakış detaylı bir şekilde incelenmesi amaçlanmıştır.

### **Müzikte Estetik**

Fransız estetikçi Michel Brenet, müzik estetiğinin yönelimlerini 20. yüzyılın başlarında dört ayrı perspektife göre açık bir şekilde özetlemiştir: matematikçilerin, fizyologların, psikologların ve müzikologların yaklaşımları. Bu yaklaşımlar tek taraflı kaldığı takdirde amaca ulaşamamaktadır. Geniş anlamıyla estetik, sanat eserinin düşünsel plandaki üst düzey eleştirisidir (Say, 2002: 185).

Müzik estetiğine ilişkin görüşler, “Müzik nedir?” sorusu karşısında alınan tavırlarda ve bu soruya verilen yanıtlardan oluşur. Müzik üstüne ilk düşünceleri, yaklaşık aynı zamanlarda yaşamış Eski Yunan’dan Pythagoras (İÖ 580-500) ile Eski Çin’den Konfüçyüs’de (İÖ 551-478), daha doğru bir deyişle, Pythagorasçılarda ve Konfüçyüsçülerde buluyoruz. Bu düşüncelerde ortak olan yön; her iki görüşün de müziği, birbirine koşut olarak varlık bilimsel ve insan bilimsel tarzda ele almış olmaları yanında, daha sonraki yüzyıllarda müzik felsefesinde belki de en etkin ve yaygın bir anlayış olarak görülecek olan “duyusal etki öğretisini” benimsemiş olmasıdır (Soykan, 2002: 1).

Müzikte estetik, dar anlamda yani daha çok bir müzik çalışması olarak son derece indirgemecidir ve daha çok müzikal düşünceyle sınırlı kalacak şekilde herhangi bir dönemle ilgilenir, özellikle de son iki yüzyılla. Bu dönem idealist düşüncenin doğup geliştiği, estetik değer özerk, kendi başına değerlendirilmeye layık bir değer hâline geldiği dönemdir. Bu nedenle müzikal estetiğin tarihinden ziyade daha belirsiz fakat hiç şüphe yok ki çok daha karmaşık ve eklemlenmiş olan tarihsel gerçekliği kapsayıcı bir kavram olarak müzikal düşüncenin tarihinden bahsetmek gerekir.

Her çağın, içlerinde müzik düşüncesinin ifade edildiği kendi metinleri vardır ve bunlar ilk aşamada müziği ilgilendiren metinler olmak zorunda değildir. Birkaç örnek vermek gerekirse Antik Yunan’ın altın çağında müzikle daha yakından ilgili gözlemler Platon ve Aristoteles gibi büyük filozofların metinlerinde bulunmaktadır. Bu yazıların asıl meselesi politiktir. Bu bir rastlantı değildir; nitekim toplum felsefesinin ve etik sorunların, dikkatlerin ve felsefi spekülasyonun merkezinde bulunduğu bir dünyada müzik, insan ve toplumun eğitimi için faydalı görüldüğü ölçüde filozofun da ilgisini çekmiştir. O yüzden insan toplumunun etik olarak örgütlenmesi için politikanın önemini merkezine alan Platon’un Devlet’i, Aristoteles’in Politika’sı gibi eserlerde müziğin konu edilmiş olması kimseyi şaşırtmaz. Aynı

biçimde felsefenin ilgisinin büyük etik-sosyal konulardan bireyi ve bireysel psikolojiyi ilgilendiren sorunlara döndüğü İskender döneminde müzik, insan ruhunu avutucu özelliğinden dolayı yeni türden bir ilginin nesnesi hâline gelmiş; daha sonra da fiziki-akustik gerçekliğinden dolayı bilimsel çalışmaların nesnesine dönüşmüştür. Ortaçağ'da durum kökten değişmiştir: Müziğin neredeyse bütünüyle dini bir geçerlilik kazandığı andan itibaren daha çok dinsel sadakate dair metinler gözlenir olur ya da dönemin en acil sorunu müziğin ve dinsel şarkıların öğretilmesi olduğundan pedagojik metinlere rastlanır (Fubini, 2006: 21).

Platon, müziğin eğlenceden ibaret olmadığını, ruhani bir boyutunun olduğunu söylemiştir. Platon'a göre müzik; insan ruhunu sakinleştiren, dinlendirici bir sanattır. Ona göre melodi; söz, makam ve ritim karışımıdır. Sözleri, müziğin efendisi olarak tanımlar. Müzik eğitiminin insanı yücelttiğini ve düzeni sağladığını savunmaktadır. Makedonya doğumlu olan Aristoteles ise Platon'un derslerini izlemiş, Assos'ta bir okul kurmuş ve daha sonra Aleksandros'un eğitimiyle ilgilenmiştir. Ona göre müzik ve trajedi yoluyla insanlar temizlenmekte ve arınmaktadır (katharsis). Tragedya katarsis sağlar, müzik de bunun için bir ögedir. Kısaca müzik, ruhun eğitiminde önemli bir rol oynamaktadır (Yıldırım & Koç, 2003: 31-32).

Estetik bir sanat felsefesi olup güzelliği ve güzelliğin insan zihni ve duygularındaki etkilerini konu alarak irdeler. Felsefi bir terim olarak ilkin Alexander Baumgarten tarafından 1735'te kullanılmıştır. Yunanca aisthetikos yani algılamak; Osmanlıca bedüyat, Fransızca esthetique, Almanca aesthetik ve İngilizce aesthetics olarak kullanılır (Say, 2002: 184).

“Güzel” yargısı ya da “güzellik” olgusu, felsefe tarihinin sergilediği iki ana öğreti olan materyalizm ve idealizme göre iki karşıt bakış açısıyla irdelenmiştir. Birincisine göre “güzel”, nesnel (objektif) gerçekliktir; ikincisine göre öznel (sübjektif) yargıdır. Materyalist felsefe, nesnenin niteliklerinden yola çıkar. İdealist felsefe ise insanın duygusal değerlendirmesini esas alır: Mantık, gerçeğe ulaşmak için akla nasıl kılavuzluk ediyorsa estetik de güzeli bulmak için duygulara yol gösterir. İdealist felsefenin doruğu olan Immanuel Kant'a göre “estetik yargı”, eşyanın biçimini haz duyabilecek şekilde ele almaktır.

*Günümüz açısından bu öneriler, felsefe tarihinin sayfalarında kalan değerli tezlerdir. Çağdaş düşüncede 'güzel'i belirleyen estetik yargı, nesnel gerçeklikle (maddeyle) insan arasındaki canlı ve değişken bir etkileşimdir, bir 'sentez'dir: Çiçeğin rengi, dalga boyu belirli bir ışımadır, ona 'kırmızı' yargısını veren ise insandır. Çiçek, insanoğlundan önce de vardı, ama ona 'güzel' yargısını insan verebilir. Öyleyse 'estetik yargı', nesne ile özne arasındaki*

*bağıntıdır. Söz konusu 'bağıntı', yaşanır özelliindedir; kültürel evrim içindeki toplumsal ve insancıl değişkenlerin etkisindedir, hatta insandan insana değişebilir (Say, 2002: 185).*

### **Müzik Estetiğinin Eğitimde Önemi**

Soyut bir sanat dalı olan müzik, ülkemizde yeni yeni incelenmeye başlanmış fakat Avrupa'da müzik üzerine çalışmalar 19. yüzyılda başlamıştır. Müzik, her zaman sadece icra ve dinletilme olarak algılandığından müziğin tabanını zenginleştirecek olan düşünsel boyuttan uzak kalınmıştır. Bu noktada devreye felsefe ve estetik girmiş, sanatçının ve sanatçının üretimini değer yargılarını belli bir standarda ulaştırmayı hedef edinmiştir. Vural Yıldırım ve Tarkan Koç Müzik Felsefesine Giriş adlı kitabında şu ifadeleri kullanmışlardır:

*...Müzikal kimlik oluşumunda önceliği sanatçı kavramının aldığını görürüz. Her müzisyen kendisini bir sanatçı olarak görebilir. Çünkü müzik bir 'ses sanatı'dır. Sanat dalları estetikten ve felsefeden bağımsız düşünülemez. Felsefe ve estetik sanatçının bilişsel altyapısını destekleyici öngörüye sahiptir. Estetikten yoksun, felsefeden uzak bir besteci düşünülemez (2008: 25-26).*

Kısa ve öz şekilde açıklamak gerekirse müzikte gerekli olan estetik düşünce; oluşmuş ya da oluşma aşamasındaki eserlerin içeriğinde güzeli arama ve oluşturma çabasıdır (Yıldırım & Koç, 2008: 26). Müzikal estetik indirgemecidir, pratikten çok müzikal düşünceyle sınırlıdır ve özellikle herhangi bir dönemin koşullarıyla ilgilenir (Fubini, 2006: 20-21).

Eğitim; insanları yetiştirmek, onların davranış ve tutumlarını geliştirmek için planlanmış bir sistemdir. Sanatın ve düşüncenin insana kattıkları da eğitim sürecinin önemli bir parçasını oluşturur. Bu sebeple eğitim konusundaki sorunlar gerek felsefeden gerekse estetik konulardan yardım alarak çözülebilir veya var olan sistem geliştirilebilir.

Bugün estetik, müzik eğitimindeki problemlere tamamen çözüm getirmese de yine de etkili olduğu noktalar bulunmaktadır. Estetik üzerine yapılan çalışmalar; yeni fikirler üretilmesinde, müzik ve eğitimle ilgili yorumlar için yeni bilgilerin sağlanmasında yardımcı rol üstlenebilir.

Günümüz müzik eğitimindeki kafa karıştırıcı sorular, genelde estetik anlayış eksikliğinden kaynaklanır. Aşağıda estetik boyutlarda incelenmesi gereken konular sıralanmıştır (Schwadron, 1967: 69);

- Özel bir amaç için geliştirilmiş müzik ve genel müzik,
- Sınıf öğretmenleri ve müzik öğretmenlerinin profesyonel hazırlıkları,
- Müziğin doğasında var olan veya var olmayan değerler,
- Yürüyüş bandosunun ve sahnenin önemi,
- Lisede öğretilmesi gereken genel müzik bilgileri,
- Müzik derslerinde öğretilmesi gereken müzik literatürünün hem dinleme hem de performans alanında standardize edilmesi,
- Takdir görmeye teşvik edecek şekilde nasıl öğretileceği,
- Akademik çalışmalar için gerekli modern ders programlarında müziğin eğitimsel rolü,
- Çağdaş müziğe yönelik eğitimsel zorunluluklar,
- Müzik eğitiminin okul, toplum ve devlet arasındaki boşluğu doldurmadaki işlevi.

Müzik eğitiminin ilkokuldan liseye kadar devamlı ve kapsamlı şekilde öğretilmesi gerekliliğinin olduğuna dair sağlam bir fikir birliği vardır. Mursell'a göre müzik eğitim programları bir ağaç gibidir; "genel müzik" bu ağacın gövdesini, çeşitli uzmanlık alanları da ağacın dallarını oluşturmaktadır. Müzik eğitimi sosyal ve eğitimsel sebeplere bağlı olarak değişim göstermekte ve müzik eğitimi konusunda yaygın bir istikrarsızlık gözlenmektedir. Birçok devlet okulunun programında genel müzik dersi zorunlu olarak yer almakta ve bu eğitim anasınıfından sekizinci sınıfa kadar devam etmektedir. Dokuzuncu sınıfta ise seçmeli olarak sunulmaktadır. Bazı okullarda da riske girilerek lise son sınıflara benzer nitelikte dersler konmaktadır (Schwadron, 1967: 69-70).

Tüm bu anlatılanlara bağlı olarak müzik eğitimi, genelde akademik anlamda bir zorunluluk oluşmadığı sürece normal seviyede yetenekli çocuklar için resmî olarak sona ermektedir. İleriye dönük yorum yapıldığında bu sistemde ortalama bir lise birinci sınıf öğrencisi sekizinci sınıfı bitirdiğinde toplumdaki akıllı, sanatsal duyarlılığa sahip ve ayrıcalıklı bireylerden biri olması gerekmektedir. Müzik eğitimine dokuzuncu sınıftan on ikinci sınıfa kadar devam edildiğinde görülecek olan koral ve enstrümantal müzik üzerine kurulu çeşitli seçmeli dersler ise bu eğitimsel kaybı telafi edememektedir. Seçmeli dersler, müzik yapmak ve yetenekli olan çocukların (ya da şanslı) bu olanağı kullanabilmesini sağlar. Bu eğitim modeli modern eğitim psikolojisi ve estetik bakış açısından tutarsızdır (Schwadron, 1967: 70).

Bu tutarsızlığı giderecek türden bir müzik eğitiminin gereklilikleri Amerika'da yayımlanmış bir yazıda şu şekilde belirtilmiştir:

*Müzik dersinin içeriği, bir öğrenciyi öğrendiği müziğin doğasında var olan manevi ve ahlaki değerlerle donatarak, iyi bir vatandaş olma konusunda yol gösterici olmalıdır. Öğrenci, çeşitli ülke, kültür ve tarihi dönemlerden*

*müzikleri dinleyerek ve çalarak kendini geliştirebilir ve müziğin yaşama olan önemli bağı keşfeder. Müzik, çeşitli ruh durumları ve duyguların dilidir ve bu dil yaşamın bir parçası olarak öğretilirse insan yetiştirmede büyük önem taşımaktadır (Schwadron, 1967: 72).*

Müzik eğitimindeki estetik analiz kolay uygulanabilir bir süreç değildir. Tüm enstrümantal ve vokal aktivitelerin seçimi özenle yapılmalı, farklı stilleri ve farklı tarihsel dönemlerden örnekleri temsil eden materyallerle geniş bir kütüphane oluşturulmalıdır. Müziği icra etmek kadar onunla ilgili görgüyü geliştirmek de önemlidir.

Etkili bir müzik eğitimi için müzik dinlemek ve çalmak önemli olduğu kadar müzik öğretmeni de büyük önem taşımaktadır. Öğretmen; müziğin eğlendiriciliğinin sürekli baskısı altında çalışan, ne diktatör ne de sadece müzik yapan biri olmalı; hem demokratik bir lider olmalı hem de estetik eğitim sürecine rehberlik edebilmelidir. Bu süreç içinde öğrencinin sosyal yapısı ve yaklaşım biçimi de önemlidir.

Müzikal estetiğin eğitimdeki yeri için Schumann'ın sözleri, müziği meslek olarak seçecek çocukların yanı sıra devlet okullarının da müzik dersi planlamalarında örnek alacağı niteliktedir:

*Çocuğa herhangi bir dönemden müzik örneği verildiğinde, çocuğun bu eserin oluştuğu dönemdeki sosyal, politik ve kültürel atmosferi tayin edebilmesine yardım etmek bizlerin sorumluluğudur. Onlara, belli bir dönemin estetik kurallarının ve teknik değerlerinin başka bir dönemin koşullarıyla karıştırılmayacağı öğretilmelidir. Aynı zamanda eski ve yeni nesil tüm müzisyenler dinletilmeli, onları dinlerken çocukların kıyaslama yeteneğinin geliştirilmeli ve bilmedikleri sorunlarla baş edebilecek altyapı verilmedir (Schwadron, 1967: 79-80).*

Bu felsefeye göre planlanan müzik eğitim programlarıyla hem müzik bilgisi olan insanlar çoğalacak hem de özgür düşünce ortamında estetik algı gelişerek demokratik ve müzik dolu bir ortam oluşacaktır.

Müzik alanında estetik değerlerden faydalanan eğitim planları ne yazık ki tüm ülkelerde tam anlamıyla bulunmamaktadır. Örneğin Norveç gibi bazı ülkelerde öğrenciler, herhangi bir meslek için öğrenim görürken aldıkları müzik dersleriyle oldukça iyi yetişmekte, hatta kimisi küçük çaptaki uluslararası yarışmalarda derece bile alabilmektedir. Burada öğrencilere verilen bilginin niteliği, onlara kazandırılan görgü ve kültür önem taşımaktadır. Bazı

ülkeler müzik eğitiminin estetiğini ve felsefesini kavrayıp uygulamaya geçmiş ve bu konuda başarılı olmuştur. Ülkemize dönüp baktığımızda bugünkü müzik eğitiminin estetik ve felsefeyle harmanlanmamış, öğrencilere sadece notaları öğreten ve bir iki enstrümanı çalmakla sınırlayan, yavan bir sistem olduğunu görmekteyiz. Okullarda verilmesi gereken eğitimde estetik ve felsefe bağlamında öğrencilere sosyalleşmenin, kültürel alışverişte bulunabilmenin ve müzik yapmanın yaşamları için ne kadar değerli olduğu öğretilmelidir. Bu sayede topluma faydalı, kültürel anlamında belli bir seviyeye ulaşmış bireyler yetiştirilebilir.

### **Müzikte Estetiğin Gelişimine Dönemsel Bakış**

Düşünbilim veya felsefe; mantık ve ahlakla birlikte estetik alanını da kapsar. İçinde estetik barındıran her alanın da bir felsefesi bulunmaktadır. Resim, müzik, heykel, sinema, edebiyat ve fotoğraf gibi dallara ayrılan sanat; insanların duygu ve düşüncelerindeki temeli, birikimi, iyiliği ve güzelliği, felsefe ve onun dallarından biri olan estetik sayesinde analiz edebilmektedir.

İnsan duygularına en yakın ve en duyarlı bakış açısına sahip sanat dallarından müziğin felsefesini Cevad Memduh Altar şu şekilde ifade etmiştir:

...Müzik sanatında, düşünme ve hayal etme güçlerinin esere dönüşerek bedenleşmesi, bu sanatı da öteki sanatlardan doğal olarak farklı kılmaktadır; çünkü müzik sanatına görünürmüşçesine beden kazandırmaya çalışan ana-öge, sadece 'ses'tir ve bu fiziksel ögenin, anlatıma biçim verme yolunda oluşturduğu tek anlatım gücü ise, sadece ve sadece müziğe özgü sembolik dildir (!) (2009: 95).

Müzikte felsefe, bir müzik eserinin yaratım sürecinin temelini oluşturmaktadır. Bu yeni oluşan sanat eserinin değerlendirilmesi ise estetik tarafından gerçekleştirilir. Estetik alanına bakıldığında ise "özel estetik" başlığı altında incelenebilecek müzik estetiği, 19. yüzyıl ve öncesinde sadece sanatçıların eserleri ve performanslarına yönelik olarak ortaya çıkmış, bilinçli olarak incelemeler ancak 19. yüzyıl sonrasında yapılabilmektedir (Altar, 2009: 93).

İnsanların "güzel"e ve "iyi"ye yönelik arayışı üzerine ilk yorumlamalar Antik Yunan'da Platon ve Aristo tarafından yapılmaya başlanmış olmasına rağmen estetik düşüncenin ortaya çıkış süreci bazı sanat dallarında daha geç olmuştur. Estetiğin somut şekilde sergilenebilen resim ve heykel alanındaki geçmişi, şiir ve müzik gibi soyut olan sanat dallarında daha yavaş bir gelişim göstermiştir. Müzikal estetik anlayışı çoğunlukla Batı-Hristiyan dünyasındaki müzik birikimi üzerine inşa edilmiştir. Doğu'daki düşünsel konudaki gelişim 1000'li yılların başında ilerleme kaydederken önu kesilince Batı dünyası sanat ve felsefe alanında model olarak alınmıştır.

Antik Yunan'da müzikal düşüncenin izleri epey geniş bir kültürel dağarcığı işaret etmekte fakat yine de doğru ve özgün müzik anlayışı oturmamış hâldedir. Bu dönemde yeni bir müzik düşüncesini oluşturmak büyük bir zorluk hâline gelmiştir. Temelde yaşanan bu sorunlara rağmen Batı dünyasındaki müzik uygarlığının temelleri Antik Yunan'dan gelmektedir. Antik Yunan, müziğin etik ve eğitimsel yönüyle her zaman daha ilgili olmuştur. Buna karşın müzik (musike) onlar için jimnastik, şiir, dans ve tiyatroyu da içeren karmaşık bir yapı olarak görülmüştür (Fubini, 2006: 20-21).

Müziğe bakış Antik Yunan'da Pisagor ve Eflatun tarafından iki şekilde var olmuştur. Pisagor müziğin katharsis yani "ruhun ilacı" olduğunu savunur. Müziğin katartik oluşunun insanların ruhunu arındırma, saldırganlığını ve çığlığını yontma gibi işlevleri bulunur. Matematiksel müziği de unutmayan Pisagor'un savunucularından Philolaos armoni ile ilgili "Armoni yalnızca zıtlardan doğar, çünkü armoni karşıt terimlerin birliği ve çelişik öğelerin uzlaşısıdır." demiştir. Pisagorcü düşünce, müziğin sayılarla olan ilişkisi çözüldüğü takdirde evrensel boyutta daha kolay anlaşılabilir olacağını savunur. Geniş perspektifiyle Pisagor'un müzik anlayışı hâlen Batı müzik düşüncesinin önemli temel taşlarından biri olarak yerini korumaktadır (Fubini, 2006: 71).

Pisagor'a karşın Eflatun, müziğin daha çok haz veren ve insanların ruhunu eğiten yönüyle ilgilenmiş, güzel ve iyi müziğin evrensel olduğunu savunmuştur.

Antik Yunan'daki bu müzik düşüncesinin temeli Ortaçağ'da da geçerliliğini kısmen korumuş fakat bu dönemde Hristiyan dünyasında müzik dinsel boyut kazanmıştır. Kimileri müziği ruhsal yükseliş için bir basamak olarak görmüş, kimileri de müziğin şeytanın aracı olduğunu düşünmüştür (Fubini, 2006: 77). Bu dönemde müziğin evrensel bir gücü olduğuna ve ulvi olduğuna işaret eden Clemens'e karşı Augustinus müzikten duyduğu hazı tehlike olarak görmüş, bu yüzden yalnızca kilise müziğinin sözlerine kulak vermekle yetinmiştir.

Ortaçağ'daki bu iki düşüncenin sentezi Severinus Boetius'da görülür. Boetius müziği "mundana (dünyevi), humana (insani) ve instrumentalis (enstrümantal)" olmak üzere üç türe ayırır. Fubini, Boetius'un bu sentezini şöyle ifade eder;

*...Boetius'un tercih ettiği mundana müzik, yerkürenin müziğinden başka bir şey değildir ve son kertede geniş anlamıyla armoni kavramının kendisiyle özdeşdir. İşitilirliği soyut bir kavrama indirgendiğinde tümüyle gereksiz bir sorundur. Mundana müzik, bu nedenle, tek doğru müziktir; diğer müzik türleri yalnızca evrenin armonisinin*



*katkıda buldukları ölçüsünün yansımalarıdır. Humana müzik, ruhun çeşitli kısımlarının beden ve yerkürenin müziğiyle armonik birlikteliğini yansıtır. Üçüncü müzik türü, instrumentalis müzik en sonda gelir; doğru ve özgün müziktir. Bu tip müziğin olumsuz değerlendirilişi elle yapılan işin özgür insana layık olmadığı şeklindeki Yunan düşünce biçimiyle bağlantılıdır... (Fubini, 2006: 79).*

Müzikal düşünce Ortaçağ Hristiyanlığı süresince karmaşık basamaklarla gelişmiştir. Gregoryen şarkılarından polifoniye ve Ars Nova'ya uzanan bu değişiklikler gittikçe Rönesans'ın belirtilerini vermeye başlamış, müzik dinselikten dünyevi olmaya doğru bir yol katetmiştir. Bunun sonucunda müzik, sadece kilise ve Gregoryen ezgilerinden ibaret olmaktan çıkıp dağarcığına yeni bir gelenek olan polifoniye de dâhil etmiş, aynı zamanda müzik eğitimiyle ilgili sorunlara da daha pedagojik yaklaşımlar geliştirilmeye başlanmıştır. Özellikle 1000 yılından sonra Arezzo'lu Guido tarafından geliştirilen Solmleme Sistemi, pedagojik anlamda önemli bir adımdır. Klasik sekiz sesli kilise makamlarının yerine altises (hexacord) kullanılan bu sistem, dönem şarkıcılarının söyledikleri ezgilerdeki yarım perde ve tam perde ayrımını daha rahat yapabilmeleri için ortaya çıkmıştır (Say, 2003: 79).

Gittikçe dinsel çizgiden polifonik çizgiye doğru ilerleyen müziğe önemli bir katkı da 1200'lü yıllarda Troubadour ve Trouvére adı verilen Fransız gezgin ozanlar tarafından yapılmıştır. Müzik ve şiirin estetik birlikteliğini esas alan Troubadour'lar Fransa'da dindışı müzik alanında önemli gelişmeler yaratmışlardır (Say, 2003: 88).

Ortaçağ döneminde müzikte güzelliğin ölçüleri hâlen Antik Yunan'daki gibidir fakat müziğin ruha ve psikolojiye hitap eden tarafı daha çok dikkate alınmaya başlanmıştır.

Rönesans'a geçişle birlikte müzik artık polifoni (çokseslilik) sayesinde daha laik ve hümanistik bir tabana sahip olmaya başlamıştır. Müziğin insanlara yaşattığı duygular ve duygu değişimleri daha çok önemsenmiştir. Birçok düşünür ve müzik kuramcısı polifoniye savunurken aksi görüşü ileri süren kişiler de olmuştur. Müzisyen ve kuramcı Vincenzo Galilei, "Dialoga della musica antica et della moderna (Antik ve Modern Müziğin Tarihi)" adlı yapıtında yeni müziğin ilkelerini, felsefe ve estetikle olan bağlarını incelemeye almıştır. Galilei, tekseleliliğin alışlagelmiş, daha doğal ve ebedi olduğunu, dolayısıyla polifoniden daha kalıcı ve doğru olduğunu savunur.

İlk reformculardan müzik konusunda önemli bir akım da Martin Luther tarafından ortaya çıkarılmıştır. Luther, müziğin Tanrı katına yükseltecek ve kendi kendine yetebilecek bir sanat olduğunu savunmuş ve bu düşüncelerini şöyle dile getirmiştir;

*Müzik, insanları daba sabırlı ve tatlı kılan bir disiplin gibidir. [...] Müzik, Tanrı'nın bir armağanıdır, insanların değil; şeytani defeder ve insanı mutlu kılar. [...] Bu muhteşem kutsal armağana, güzel müzik sanatına değer övgüler düzebilmek için uygun kelimeleri bulmak isterdim. [...] Gençleri bu sanata alıştırmak gerekir, çünkü müzik, insanları iyi, nazik ve her şeye hazırlıklı kılar (Fubini, 2006: 92).*

Lutherci düşünce, Ortaçağ'daki müziğin şeytana uymak olduğunu düşünenlerden sonra duyarlılık ile akıl, haz ve erdem arasındaki tezdad ortadan kaldırarak müzik dünyasına yeni bir soluk getirmiştir. Lutherci akımın felsefi olarak kuramsallaştırılması da müziği evrenin matematiksel armonisinin duyular aracılığıyla hazza dönüşmesi olarak tanımlayan Leibniz tarafından gerçekleştirilmiştir (Fubini, 2006: 93).

Daha önceleri Troubadour'larda görülen müzik ve şiirin birlikteliği, melodramın doğuşuyla tekrar gündeme gelmiş; şiir aklın, müzik de duyguların diliyken bu iki kavramın birlikteliği konusunda farklı görüşler ortaya çıkmış ve bunların sonucunda şiir ve müziğin uyumu meşrulaşmıştır.

Müziğin teorik ve matematiksel armoniden ibaret olmayıp ruhani ve evrensel olduğu gerçeği Romantik dönemde daha da kuvvetlenmiştir. Romantik dönem müziğindeki estetik, özellikle Hegel olmak üzere Schopenhauer'ın da değindiği konulardan biri olmuştur. Hegel'e göre müzik bir duyguya odaklanmaz, dinleyen kişilerden her birine farklı hisler yaşatacak kadar soyut bir kavramdır. Bu yüzden müziğin kendi içinde bir evreni vardır. Ayrıca müziğin şiir gibi başka duyguların araçlarıyla birleştirilmesi de çok içerikli tek bir sanat oluşturmasından dolayı önemli bir yenilik olarak görülmüştür. ....

Romantik dönemde bir diğer önemli düşünce Wagner tarafından ortaya atılmıştır. Wagner'in bu tezini Fubini şu şekilde ifade etmiştir;

*...Tüm düşüncesinin üzerinde hareket ettiği arka plan hâlâ tüm sanatların daha bütünlüklü bir ifadeye ulaşabilmek için bir araya gelmesi idealinde birleşen Romantik sanat kavramıdır. Bütüncül sanat eseri, geleceğin sanat eseri, tüm sanatların, şiirin, dansın, müziğin buluşması, Wagner'in kendi kendisinin parodisi olarak gördüğü geleneksel eserle özdeşleşmeyecek olan dramdır... (Fubini, 2006: 110).*

Romantizmin önemli görüşlerinden biri de Nietzsche'ye aittir. Nietzsche'ye göre müzik, tüm sanat dallarının ortak noktası değildir. Müzik, estetik

değerlere sahip tüm yaratımların kaynağıdır. Bu yaklaşımıyla Nietzsche tam bir romantiktir ve Romantik dönemin doruğunu temsil eder.

Romantik düşünceden sonra müzik alanında büyük farklılaşmaların yaşandığı, müzikal dilin keskinleştiği ve toplumsal sorunların da konu edildiği bir dönem ortaya çıkmıştır. Romantik dönemden hemen sonra Hanslick tarafından ortaya atılan ve 20. yüzyılda da modern anlayış tarafından benimsenen bir müzik estetiği bulunmaktadır. Hanslick bu düşüncesini; eserin insanda uyandırdığı duygular, bestecinin eseri yazarken düşündükleri, müziğin temsil ettiği duygular gibi ögeler üzerinden yapılan eleştirilerden, insanların müzik beğenisiyle ilgili bazı algıların da değiştirilmesi gerektiğine kadar varmıştır. 20. yüzyılda birçok düşünür veya besteci, Hanslick'in estetik anlayışını temel alarak kendi düşüncelerini öne sürmüşlerdir. Bu bestecilerden biri Igor Stravinsky'dir. Stravinsky'nin müziğindeki estetik anlayış, tek bir yoldan gitmeyip müziğe dengeli bir şekilde her dönemden bir şeyler katmaktadır. Stravinsky, müziğin daha çok yapısal yönüyle ilgilenerek onun bir duygu, bir psikolojik hâl gibi durumları belirtmek zorunda olmadığını, sanatçının ilhamı ve kendi varoluşu sayesinde yaşadığını savunmaktadır.

20. yüzyıl içinde ortaya çıkan atonalite ve dodekafoni (12 ton sistemi) kavramları yeni bir estetik anlayışın getirileri olmuştur. Schonberg tarafından keşfedilen 12 ton sistemi, kesinlikle duyguları ifade etmek üzerine yoğunlaşmamış ve müziğin mimarisinde yeni arayışları temsil etmek için ortaya çıkmıştır. Müzikte yeni bir dönemin önemli yapıtaşlarından olan 12 ton sayesinde rastlantısal müzik gibi tamamen duygulardan ve zamandan bağımsız bir müzik oluşmuştur. Hindemith ve Stravinsky gibi besteciler, doğal buldukları bu sisteme karşı bir tutum geliştirmiş, bunun yanında Webern veya Leibowitz gibi müziği ve müzisyeni yaratıcılığa sevk ettiğini düşünen besteciler de olmuştur.

Dodekafoni ve dolayısıyla atonalite kavramlarının üzerine yapılmış önemli çalışmalar ve yorumlardan biri ünlü Alman filozof ve müzikolog Theodor Adorno'ya aittir. Çağdaş Batı toplumu ve yeni müzik anlayışı arasındaki ilişki, Adorno'nun müzik çalışmalarında esas aldığı konu olmuştur. Adorno, müziğin geçmişleriyle ilgili bazı tespitler yapmıştır. Bunlardan ilki, Beethoven'ın ölümüyle müziğin toplumsallıktan saparak sadece estetik alana yönelmesidir. Beethoven'ın son dönem üslubunun önemli bir özerklik simgesi olduğunu belirten Adorno, bu özerkliğin yeniden ve çarpıcı bir biçimde Schonberg müziğinde geri kazanıldığını ifade etmiştir (Said, 2006: 15).

Modern müziğin toplumsal kaygısını, kendine has tekniğiyle ifade ettiğini belirten Adorno, modern müziği şu sözlerle ifade etmiştir;

*Modern müzik kendini bu çabaya feda eder. O, dünyanın bütün karanlığı ve suçunu yüklenmiştir. Talihli,*

*felaketinin kavranabilmesine bağlıdır; bütün güzelliği, güzellik yanılması reddetmesindedir. Hiç kimsenin sanatla ilgilenmesi istenmiyordu -ne toplulukların ne de bireylerin. İşitilmeden, tek bir yankı bile olmadan ölüp gidecekti her şey... İşitilmeyen müzik, patlamayan bir kurşun gibi zaman boşluğuna düşer. Modern müzik kendiliğinden bu son deneyime nişan alır, her saat mekanik araçlarla açığa vurulur. Modern müzik, mutlak unutulmayı amacı olarak görür. O, gemi enkazından kurtulan çaresizlik mesajıdır (Said, 2006: 17).*

20. yüzyıl müzik dünyasındaki bu gelişmelerin ışığında, avangard adlı yeni bir akım ortaya çıkmıştır. Müziğin anlamsallığı, duygulara verdiği önem, şiirsellik ve dilin doğallığı gibi ögeler, müziğin estetik temelindeki yerlerini korurlar fakat bu ögeler, müzik dünyasında yapılmış tüm radikal değişimler sebebiyle farklı terimlerle ifade edilmek zorunda kalmışlardır. Bu sebeple de müzik ve müzikte estetiğin bu bilgiler ve değişimler ışığında yeniden tanımlanması gerekmiştir (Fubini, 2006: 128).

Müzik, Antik Yunan'dan bu yana çeşitli felsefi ve estetik değişimler geçirmiştir. Yüzyıllar öncesinden bugüne bakıldığında müziğin önceleri teorik bazda dikkate alındığı ve daha sonra insanların duygularına aracı olurken bir yandan da büyüyerek evrensel bir dil hâline dönüş süreci yaşadığı görülmektedir. Romantik dönemde müzik duyguların dili olmuş ve bu akım uç noktalarda yaşanmıştır.

Önü kesilemez bir ilke olan gelişim sonucu, müzikte yeni arayışlar “modern müzik” meyvesini vererek müzikte estetiğe ve müzikte felsefeye yeni bakış açıları getirmiştir. Müzik artık duyguları tetikleyerek hazzı oluşturan bir yapı olmaktan çıkarak toplumsal sorunlara eğilen bir yapıya dönüşmüştür. Modern müziğin betimselliği, sivri dilliliği ve duyarlı yapısı günümüz dünyasında oldukça ihtiyaç duyulan bir yaklaşım olarak varlığını sürdürmektedir.

### **Romantik Dönemde Müzik Estetiği**

Sanat dalları estetikten ve felsefeden bağımsız düşünülemez. Felsefe ve estetik sanatçının bilişsel altyapısını destekleyici iç görüye sahiptir. Estetikten yoksun, felsefeden uzak bir besteci düşünülemez. Müzik estetiği, müziğin bireyler ve toplum için güzellik ve beğeni serüvenine yönelik çalışır. Eserlerin yapısına ve anlamına göndermelerde bulunarak kompozitörün yaratma sürecine katkı sağlar (Yıldırım & Koç, 2003: 25-27).

Duyguların özerk dili şeklinde anlaşılan müziğin aydınlanmadan başlayarak yeniden değerlendirilmesi, en verimli gelişim toprağını Romantik çağda

bulmuştur. Pek çok müzisyen, kültürel yaklaşımlarla müziğin içinde yer alırlar. Bu müzisyenlerden bazılarını hatırlamak gerekirse Beethoven, Schuman, Berlioz, Liszt ve Wagner, bize müzik üzerine çok aydınlatıcı sayfalar bırakmışlardır. Bunlar yalnızca müzik eleştirisini değil estetik ve felsefi karakterli notlar da içerir (Fubini, 2006: 107-108).

Beethoven gibi büyük bir müzik yaratıcısının, müzik sanatına yönelik yorumunun daha çok otonomi estetiğinden güç alıyormuş gibi görünmesi yani müziği kendine özgü simgesel anlatım esprisinden gelen bir yoruma bağlaması, sanatçının her şeyden önce bir senfoni ustası olarak evrimini sürdürmüş olduğunu kanıtlamaktadır. Şair Bettina von Arnim, Goethe'ye yazdığı mektupta büyük bestecinin müzik üzerine kendisine şu sözleri söylemiş olduğunu bildiriyor:

*... Müzik, akılsal yaşamdan ruhsal yaşama geçişte, en yüce bir araçtır... Melodi, şiirin duygusal yaşamıdır. Bir şiirin, düşünceden beslenen özü, melodinin yardımıyla daha da duyulur bir aşamaya erişmez mi?... Goethe'ye benden anlatınız ve ona benim senfonilerimi dinlemelerini söyleyiniz... Müzik sanatı, insanı yüce bir erişime götüren ruhsal bir geçit olduğu için, Goethe bana hak verecektir... Müziği, özünü kavrayabilmek, ancak ruhun ritminden yararlanmakta mümkündür.*

*İşte bu öz, insana sezgi verir... Ruh, duygusal besinini bu özden elde etme yolunda geliştikçe, onunla mutlu bir ilişki kurma yolunda da evrimini sürdürür... İnsan, kendini, müziğin açıklanabilmesi olanaksız yasalarına kaptırmakla ruhunu eğitir ve böylece müziksel gerçeğin fıskırıp akabilmesi olanağını sağlamış olur... (Altar, 1979: 30)*

Romantik dönemin bir diğer bestecisi Robert Schumann, müzik üstüne olan yazılarıyla da tanınır. Ona göre ton kavramı, insanda yetkin biçimde yer almaktadır. Tonları ruhumuzun çiçek tozları diyerek belirtir. Tonlar en nazlı tomurcuklarda saklı uyurlar ama bu tomurcukların çanaklarından başat biçimde sıçrarlar. Bu şekilde tonun ruhun insana konuştuğu fırtına bulutu olduğunu söyler. Bu yüzden içsel olan şeyin titrediğini, sarsıldığını, binlerce yeni nabız vuruşunun ortaya çıktığını ve insanın kendi kasırgalarıyla büyük, hareketli bir deniz olduğunu vurgular (Soykan, 2002: 6).

Yalnızca müziğin diğer sanatlarla kıyaslandığında ayrıcalıklı bir yere sahip olmasını değil özellikle enstrümantal müziğin vokal müzik karşısında temadaki anlam belirsizliği ve dolayısıyla daha derin ifade gücü temelinde yeniden değerlendirilmesini amaçlayan bu felsefi akımın paralelinde romantizm

içerisinde, 1800'lerde, "saf" denen enstrümantal müziğin yanında gelişmiş yeni müzikal biçimlere yani senfonik şiire, betimleyici müziğe ve yeni müzikal tiyatro biçimlerine estetik bir meşruiyet kazandırmayı hedefleyen bir düşünce akımı bulunabilir. Program ve betimsel amaç, Lizst tarafından olduğu gibi Berlioz tarafından da müzikal esere belirli bir yapı dayatan biçimsel zincirlerin ötesine girmeye yarayacak yeni ve devrimci araçlar olarak değerlendirildi. Liszt'e göre müzisyen-şair, "fantezinin özgür uçuşuna mani olan zincirleri kırarak" özgün sanatın sınırlarını genişletebilirdi. Dahası, müziğin başka sanatlarla harmanlanması, bu romantikler tarafından tek bir sanatın bütünlüklü ifadesine ulaşabilmesi için bağlayıcı konumların aşılması olarak görüldü. Böylece müziğin bir program seviyesine yükseltilmesi, mükemmel biçimde Romantiklerin sanatları müziğin kanatları altında bir araya getirme özelemlerinin içine yerleştirilmiş olur (Fubini, 2006: 109-110).

Vurguyu müziğin biçimsel gücünden çok ifade gücüne, duyguları ifade etme kapasitesine yapan bu Romantik düşünce akımı, varış noktasını Wagner'de bulur. Richard Wagner, ilk döneminde enstrümantal müzik üstüne düşünceler ortaya koyar. Burada o, müziksel dille şiirsel dilin birbiriyle karşılaştırılmasını boşa giden çaba olarak görür. Birini diğeri yoluyla tamamlamak ya da diğerin yerine koymak boşunadır. Çünkü "insan dilinin sustuğu yerde müzik başlar." Bir bestenin insan kalbindeki etkileri, biricik tarzda değildir. Bu durum diğer sanatlar için de geçerlidir. Bir ve aynı resim, aynı drama, ayrı bireylerde ve hatta aynı bireylerde ayrı zamanlarda ayrı etkilerde bulunur.

Son olarak Nietzsche'ye değinmeden Wagner üzerine olan söylemi sonuçlandırmak mümkün değildir. Nietzsche'de de müzik estetik spekülasyonun merkezini temsil eder; müzik, mükemmel sanattır; tüm diğer sanatların kökenidir. Romantizm döneminin Nietzsche'yle sonlandığı söylenebilir. Nietzsche'nin "tüm sanatların yaratıcısı" şeklindeki müzik kavramsallaştırması romantiktir ve hatta tüm Romantik müzik spekülasyonunun zirvesini ve temsil ettiği söylenebilir (Fubini, 2006: 110-111).

## Sonuç

Kültürel, ekonomik ve sosyal açılardan baktığımızda müziği birçok somut ve soyut kavram ile ilişkilendirebiliriz. Bu kavramlar müziğe tesir ederken müzik de insanoğlu üzerindeki etkisini devam ettirmiştir. Müzik var olmaya başladığı andan itibaren kökeni olduğu kültürün izlerini taşıdığı gibi insanın sanatı ele alma ve değerlendirme biçimi de müziğin insanoğlunun hayatındaki yer aldığı konumuna değişik şekillerde yansıyabilmektedir.

Müziğin halk tarafından kabulünde onun daha çok bir tüketim yolu olarak ya da bir sanat eseri olarak saptandığı görülmektedir. Aynı zamanda bu durum icra edilen, kompozisyonu yapılan ve dinlenen seslerin özelliklerini etkileyebilmektedir.

Bir insanın çocukluktan erişkinliğe kadar olan sürecinde sanata olan yaklaşımı ve yakın bulduğu müzik eserlerinin sanatsal önemi, o kişinin gelişimi açısından çok değerli bir güce sahiptir. Müzik ile ilgili olan faaliyetlerde her zaman içimizde olan düşünce, hissiyat ve zevklerimiz haricinde müziğin değişik tarzlarını; sanat ve kültürel açıdan değer arz eden taraflarını düşünerek dinlemek, benimsemek, bireysel olarak sanata olan bakış açılarımızda farklılıklara yol açabilir. Müziğin zengin yapısı kişisel sanat zevklerimizi geliştirecek güce sahip olduğundan, değişim ve ilerlemeye olanak sağlamak kendi kültürümüz açısından da pozitif bir farklılık oluşturacaktır.

Tüm bu bakış açısı grafiğini anlayabilmek ve renklendirebilmek “müzikte estetiği” ve estetiğin kökeninde hangi dönemsel kıvrımlardan geldiğini kavramaktan geçer. Müzik estetiği dersleri ülkemizde yüksek lisans sınıflarında ya da lisans düzeyindeki sınıflarda seçmeli ders olarak verilmektedir. Bu kadar kapsamlı bir konunun çok daha uzun süreli, teferruatlı ve deneysel olarak ele alınması büyük önem arz etmektedir.

Müzikte estetiğin ve müzikte estetiğe dönemsel bakışın; özellikle konservatuvarların erken basamaklarında, özel müzik okullarının sanatta yeterlik ve yüksek lisans programlarında; seslendirilen eserlerin derinlik kazanması, uygulama ve teori kısmının farklı bir boyut kazanması ve müzik beğenisine yön vermesi açısından öneminin kavranması son derece gereklidir. Hatta okul öncesi dönemde de öğretmenler aracılığı ile çeşitli etkinliklere yer verilip daha geniş bir farkındalık oluşturulması; müzikte estetik konusunun gelişimi ve daha iyi kavranması açısından ehemmiyet taşımaktadır.

### **Kaynakça**

- Altar, C. M. (1979). Estetik Yönleriyle Müzik. *Bilim ve Teknik*, (139), 28-31.
- Altar, C. M. (2009). *Sanat Felsefesi Üzerine*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Fubini, E. (2006). *Müzikte Estetik*. Çev. F. Genç. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Said, E. (2006). *Müzikal Nakışlar*. Çev. G. Çağalı Güven. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2003). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schwadron A. A. (1967). *Aesthetics: Dimensions for Music Education*. Washington, D. C.: Music Educators National Conference.
- Soykan, Ö. N. (2002). *Betimleyici-Eleştirel Bir Hazırlık-3*. *Cogito*, (30).
- Yıldırım, V ve Koç, T. (2003). *Müzik Felsefesine Giriş*. İstanbul: Bağlam Yayınları.



