



www.dergipark.org.tr/rastmd



Genç Bilge
yayıncılık

ISSN
2147
7361

E-ISSN
2147
7531

RAST

Rast Müzikoloji Dergisi
Rast Musicology Journal

Cilt/Vol 10
No 2

DOI
10.12975

YAZ/SUMMER - 2022

Baş Editörler/Editors-in-Chief Scott McBride Smith - US and N. Fikri Soysal - Turkey	
Yardımcı Editörler/Assoc. Editors	
Tuğçem Kar - Türkiye	Serkan Demirel- Türkiye
Rumiana Margaritova - Bulgaria	Nuride Ismayilzade - Azerbaijan
Alan Editörleri/Section Editors	
Ozgecan Karadagli - Türkiye	Nuri Güçtekin- Türkiye
Uluslararası Yayın Kurulu/International Editorial Board	
Ahmet Ozan Baysal - UK	Songül Karahasanoğlu - Türkiye
Abdullah Akat - Türkiye	Martin Stokes - UK
Fırat Kutluk - Türkiye	Raziya Sultanova - UK
Mahmud Guettat - Tunis	Ivanka Vlaeva - Bulgaria
Feza Tansuğ - Türkiye	Janos Sipos - Hungary
Abdullah Akat - Türkiye	Safa Yeprem - Türkiye
Ruhi Ayangil - Türkiye	Nilgün Doğrusöz - Türkiye
Süreyya Ağayeva - Azerbaijan	Ertuğrul Bayraktarkatal - Türkiye
Kronig Richard - Switzerland	Peter Körner - Türkiye
Thomas Solomon - Norway	Vladimir Valjarevic - US
Miguel Berlanga - Spain	Marija Dumnicevic - Serbia
Maria Ioannides - Greece	Habibe Memmedova - Azerbaijan
Ralf Martin Jäger - Germany	Ferran Escrivà Liorca - Spain
Alicia Maravelia - Greece	Okan Murat Ozturk - Türkiye
Pooyan Azadeh - Iran	Erhan Ozden - Türkiye
Başak Gorgoretti - Cyprus	Onur Ayas - Türkiye
Ahmet Hakkı Turabi - Türkiye	Işıl Altun - Türkiye
Editör Asistanı-Sekreter/Editorial Assistant-Secreteria	
Sibel Çelik - Türkiye	Hasan Said Tortop- Türkiye
Dil Editörleri/Language Editors	
Irina Barantsova - Ukraine	
Mizanpaj-Tasarım/Layout-Design	
İlhan Baltacı - Türkiye	

Genç Bilge Yayıncılık / Young Wise Publishing

ISSN-Ownership Office: Bahcelievler District 3015 St. No:9/1 Isparta, Türkiye.

Website: <http://genccilgeyayincilik.com/> Email: genccilgeyayincilik@gmail.com

Management-Publicaton Process Office: 63 - 66 Hatton Garden, Fifth Floor, Suite 23, EC1N 8LE, London, UK. Website: <https://youngwisepub.com/> Email: info@youngwisepub.com

Abstracting & Indexing

SCOPUS, SOBIAD, EBSCO Rilm

2022 Yaz Sayısı

Değerli yazarlarımız, hakemlerimiz, editörlerimiz ve okuyucularımız!

Rast Müzikoloji Dergisinin Mayıs ayında Scopus Q3 düzeyinde olduğu anons edilmiştir. Bu başarıda katkısı olan herkese teşekkür ediyoruz. Bu ay Web of Science'a indeksleme başvurumuzu yaptık. Birlikte Web of Science'a kabul edileceğimizi umuyoruz. Bu sayımızda müzik araştırmaları açısından çok kaliteli makaleleri sizlere sunuyoruz. Rast Müzikoloji Dergisi yayın kuruluna uluslararası katkının artması için sizleri davet ediyoruz. Çalışmalarınızı belirten CV'nizi rastjournaleditor@gmail.com adresine gönderiniz. Ayrıca bu yıl "Mevlevi Müzik" teması olan özel sayı için makale davet süreci devam etmektedir. Bu sayıda katkıları olan yazarlarımıza, editörlerimize, hakemlerimize ve mizanpaj editörümüze çok teşekkür ederiz.

Rast Müzikoloji Dergisi Editörlüğü

Summer 2022 Issue

Dear authors, reviewers, editors and readers!

In May, it was announced that Rast Musicology Journal is in the Scopus Q3 category. Thank you to everyone who contributed to this success. This month, we submitted our application for indexing to the Web of Science. We hope to be accepted into the Web of Science together. In this issue, we present to you very high quality articles in terms of music research. We invite you to increase the international contribution to the editorial board of Rast Musicology Journal. Send your CV included in your studies to rastjournaleditor@gmail.com. In addition, this year, the article invitation process continues for the special issue with the theme of "Mevlevi Music". We would like to thank our authors, editors, reviewers and layout editor for their contributions to this issue.

Rast Musicology Journal Editor

Cilt : 10 Sayı: 2 Hakemleri / Vol:10 Issue:2 Reviewers

Agron XHAGOLLI - Kosova

Arda GÖKSU - Türkiye

Byeonggyu PARK- Güney Kore

Faton KRASNIQI - Kosova

Feridun ÖZİŞ - Türkiye

Fitim RİFATİ - Kosova

Khatira HASANZADE- Azerbaycan

Mehmet Gönül - Türkiye

Nuride İSMAYİLZADE - Azerbaycan

Sali BASHOTA- Kosova

Serkan DEMİREL - Türkiye

Sibel ÇELİK - Türkiye

Suat Soner ERENÖZLÜ - Türkiye

Tuğçem KAR - Türkiye

Uğur ÖZALP - Türkiye

Vasfi HATİPOĞLU - Türkiye

Yunjae SON - Güney Kore



İçindekiler

167 - 182

Türk müziği keman icracılığında çifte giriş icra tekniği: Kemanî Âmâ Recep'in Rast taksim örneği / Araştırma Makalesi

Haluk Bükülmez

183 - 214

Korean way of perceiving the determinism of French spectral music and concrete music since 1970 / Research Article

Kim Jinho

215 - 227

Ev stüdyoları akustiğinde çalışma masalarından kaynaklanan erken yansımaların işitilen ses üzerindeki etkileri üzerine bir simülasyon çalışması / Araştırma Makalesi

Suat Vergili

229 - 241

A big data analysis of K-POP on social media: focused on images, figures, and public attitude / Research Article

Inho Lee & Johee Lee

243 - 256

The comparative analysis of similarities and differences of U. Hajibeyli's "Koroğlu" and M. Glinka's "Ivan Susanin" operas / Research Article

Nurida Ismayilzade

257 - 271

An ethnomusical analysis: Albanian highland songs / Research Article

Nevrije Ismaili & Nerxhivane Krasniqi

İçindekiler

273 - 288

Ramiz Zöhrabovun yaratıcılığında “Azerbaycan renkleri” ve “Rast deramed”inin nezeri cehetden tehliline bir nezer / Araştırma Makalesi

Aslan Mustafazade

289 - 309

Historical, cultural and musical analysis of folk songs about the Çanakkale battle in Albanian music folklore: Albanian teachers’ opinions / Research Article

Merxhan Avdyli - Merxhan Kryeziu

311 - 328

Cemil Bey’in Bestenigâr makâmındaki kemeçe ve viyolonsel taksimlerinin karşılaştırmalı tahlîli / Araştırma Makalesi

Özcan Çetik

Türk müziği keman icracılığında çifte kiriş icra tekniği: Kemanî Âmâ Recep'in Rast taksim örneği

Haluk Bükülmez

Öğr. Gör. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümü, Tekirdağ, Türkiye. Email: hbukulmez@nku.edu.tr ORCID: 0000-0002-3360-6629

DOI 10.12975/rastmd.20221021 Submitted March 20, 2022 Accepted May 12, 2022

Öz

Türk müziği keman icracılığında müzikal ifadeyi güçlendirmek amacıyla kullanılan icra tekniklerinden biri de Çifte Kiriş icra tekniğidir. Çifte Kiriş icra tekniğine yönelik elimizde bulunan en önemli kaynak ise Kemanî Âmâ Recep'in Çifte Kiriş tekniği ile icra etmiş olduğu Rast makamındaki taksim örneğidir. Bu çalışmada Türk müziği keman icracılığında Çifte Kiriş icra tekniğinin nasıl meydana getirildiği, Türk müziği keman icra tarihine bakıldığında günümüzde neden unutulmaya yüz tuttuğunun belirlenmesi, Kemanî Âmâ Recep'in Çifte Kiriş icra tekniği ile Rast makamındaki taksim icrasının tahlili yapılarak Çifte Kiriş icra tekniğinde gereken diğer teknik özelliklerin belirlenmesi için nitel araştırma yöntemlerinden döküman analizi tekniği kullanılmıştır. Çifte Kiriş icra tekniğine yönelik oluşturulan tel düzenin; ikinci telin alt köprüden kaldırılarak birinci tele yakınlaştırılması ve daha sonra ikinci telin, birinci telin frekansının yarısı kadar olan değerde akortlanması ile oluşturulduğu ortaya konulmuştur. Bahsi geçen icra tekniğinin gerçekleştirilebilmesi için özellikle 1, 3 ve 4. konum değişikliklerine hâkimiyet gerekliliği ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler

çifte kiriş, keman, Kemanî Âmâ Recep, taksim, Türk müziği

Giriş

Keman yapısı itibarıyla günümüzde birçok müzik türünün icrasında kullanılan ve önemli bir yere sahip olan bir çalgıdır. Türk müziği kültürü içerisinde de kendine yer bulan keman, zaman içerisinde Türk müziği icrasında en önemli yaylı çalgılardan birisi olmuştur. Osmanlı dönemi Türk müziği tarihine de bakıldığında “Kemânçe (rebap) 18. yüzyıla kadar saray müziğinin tek yaylı çalgısıdır (...) ancak 18. yüzyıl ortalarında Türk müziğinde kullanılmaya başlayan keman 19. yüzyılda Sinekeman'dan daha popüler hale gelerek fasıl müziğinin belli başlı çalgılarından biri olmuştur” (Soydaş ve Beşiroğlu, 2007).

Kemanın Türk müziği icrasında popüler bir hale gelmesini sağlayan etkenlerden bir diğeri ise Türk müziği alanında keman icrası ile önemli icracıların yetişmesidir. Bu icracılardan bazıları; “18. yüzyıl icracılarından Kemanî İsak, Kemanî Arif Ağa, Kemanî Hızır Ağa, Kemanî Osman Ağa, 19. yüzyıl icracılarından Kemanî Ali Ağa, Kemanî Edhem Ağa, Kemancı Gayto, Kemanî

Memduh, Kemanî Sebuğ, Kemanî Arif Efendi, Bülbülî Salih Efendi. Cumhuriyet dönemi ve sonrasında ise Kevser Hanım, Reşat ERER, Haydar TATLIYAY, Sadi IŞILAY, Nubar TEKYAY, Hakkı DERMAN, Selahattin İNAL keman icracılığı bakımından seviye olarak yaşadıkları dönemin üstünde bir icra sergilemişler aynı zamanda da ekol olmuşlardır” (Bükülmez, 2017, s. 532). Bahsi geçen icracılar kullanmış oldukları süsleme teknikleri, yay teknikleri, ifade biçimlerinin farklılıklarıyla kendilerine münhasır bir tavır özelliği meydana getirmişlerdir. İracıların “edindiği müzik becerileri sonrasında kendine has inceliklerle eserin icrasına kattıkları” (Yıldırım, 2021, s. 46) tavır özelliklerinin oluşmasındaki etkenlerden bazıları; icracıların bireysel becerileri, yaşamış oldukları döneme ait mevcut teknik bilgileri, müzikal olarak etkilendikleri icracılar olduğu düşünülmektedir.

İracıların kullanmış oldukları tavır özellikleri ve teknik hâkimiyet gerekliliğinin başlıca sebebi müzikal ifadeyi

güçlendirmek içindir. Bu bağlamda genel olarak çalgı icrasında teknik hâkimiyet hususundaki amacın oluşturulan düşünce ve duygunun çalgı ile ifadesinde daha iyi ve daha kolaylaştırıcı bir unsur için gerekli olduğu söylenebilir. Ancak Türk müziği keman icra geleneğinde yahut eğitim sisteminde teknik hâkimiyet kazanılması bakımından yeterli yazılı kaynakların mevcut olmadığı görülmektedir. “Saz öğretim sürecinde meşk yöntemine bağlılık gerekli öğretim kaynaklarının (metot-etüt-alıştırma vb.) gelişmemesine neden olmuştur” (Hatipoğlu, 2016, s. 425). “Türk müziği keman icra üslubunun korunması, kuşaktan kuşağa aktarılması, teknik hâkimiyetin kazandırılması ve/veya arttırılması için kişilerin icra seviyelerine göre farklılık gösteren birçok materyal oluşturulması gerekliliği görülmektedir” (Bükülmez, 2021, s. 2). Zaman faktörünün etkisiyle yazılı hale dönüştürülmeyen bilgilerin unutulmaya yüz tutması kaçınılmaz bir durumdur. Türk müziği keman icracılığında müzikal ifadeyi güçlendirmek amacıyla kullanılan icra tekniklerinden biri de Çifte Giriş icra tekniğidir. 20. yüzyıla kadar çalgı icracılığının çoğunlukla sözlü müziğe eşlik olarak kullanılması ve Çifte Giriş icra tekniğinin eşlik icralarında neredeyse hiç kullanılmaması bahsi geçen icra tekniğiyle icra edilmiş mevcut ses kayıtlarının ise çok az olması günümüzde keman icracıları tarafından Çifte Giriş icra tekniğinin unutulmasına sebebiyet vermektedir. Türk müziği keman icracılığında Çifte Giriş icra tekniğine yönelik elimizde az sayıda ses kaydının mevcut olması ve bahsi geçen icra tekniğine yönelik bir (1) adet plak yayını gerçekleştirmiş olması sebebiyle; en önemli kaynak Kemanî Âmâ Recep'in Çifte Giriş tekniği ile icra etmiş olduğu Rast makamındaki taksim örneğidir.

Konuyla ilgili literatürde Kemanda çalma teknikleri (Çuhadar, 2009), Keman eğitiminde çift ses çalışmalarında karşılaşılan güçlüklerin belirlenmesi ve kullanılan metotların analizi (Aydın, 2019), Keman eğitiminde çift ses ve akor çalma durumlarına ilişkin öğrenci görüşlerinin, öğrenim alanlarına göre

değerlendirilmesi (Sipahioğlu, Anđı, 2020), Batı müziği keman icracılığı tekniklerinin Türk müziği keman öğretimi alanında kullanılabilirlik düzeylerinin belirlenmesi (Devecioğlu, 2017), Nubar Tekyay'a ait Hüzam keman taksiminin analizi (Gürel, 2016), Haydar Tatlıyay ve Sadi Işılay'ın keman icralarının tahlili (Bükülmez, 2017), Hakkı Derman'ın keman taksimlerinin tahlili ve bu tahliller doğrultusunda kullanılabilecek alıştırmaların oluşturulması (Demirdirek, 2018), Trt kurumuna bağlı radyolardaki günümüz Türk müziği keman icrâ üslubunun tespit ve teşrihi (Parlar, 2019), 20. yüzyıl Türk Müziği keman icrâ üslubunun taksim icraları üzerinden tespiti ve tahlili (Kabacı, 2020) gibi çalışmalara rastlanmış ancak Çifte Giriş icra tekniğine yönelik mevcut bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Yöntem

Döküman analizi verilerin belirli bir sistem dahilinde analiz edilmesi için kullanılan yöntemdir (Kıral, 2020). Bu çalışmada Türk müziği keman icracılığında Çifte Giriş icra tekniğinin nasıl meydana getirildiği, Türk müziği keman icra tarihine bakıldığında günümüzde neden unutulmaya yüz tuttuğunun belirlenmesi, Kemanî Âmâ Recep'in Çifte Giriş icra tekniği ile Rast makamındaki taksim icrasının tahlili yapılarak Çifte Giriş icra tekniğinde gereken diğer teknik özelliklerin belirlenmesi için nitel araştırma yöntemlerinden döküman analizi tekniği kullanılmıştır.

Bulgular

Araştırmanın bu bölümünde Türk müziği keman icracılığında Çifte Giriş icra tekniğinin nasıl meydana getirildiğine daha sonra bu hususta mevcut en önemli kaynak olan Kemanî Âmâ Recep'in Çifte Giriş tekniği ile Rast makamında icra etmiş olduğu taksimin tahlili yapılarak Çifte Giriş icra tekniği için gereken tüm teknik özelliklerin belirlenmesine yönelik çalışmalara yer verilmiştir.

Türk Müziği Keman İcracılığında Çifte Kiriş İcra Tekniği

Çifte Kiriş icra tekniği ile icra edilmiş ses kayıt arşivlerine bakıldığında bahsi geçen icra tekniğinin eşlik icralarında kullanılmamış olmasının yanı sıra sadece iki (2) formun icrasında kullanıldığı görülmektedir. Bunlardan birisi Taksim icraları diğeri ise Oyun Havası icralarıdır. 20. yüzyıla kadar çalgı icracılığının çoğunlukla sözlü müziğe eşlik olarak kullanılması, Çifte Kiriş icra tekniğinin ise sadece Taksim ile Oyun Havası formlarının icrasında kullanılması gibi sebepler bahsi geçen icra tekniğinin günümüzde unutulmasına neden olmuştur. Bu hususta 20. yüzyıl ses kayıt arşivlerinde karşılaşılan en önemli kaynak ise Kemanî Âmâ Recep'dir. İcracının Çifte Kiriş icra tekniği ile icra etmiş olduğu bir (1) Rast makamında taksim ve bir (1) Hicaz makamında Çiftetelli ses kaydı mevcuttur. Bunun yanı sıra Hrant KENKÜLYAN'ın Ud ile Çifte Kiriş icra tekniğini kullanarak Hicaz makamında bir (1) taksim kaydı bulunmaktadır. 21. yüzyıl kayıtlarında ise daha çok Yunan keman icracılarının Çifte Kiriş tekniği ile taksim ve Oyun Havası icralarına rastlanılmaktadır. Bu icracılardan bazıları Michalis KOULOUMİS ve Kyriakos GOUVENTAS'dır.

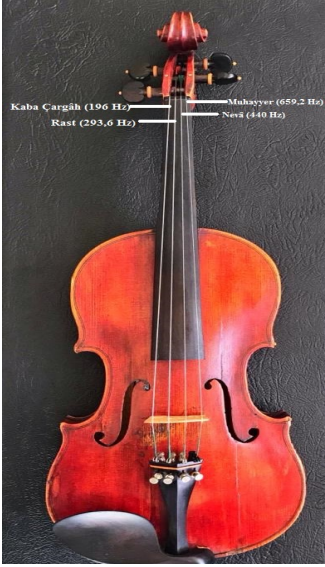
“Çifte Kiriş” kelime anlamı olarak Çifte kelimesi iki, Kiriş kelimesi ise tel anlamı taşımaktadır. Bu bağlamda Batı müziği keman icra tekniklerinden Çift Tel (Fr. Double cordes, ing. Double Stops) tekniği ile anlam olarak benzerlik göstermektedir. “Çift Tel (Fr. Double cordes, ing. Double Stops); Telli çalgılarda aynı anda iki ayrı teli kullanarak yapılan icra. Bu teknikle çıkarılan ses” (Sözer, 2021, s.66) olarak tarif edilmektedir. Ancak Çifte Kiriş icra tekniği keman tel düzeninin değiştirilmesiyle meydana getirilmektedir. Keman tellerinin Türk müziği perde isimleri (inceden kalına doğru) sırasıyla; Muhayyer (659,2 Hz) - Nevâ (440 Hz) - Rast (293,6 Hz) ve Kaba Çargâh (196 Hz)'dir. Bu noktada Türk müziği keman akort sistemine değinmek gerekmektedir. Batı müziği keman akort sisteminde tel düzeni (inceden kalına

doğru); Mi (659,2 Hz) - La (440 Hz) - Re (293,6 Hz) - Sol (196 Hz) şeklindedir. Türk müziği keman akort sisteminde ise teller aynı frekansa sahip olmasına karşın farklı notalarla isimlendirilerek (inceden kalına doğru); La-Re-Sol-Do şeklinde kullanılmıştır.

Bu bağlamda Soydaş ve Beşiroğlu'nun Osmanlı Saray müziğinde yaylı çalgılar isimli çalışmada yer verdikleri “Çalgının Batı müziğine göre Sol-Re-La-Mi olan akordu Türk müziğinde çoğunlukla en ince telinki değiştirilerek Kaba Rast-Yegâh-Dügâh-Nevâ şeklinde” (Soydaş ve Beşiroğlu, 2007, s.8) kullanılan tel düzeni transport (aktarım) akort olarak tarif edilen Türk müziği keman akort biçimidir. “Günümüz keman akordu Batı müziği keman akordu ile frekans olarak aynı yüksekliklere akort edilmesine rağmen farklı isimlendirilmektedir. Örnek olarak kemanın ikinci teli hem Batı müziğinde hem Türk müziğinde ‘440 frekansa’ akort edilir. Ancak Batı müziği keman akordunda ‘La’, Türk müziği keman akordu ise ‘Re (Nevâ)’ olarak adlandırılır” (Hatipoğlu, 2017, s.304). Batı müziği keman akort sistemi ile aynı frekansta akortlanmasına karşın farklı notalarla isimlendirilen tel düzeninin okuyucuya güçlük oluşturmaması için bu çalışmada tel düzeni Türk müziği perde isimleri ve frekans değerleri ile birlikte tarif edilmiştir.

Ek bölümünde yer alan barkod ile ilişkilendirilen Kemanî Âmâ Recep'in Çifte Kiriş ile Rast taksimının ses kaydı ve Yunan keman icracılarının Çifte Kiriş icra tekniğine yönelik mevcut görsel kayıtlarına bakıldığında Çifte Kiriş icra tekniği; birinci tel sabit kalarak ikinci tel ise alt köprüden kaldırılıp birinci telin bitişiğine getirildikten sonra birinci telin frekansının yarısı kadar olan frekansa akortlanması ile oluşturulmaktadır. Böylelikle birinci tel Muhayyer perdesine (659,2 Hz) akortlanmış ise ikinci tel alt köprüden kaldırılarak birinci telinin bitişiğine getirilip Dügâh perdesine (329,6 Hz) akortlanmalıdır. İkinci tel birinci tele yaklaştırılırken üst köprüdeki yerinin değiştirilmemesine dikkat edilmelidir. Bunun

sebebi ise alt köprüdeki yeri değiştirilen ikinci telin üst köprüde sabit tutularak akortlanan frekansta sabit kalması ve birinci tel ile olan ahenginin sağlanması gerekliliğidir. Daha sonra her iki tele de aynı parmak numaraları ile basarak ve yayı aynı anda her iki tele sürerek ses elde edilir. Böylelikle Çifte Kiriş icra tekniği meydana getirilmiş olur. Genel olarak keman tel düzeni ve açıklanan Çifte Kiriş icra tekniğinin keman üzerindeki tel biçimi aşağıda iki farklı görselde sunulmuştur.



Resim 1. Genel keman tel düzeni



Resim 2. Çifte Kiriş icrasına yönelik keman tel düzeni

Görüldüğü üzere Çifte Kiriş icra tekniği Batı müziği keman icra tekniklerinden Çift Tel (Fr. Double cordes, ing. Double Stops) tekniği ile kelime anlamı olarak benzerlik gösterse de Çifte Kiriş icra tekniği keman üzerindeki tel düzeninin değiştirilmesiyle oluşturulmakta ve oluşturulan tel düzeni ile birlikte büyük çoğunlukla Oktav icrasının meydana getirilmesinden ibaret olduğu anlaşılmaktadır.

Türk müziği icrasında çift ses kullanımı, taksim ve saz eseri icralarında rastlanılan icracıların bir çeşni katmak edasıyla çok az kullanmış oldukları ve nadir rastlanılan bir durumdur. Çift ses “Uyumlu iki sesin birlikte kullanıldığı icrâ şekilleridir. Bu icrâ türünde Batı Müziği'nin etkileri görülmektedir” (Kaçar, 2012, s. 133). Bunun yanı sıra Çifte Kiriş icra tekniği Türk müziği üslûbuna uygun bir icraya olanak sağlaması bakımından önem arz etmektedir.

Kemanî Âmâ Recep'in Çifte Kiriş ile Rast Taksim Örneği

Türk müziği keman icrasında Çifte Kiriş icra tekniğini kullanarak oluşturulan en önemli kaynak Kemanî Âmâ Recep'in Rast makamında icra etmiş olduğu taksim örneğidir. 01.02.1939 tarihinde Columbia şirketi tarafından yayınlanan plağın haricinde ne yazık ki Âmâ Recep hakkında hiçbir bilgiye ulaşılamamıştır. Mehmet Hakan Öz Saraç'ın plak arşivi ile Diccoogs isimli plak sitesinden alınan ve aşağıda iki farklı görseli sunulan plağın diğer yüzünde ise Âmâ Recep'in Keman ile Hicaz makamında icra etmiş olduğu taksimin ses kaydı bulunmaktadır.



Resim 3. Kemanî Âmâ Recep-keman ile Çifte Kiriş Rast taksim plağı (Mehmet Hakan Öz Saraç'ın plak arşivinden alınmıştır.)

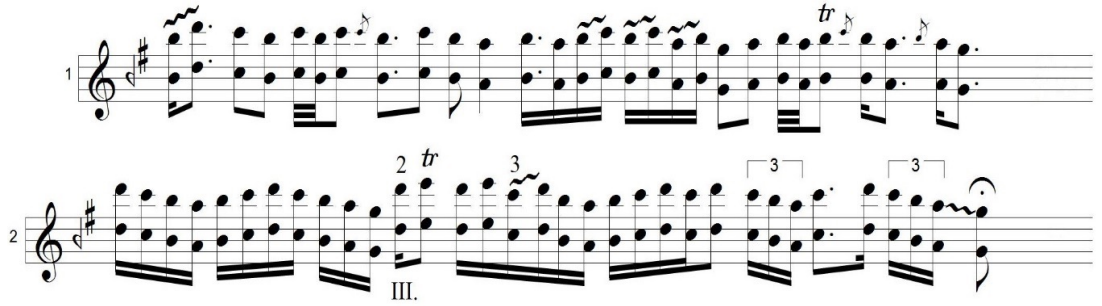


Resim 4. Discogs sitesinden alınan ilgili plağın görseli

Kemani Âmâ Recep'in Columbia şirketi tarafından kaydedilen plağına dair çeşitli yorumların bulunması, plağın yalnızca Türk toplumu içerisinde değil aynı zamanda plağın dağıtımının gerçekleştiği diğer toplumdaki dinleyiciler tarafından da ilgi ile karşılandığı göstermektedir. Kazılan Gomalak, Columbia şirketi tarafından yayınlanan Kemani Âmâ

Recep'in Çiftetelli plağına yorum olarak "Adı 'Recep, Kör Kemancı' anlamına gelen büyük Kemani Âmâ Recep tarafından kaç tane kayıt tutulmuştur bilmiyorum. Turkish Columbia'da iki tane buldum ve ikisi de ustaca performanslar, hepsi taksim. İnanın ya da inanmayın, Recep'in birkaç bestesinin 45'li yıllardan sonra piyasaya sürülecek kadar popüler olduğuna inanıyorum" ifadelerine yer vermiştir (<https://excavatedshellac.com/2009/01/19/kemana-ama-recep-ciftetelli-taksim/>).

Kemani Âmâ Recep'in Çifte Kiriş tekniği ile Rast makamında icra etmiş olduğu 03 dakika 06 saniye süren plak kaydındaki taksimnin ayrıntılı tahliline geçmeden önce ilgili taksim girizgâh bölümüne bakıldığında;

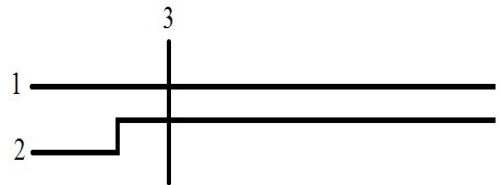


Nota 1. Kemani Âmâ Recep'in Çifte Kiriş ile Rast taksim girizgâh bölümü

Gerdaniye ve Rast perdelerinin icrasında boş tel kullanmış olmasından yola çıkarak Çifte Kiriş tekniği için oluşturduğu keman tel düzeninin (inceden kalına doğru); Gerdaniye (587,2 Hz)- Rast (birinci tele yaklaştırılan ikinci tel 293,6 Hz)-Rast (293,6 Hz)-Kaba Çargâh (196 Hz) perdesi olduğu anlaşılmaktadır. Recep'in birinci teli Gerdaniye perdesine akortlamasının sebebinin hem yaşamış olduğu döneme ait keman icracılarının kullanmış olduğu mevcut tel düzeni hem de Çifte Kiriş tekniği ile icra etmiş olduğu Rast makamının karar perdesini elde etme gerekliliği için oluşturduğu söylenebilir.

Çifte Kiriş tekniğini simgeleyen herhangi bir sembol bulunmamaktadır. İlgili taksim notaya aktarılan girizgâh bölümünden de

anlaşıldığı üzere Çifte Kiriş icra tekniğinde büyük çoğunlukla oktav icrasının meydana getirildiği anlaşılmaktadır. Hem tahlil için notaya alınan taksim icralarının hem de gelecekte oluşturulacak oyun havalarının icrasının Çifte Kiriş ile gerçekleştirilmesi ve icracı ile okuyucuya kolaylık sağlaması bakımından bu çalışmada Çifte Kiriş icra tekniğine yönelik bir sembol önerisinde bulunulmuştur;

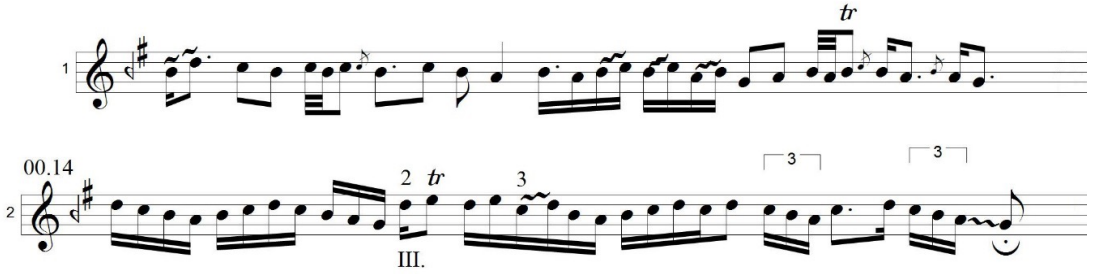


Şekil 1. Çifte Kiriş icra tekniğine yönelik sembol önerisi

Önerilen Çifte Giriş icra tekniğine yönelik sembolde yer alan birinci paralel çizgi keman tel düzenindeki birinci perdeyi, paralel olarak başlayan daha sonra küçük bir dik çizgi ve ardından tekrar birinci çizgiye paralel olarak devam eden ikinci çizgi ise üst köprüde sabit tutularak alt köprüden kaldırılıp birinci tele yaklaştırılan ikinci perdeyi simgelerken, iki paralel çizgiye denk gelecek şekilde olan dik çizgi ise her iki tele aynı anda basılarak icra edileceği üzere tasvir edilmiştir. Kemanî Âmâ Recep'in tahlili yapılan Çifte Giriş ile Rast makamındaki taksimının notaya aktarılan nüshasında okuyucuya kolaylık sağlaması amacıyla önerilen sembol kullanılmış olup yalnızca icra edilen perdelerin pest olanları notaya aktarılmıştır. Bu sebeple ilgili notanın nüshasında ve açıklamalarda yer verilen perdelerin bir 8'li yukarıdaki perdeler ile

birlikte düşünülmesi gerekmektedir.

Kemanî Âmâ Recep'in Çifte Giriş tekniğini kullanarak Rast makamında icra etmiş olduğu taksimde Segâh perdesinden âgâz edilerek seyre başlanmıştır. Dügâh perdesinde Uşşak'lı kalışın ardından yerinde Rast'lı kalış gösterilmiştir. Notaya alınan ve minütajları dizelerin başlangıcında belirtilen ilgili taksim ikinci dizesinde Nevâ perdesi vurgulanmış, Hüseyini perdesinin icrası için Nevâ perdesinin icrasında 2. parmak kullanılarak 3. konum değişikliği kullanılmıştır. Akabinde Çargâh perdesinin icrasında 3. parmak kullanılarak 1. konuma tekrar geçilmiş ve yerinde Rast'lı kalış yapılmıştır. Taksim icrasının ilgili bölümünde Glissando, Çarpma ve Tril süsleme teknikleri kullanılmıştır (Nota 2).



Nota 2.

Üçüncü dizekte Hüseyini perdesinin icrasında 2. parmak kullanılmış ve böylelikle 4. konuma geçiş yapılmış ardından Acem perdesi kullanılarak Nevâ perdesinde Nihavend'li kalış gösterilmiştir. Çargâh perdesinin icrasında 3. parmak kullanılarak 1. konuma tekrar dönüş yapılmış Kürdi perdesi tamamlayıcı perde olarak kullanılıp Segâh perdesinde Segâh çeşnisi kullanılmıştır. Acem perdesinin

icrasında 4. parmak kullanılarak 3. konuma geçiş yapılmış ve inici bir ezgi kullanılan bölümde Segâh perdesinin icrasında 2. parmak kullanılarak 1. konuma tekrar geçilmiştir. Dördüncü dizekte Çargâh perdesi vurgulanmış ve Rast perdesine inerek tekrar Rast'lı kalış duyurulmuştur. Taksim icrasının ilgili bölümünde Çarpma, Tril ve Glissando süsleme teknikleri kullanılmıştır (Nota 3).

¹ Detaylı bilgi için bkz. Hatipoğlu, V. (2017). "Türk Müziği Keman Akordu", İdil Dil ve Sanat Dergisi, sayı:29, s. 289-309.

Nota 3.

Beşinci dizekte Rast-Acem atlamasında Acem perdesinin icrasında 4. parmak kullanılarak 3. konuma geçilmiş akabinde iniç bir ezgi ile Segâh perdesinin icrasında 2. parmak kullanılarak 1. konuma tekrar geçilmiştir. Altıncı dizekte Rast perdesinde

Acemli Rast kalışı gösterilmiştir. Hüseyini perdesinin icrasında 3. parmak kullanılarak 3. konuma geçiş yapılmıştır. Taksim icrasının ilgili bölümünde Glissando, Çarpma ve Tril süsleme teknikleri kullanılmıştır (Nota 4).

Nota 4.

Yedinci dizekte Çargâh perdesinin icrasında 3. parmak kullanılarak 1. konuma tekrar geçilmiş ve Nevâ perdesi vurgulanmıştır. Daha sonra Dügâh-Segâh ve Dügâh-Rast perdeleri arasında yoğun bir şekilde

Glissando süsleme tekniği kullanılarak sekizinci dizekte Rast perdesinde Rast'lı kalış hissiyatı vurgulanmıştır. Taksim icrasının ilgili bölümünde Çarpma ve Glissando süsleme teknikleri kullanılmıştır (Nota 5).

Nota 5.

Dokuzuncu dizekte Rast perdesinde Rast'lı kalışın ardından Rast-Hüseyini perdesi atlamasında Glissando süsleme tekniği kullanılarak Hüseyini perdesinin icrasında 3. parmak kullanılmış ve böylelikle 3. konuma geçilmiştir. Akabinde Çargâh perdesinin icrasında 3. parmak kullanılarak 1. konuma

tekrar geçiş yapılmış ve Rast perdesinde Rast'lı kalış yapılmıştır. Onuncu dizekte Nevâ perdesinin icrasında 2. parmak kullanılarak 3. konuma geçilmiş, Hisar perdesinin icrasıyla da Nevâ perdesinde Araban'lı kalış gösterilmiştir. Nevâ perdesinin ardından

gelen Çargâh perdesinin icrasında 3. parmak kullanılarak 1. konuma geçiş yapılmış ve Rast perdesinde Basit Suzinak'lı kalış gösterilmiştir. Rast-Çargâh perdesi atlama sırasında Glissando süsleme tekniği kullanılarak geçiş yapılmış ve Çargâh perdesinin icrasında 1. parmak kullanılarak aynı zamanda 3. konum değişikliği gösterilmiştir. Hisar perdesinin icrasının ardından Glissando süsleme tekniği

kullanılarak Gerdaniye perdesi 4. parmak ile icra edilmiş ve 4. konuma geçiş yapılmıştır. Daha sonra inici bir ezgi ile Çargâh perdesi 1. parmak ile icra edilerek 3. konuma tekrar geçiş sağlanmış ve Nevâ perdesinde Araban'lı kalış gösterilmiştir. Taksim icrasının ilgili bölümünde Çarpma, Glissando ve Alt Mordan süsleme teknikleri kullanılmıştır (Nota 6).

01.07
9
III.
01.23
10
III. IV. III.

Nota 6.

On birinci dizekte Çargâh perdesinin icrasında 3. parmak kullanılarak 1. konumdan, Nevâ perdesinin icrasında 2. parmak kullanılarak 3. konuma geçilmiştir. Büyük çoğunlukla aynı anda iki tele aynı parmak numaralarının icrasıyla gerçekleştirilen Çifte Kiriş icra tekniği ile oluşturulan taksim bu bölümünde ikinci telde 2. parmak Nevâ perdesinde sabit tutularak bir dem ses oluşturulmuş ancak birinci telde farklı bir ezgi icra edilmiştir. Hisar perdesinin kullanımı ile birlikte Çargâh perdesinde Nikriz'li kalış gösterilmiştir. On ikinci dizekte Gerdaniye perdesinin icrasında Glissando süsleme tekniği kullanılmış olup perdenin icrası 4. parmak

ile gerçekleştirilmiş ve böylelikle 4. konuma geçilmiştir. Acem ve Dik Hisar perdeleri kullanılarak Çargâh perdesinin icrası 1. parmak ile gerçekleştirilmiş ve akabinde Nevâ perdesinde Uşşak'lı kalış gösterilmiştir. Daha sonra Gerdaniye perdesinin icrasında 4. parmak kullanılarak 4. konuma geçilmiş, Acem ile Dik Hisar perdelerinin de kullanımına devam edilerek Çargâh perdesinin icrasında 3. parmak kullanılarak 1. konuma geçilmiş akabinde Kürdi perdesi tamamlayıcı perde olarak kullanılıp Segâh perdesinde Segâh'lı kalış yapılmıştır. Taksim icrasının ilgili bölümünde Alt Mordan, Çarpma ve Glissando süsleme teknikleri kullanılmıştır (Nota 7).

01.31
11
III.
01.44
12
IV. III. IV. III.

Nota 7.

On üçüncü dizekte Glissando süsleme tekniği kullanılarak Gerdaniye perdesinin icrasında 4. parmak kullanılmış ve böylelikle 4. konuma geçiş yapılmıştır. Daha sonra Acem perdesi kullanılmış olup Nevâ perdesinin

icrasında 4. parmak kullanılarak 1. konuma geçilmiş, Nim Hicaz perdesinin eklenmesi ve Kürdi perdesinin de tamamlayıcı perde olarak kullanılması ile birlikte Segâh perdesi üzerinde Müstear çeşnişi gösterilmiştir.

Akabinde Nim Hicaz perdesinin icrasında 1. parmak kullanılarak 3. konuma, Segâh perdesinin icrasında 2. parmak kullanılarak 1. konuma geçiş yapılmıştır. On dördüncü dizekte Hüseyini perdesinin icrasında 3. parmak kullanılarak 3. konuma geçilmiş ve

oluşturulan ezgiden sonra Segâh perdesinin icrasında 2. parmak kullanılarak 1. konuma tekrar geçiş yapılmıştır. Taksim icrasının ilgili bölümünde Glissando ve Çarpma süsleme teknikleri kullanılmıştır (Nota 8).

Nota 8.

On beşinci dizekte Nim Hicaz perdesinin kullanımıyla birlikte Dügâh perdesinde Sabâ çeşnisi gösterilmiştir. Rast perdesinden Nevâ perdesine geçişte Glissando süsleme tekniği kullanılmış ve Nevâ perdesinin icrasında 2. parmak kullanılarak 3. konuma geçiş yapılmıştır. Akabinde Hisar-Nim

Hicaz perdeleri kullanılmış olup Dik Kürdi perdesinin icrasında 2. parmak kullanılarak 1. konuma geçiş yapılmış ve on altıncı dizegin sonunda Rast perdesinde Neveser'li kalış gösterilmiştir. Taksim icrasının ilgili bölümünde Glissando, Çarpma ve Tril süsleme tekniklerine yer verilmiştir (Nota 9).

Nota 9.

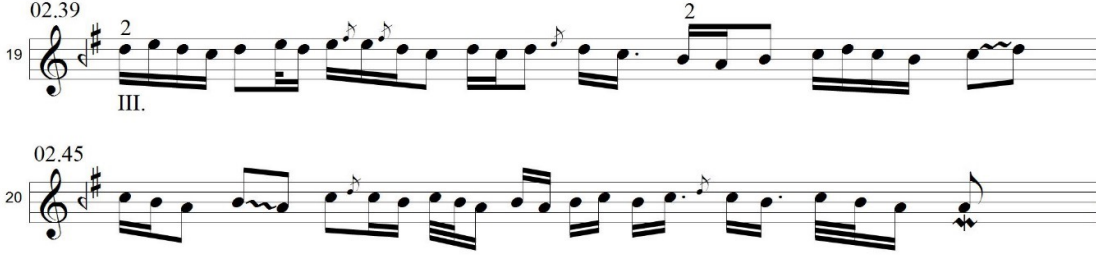
On yedinci dizekte Hüseyini perdesinin icrasında 3. parmak kullanılarak 3. konuma geçiş yapılmış akabinde Segâh perdesinin icrasında 2. parmak kullanılarak 1. konuma tekrar geçilmiştir. On yedinci dizegin sonunda Çargâh perdesi vurgulanmış daha sonra Nim Hicaz perdesinin kullanımıyla birlikte Dügâh perdesinde Sabâ çeşnisi gösterilmiş

ve ardından Çargâh perdesinde Hicaz'lı kalış yapılmıştır. On sekizinci dizekte Hüseyini perdesinin icrasında 3. parmak kullanılarak 3. konum, Segâh perdesinin icrasında ise 2. parmak kullanılarak 1. konum değişiklikleri yapılmıştır. Taksim icrasının ilgili bölümünde Çarpma ve Glissando süsleme teknikleri kullanılmıştır (Nota 10). On dokuzuncu

Nota 10.

dizekte Nevâ perdesinin icrasında 2. parmak kullanılarak 3. konuma geçiş yapılmıştır. Daha sonra Segâh perdesinin icrasında 2. parmak kullanılmış olup 1. konuma tekrar geçilmiş ve Segâh perdesinde Segâh çeşnisi

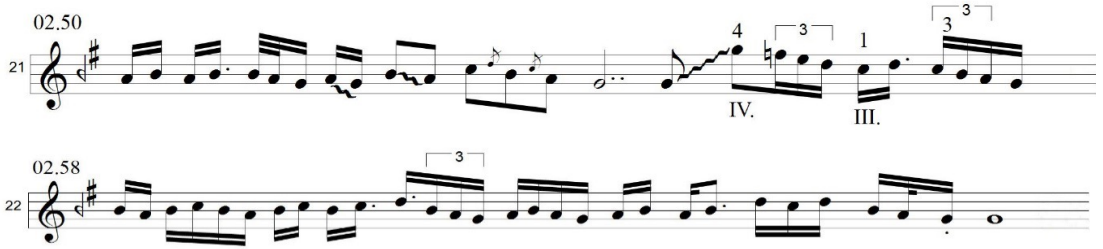
gösterilmiş, yirminci dizeğin sonunda ise Dügâh perdesinde Uşak'lı kalış yapılmıştır. Taksim icrasının ilgili bölümünde Çarpma, Glissando ve Alt Mordan süsleme teknikleri kullanılmıştır (Nota 11).



Nota 11.

Yirmi birinci dizekte Rast perdesine vurgu yapılarak Rast perdesinde Rast'lı kalış gösterilmiş akabinde Glissando süsleme tekniği kullanılarak Gerdaniye perdesinin icrasında 4. parmak kullanılmış olup 4. konuma geçilmiştir. Daha sonra Acem perdesi kullanılmış ve Çargâh perdesinin icrasında ilk önce 1. parmak kullanılarak 3. konum, daha

sonra aynı perdenin icrasında 3. parmak kullanılarak 1. konum değişikliği yapılmıştır. Yirmi ikinci dizekte Rast perdesi üzerinde Rast seyri gösterilerek yerinde Rast'lı kalış yapılmıştır. Taksim icrasının ilgili bölümünde Glissando ve Çarpma süsleme teknikleri kullanılmıştır (Nota 12).



Nota 12.

Kemanî Âmâ Recep'in Çifte Giriş tekniği ile icra etmiş olduğu Rast makamındaki taksimde 1., 3., ve 4. konum değişikliklerinin kullanıldığı görülmüştür. İlgili taksim icrasında Rast perdesinde Rast, Dügâh perdesinde Uşak, Segâh perdesinde Segâh, Rast perdesinde Acem'li Rast, Nevâ perdesinde Araban, Rast perdesinde Basit Suzinak, Çargâh

perdesinde Nikriz, Nevâ perdesinde Uşak, Segâh perdesinde Müstear, Dügâh perdesinde Sabâ, Rast perdesinde Neveser ve Çargâh perdesinde Hicaz çeşnilerine yer verilmiş olup ilgili taksimin bütününde Glissando, Çarpma, Tril ve Alt Mordan süsleme teknikleri kullanılmıştır.

Sonuç

Araştırmanın bu bölümünde Türk müziği keman icracılığında Çifte Kiriş icra tekniğine ve Kemani Âmâ Recep'in Çifte Kiriş ile Rast taksim icrasının tahlili doğrultusunda Çifte Kiriş icra tekniği için gereken diğer teknik özelliklere ilişkin sonuçlara yer verilmiştir.

Türk müziği keman icracılığında kullanılan Çifte Kiriş icra tekniğinin kelime anlamı olarak Batı müziği keman icra tekniklerinden Çift Tel (İng. Double Stops, Fr. Double cordes) ile benzerlik göstermesine karşın meydana getiriliş biçiminde farklılıkların olduğu ve Çifte Kiriş icra tekniğinin Türk müziği üslubuna yönelik meydana getirilecek olan icraya uygun olduğu tespit edilmiştir. Çifte Kiriş icra tekniğindeki farklılığın tel düzeninin değiştirilerek oluşturulmasından kaynaklandığı sonucuna varılmıştır. Çifte Kiriş icra tekniğine yönelik oluşturulan tel düzeni ise; ikinci telin alt köprüden kaldırılarak birinci tele yaklaştırılması ve daha sonra ikinci telin, birinci telin frekansının yarısı kadar olan değerde akortlanması ile oluşturulduğu ortaya konulmuştur. Örneğin; birinci tel Muhayyer perdesine (659,2 Hz) akortlanmış ise birinci tele yaklaştırılan ikinci tel Dügâh perdesine (329,6 Hz) akortlanmalıdır. Çifte Kiriş icra tekniğinin tel düzeninin değiştirilerek meydana getirilmesiyle oluşan hem ses sahası hem de eşlik icralarında daha ön plana çıkacak olması sebebiyle eşlik icralarında neredeyse hiç kullanılmadığı sadece taksim ve oyun havası formlarının icralarında kullanıldığı tespit edilmiştir.

Çifte Kiriş icra tekniğine yönelik mevcut bir sembolün olmadığı ve ilgili ses kayıtlarına yönelik notaya aktarılan nüshaların okuyucuya güçlük oluşturacağı ortaya konulmuş olup bu sebeple Çifte Kiriş icra tekniğine yönelik sembol önerisinde bulunulmuştur.

Kemani Âmâ Recep'in Çifte Kiriş tekniğini kullanarak icra etmiş olduğu Rast makamındaki taksim tahlili doğrultusunda; Çifte Kiriş tekniği ile icra edilecek herhangi bir makama ait dizinin tüm perdelerini

kullanabilmek için konum değişikliğinin büyük bir öneme sahip olduğu tespit edilmiştir. Bahsi geçen icra tekniğinin gerçekleştirilebilmesi için özellikle 1, 3 ve 4. konum değişikliklerine hâkimiyet gerekliliği ortaya konulmuştur. Ayrıca Çifte Kiriş icra tekniğiyle meydana getirilen taksim icralarında makam geçkilerinin kullanılması icrayı monotonluktan kurtararak daha zengin bir hale dönüştüreceği sonucuna varılmıştır.

Kaynakça

Bükülmez, H. (2017). Kemanî Sadi Işılâ'ın Saz Eseri İcrasının Tahlili. *İdil Dil ve Sanat Dergisi*, 6(30), s. 539-584. <https://dx.doi.org/10.7816/idil-06-30-04>

Bükülmez, H. (2021). Türk Müziği Keman Eğitimine Yönelik Geçki ve Çeşni Etütleri. Gece Kitaplığı, Ankara.

Gomalak, K. "Kemanî âmâ Recep çiftetelli taksim" (19 Ocak 2009) 7 Şubat 2022 <https://excavatedshellac.com/2009/01/19/kemana-ama-recep-ciftetelli-taksim/>

Hatipoğlu, V. (2016). Türk Müziği Keman Öğretimine Yönelik Yeni Kaynak Hazırlamada "Beylik Aranağmelerden" Oluşturulan Çeşitlemelerin Yeri ve Öneminin Değerlendirilmesi. *Turkish Studies*, 11(19), 417-442.

Hatipoğlu, V. (2017). Türk Müziği Keman Akordu. *İdil Dil ve Sanat Dergisi*, 6(29), 289-309. <https://dx.doi.org/10.7816/idil-06-29-04>

Kıral, B. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak döküman analizi. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 170-189.

Soydaş, M. E., ve Beşiroğlu, Ş. Ş., (2007). Osmanlı Saray Müziğinde Yaylı Çalgılar, *İtü Dergisi*, 4(1), 3-12.

Sözer, V. (2021). Müzik Terimleri Sözlüğü. Remzi Kitabevi, İstanbul.

Yahya Kaçar, G. Y. (2012). Türk Mûsikîsi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar). Maya Akademi, Ankara.

Yıldırım, M. (2021). Türk Mûsikîsi İcra Özellikleri. M. Gönül (Ed.), *Gelenekten Geleceğe Türk Mûsikîsi Eğitim-Öğretim-İcra içinde*. Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınları.

Yazarın Biyografisi



Haluk BÜKÜLMEZ; 1992 yılında Gaziantep’te doğdu. İlk müzik eğitimini babası Orhan Bükülmez’ den aldı. 2009 yılında Gaziantep Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler bölümünü dereceyle kazandı ve 2014 yılında bölümünden dereceyle mezun oldu. Gençlik ve spor bakanlığının düzenlemiş olduğu Türk müziği çalgı yarışmasında kupa ve madalya kazandı. Gaziantep Üniversitesinde pedagojik formasyon derslerini alırken Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarında yüksek lisans yapmaya hak kazandı. 2017 yılında yüksek lisans eğitimini tamamlamasının ardından Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarında Doktora programında öğrenim görmeye hak kazandı. Yüksek lisans ve Doktora programını Doç. Dr. Vasfi Hatipoğlu danışmanlığında tamamlayan Haluk Bükülmez’in

“Türk Müziği Keman İcracılığında Ekol Olmuş İki Usta İsim: Haydar Tatlıyay ve Sadi Işılai” ile “Türk Müziği Keman Eğitime Yönelik Geçki ve Çeşni Etütleri” isimli iki kitap yayını bulunmaktadır. Bilimsel çalışmalarının yanı sıra birçok konserde kemanı ile yer alan Haluk Bükülmez 2018 yılından itibaren Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarında Müdür yardımcısı olarak Öğr. Gör. Dr. unvanı ile görev yapmaktadır.

Ek.1



Kemanî Âmâ Recep'in Çifte Kiriş ile Rast Taksimi

1

00.14 2

00.24 3

00.32 4

00.38 5

00.45 6

00.54 7

01.01 8

01.07 9

01.23 10

01.31
11

01.44
12

01.54
13

02.02
14

02.08
15

02.14
16

02.20
17

02.31
18

02.39
19

02.45
20

02.50
21

Çifte Kiriş performance technique in Turkish music violin performance: The example of Rast taksim of Kemanî Âmâ Recep

Extended Abstract

Due to its structure, the violin is an instrument that is used in the performance of many musical genres and has an important place today. The violin, which has also found a place in Turkish music culture, has become one of the most important string instruments in Turkish music performance over time. Another factor that makes the violin popular in Turkish music performance is the training of important performers in the field of Turkish music with violin performance. The main reason for the need for technical mastery and the attitude characteristics One of the performance techniques used to strengthen the musical expression in Turkish music violin performance is the Çifte Kiriş performance technique. used by the performers is to create personal expression and strengthen the musical expression. The fact that instrument performance was mostly used as an accompaniment to oral music until the 20th century and the Çifte Kiriş performance technique was almost never used in accompaniment performances, and the fact that there are very few existing sound recordings performed with the aforementioned performance technique causes the Çifte Kiriş performance technique to be forgotten by violin players today. The most important source we have for the Çifte Kiriş performance technique is the example of the taksim in the Rast makam, performed by the Kemanî Âmâ Recep with the Çifte Kiriş technique. In this study, it is aimed to determine how the Çifte Kiriş performance technique was created in Turkish music violin performance, and why it is being forgotten today when we look at the Turkish music violin performance history and qualitative research method was used to determine the other technical features required in the Çifte Kiriş performance technique by analyzing the Kemanî Âmâ Recep's Çifte Kiriş performance technique and the taksim performance in Rast maqam. Looking at the archives of audio recordings performed with the Çifte Kiriş performance technique, it is seen that the mentioned performance technique is used only in the performance of two (2) forms. One of them is Taksim performances and the other is Oyun Havası performances. Although the Çifte Kiriş performance technique used in Turkish music violin performance is similar to the Western music violin performance techniques, Double stops (Fr. Double cordes), there are differences in the way it is formed and the Çifte Kiriş performance technique will be created for the Turkish music style. found to be suitable for execution. It has been revealed that the string arrangement created for the Çifte Kiriş performance technique is formed by lifting the second string from the lower bridge and bringing it closer to the first string, and then tuning the second string at half the frequency of the first string. It has been revealed that there is no existing symbol for the Çifte Kiriş performance technique and the transcripts transferred to the notes for the relevant sound recordings will create difficulties for the reader, therefore, a symbol suggestion for the Double Beam performance technique has been made. In line with the analysis of the taksim in Rast maqam, which was performed by the Kemanî Âmâ Recep using the Çifte Kiriş technique, it has been determined that the position change is of great importance in order to use all notes of any maqam's scale to be performed with the Çifte technique. In order to realize the aforementioned performance technique, the necessity of mastering especially the 1st, 3rd and 4th position changes has been put forward.

Keywords

çifte kiriş, taksim, Turkish music, violin, Kemanî Âmâ Recep

Korean way of perceiving the determinism of French spectral music and concrete music since 1970

Kim Jinho

Professor, Department of Music, Andong National University, Gyeongdong-ro (SongCheon-dong), Andong, Gyeongsangbuk-do, 36729, Republic of Korea. Email: sultasto@andong.ac.kr ORCID: 0000-0002-9688-3148

DOI 10.12975/rastmd.20221022 Submitted March 11, 2022 Accepted May 23, 2022

Abstract

We studied determinism and free will, encompassing links between philosophy, psychology, musical poetics, music analysis, and musical theory of mind (MTOM). The determinism of a musical piece refers to its deterministic features, the deterministic compositional processes involved in its creation, as well as the psycho-poetical determinism of its composer. A strong deterministic composition generates multiple musical elements rigidly and automatically under the premises set by a strong poetic determinist. A weakly deterministic composition, as created by the weak poetic determinist, generates small elements somewhat automatically and logically. Poetic libertarians compose music without planning and as their fancy dictates. We use these ideal definitions to classify certain French spectral and concrete composers and their pieces. We surveyed Koreans to establish whether they heard these genres and composers as such. Five hundred four randomly selected respondents in Korea heard parts of two spectral and two concrete pieces, then completed a data collection tool. Analyzing data in SPSS/Microsoft Excel we identified how people listen to musical determinism/libertarianism and how people have MTOM depend on their psycho-social attributes, including their psychological beliefs in and understanding of determinism/libertarianism: e.g. Respondents who properly understood determinism/libertarianism did better at perceiving the deterministic spectral music and free concrete music than did individuals who did not. Our phenomenological research did not provide the only possible explanation of the links or correlations.

Keywords

determinism, French concrete music, French spectral music, Korean way of perceiving the musical determinism/libertarianism, musical poetics, musical theory of mind, prepared deterministic composition, psychological determinists/libertarians

Determinism and Free Will Pools: Philosophy, Science, Socio-Culture, and Psychology

According to the philosophical determinism, an event or a state at a certain point of our universe is both a result of a previously existing cause or causes and the cause of subsequent events or states; between the cause and its effect, there is causality. Determinism was proposed with atomism and causality by ancient Greeks (Dennett, 2003, p. 7-8). With the keyword in determinism being causality, Pink suggests causal determinism (2004, p. 13). With causal determinism, we can accept the idea that the world can be understood, explained, and predicted. Our universe is strongly deterministic if causality always

works within.¹ The explanation of the deterministic universe needs physical inevitability. Searle mentions the only explanation of a natural phenomenon, that it had to occur without other possibilities (2007, p. 38-39). Penrose goes a step further: Causality is expressed by some precise mathematical scheme and the entire history of causal universe is fixed following this scheme (2016, p. 559). The important elements of philosophical

¹ For strong determinism, see Wegner (2004), Smilansky (2011) and Churchland (2013). Neural determinism is a logical basis for strong determinism. For neural determinism, see Gazzaniga (2011, p. 44, 129), Harris (2012, p. 9), Libet (1985), Fried *et al.* (2011), Haggard (2011) and Haynes (2011). The brain processes incoming signals via circuits that have been laid down by our genetic inheritance (Critchlow, 2019, p. 4).

determinism are causality, inevitability, and pre-fixation. Does the pre-fixation mean a fate? Determinism was proposed with fate in many ancient cultures (e.g., *Oedipus* of Sophocles and Karma of the ancient Indian culture).² Some researchers distinguish fatalism or predestination from determinism; for Critchlow the fate is understood as the destination we were always overwhelmingly likely to arrive at (2019, p. 9).

An implicit concept of freedom was proposed by Aristotle (2002), with self-control and decision (p. 126). Freedom has been linked with control (Engels, 1969, p. 136; Pink, 1996, p. 3; Pink, 2004, p. 2, 3). Later, freedom was connected with choice: Tatian the Assyrian (?-185) argued that the free will was required so that the bad man could be justly punished. The free man has a choice to commit a sin: Only he is ethically responsible for his sin (Frede, 2011, p. 11). According to Campbell, freedom has long been presupposed in moral responsibility (p. 400). Based on theories of self-causation/self-determination, free will became the universal foundation for American legal system.

One can express causality with natural/usual language or ideal/artificial language (Mackie, 1965). Some have identified many different concepts of causality in scientific laws, simple physical feelings (Whitehead, 1978, p. 236), magical thought (Pronin, Wegner, McCarthy & Rodriguez, 2006), intuition (Kistler, 2015), intuitive theories (Gopnik & Wellman, 2012; Shtulman, 2017, p. 4), common-sense psychology (Heider, 2015, p. 5), language (Copley & Wolff, 2015), etc. Taylor identified various realms of determinism (Taylor, 1967).

Causation is informed by our experiences of the world we all live in and reflect on (Honderich, 2005, p. 9). Causality,

² Since then, determinism as fate or destiny has been used as motifs in arts: e.g., Shakespeare's *Macbeth*, Diderot's *Jacques le fataliste et son maître*, Wagner's *Parsifal*, Hardy's *Tess of the d'Urbervilles*, Marquez's *One Hundred Years of Solitude*, and Kurumi's *Repeat*, etc.

causation, determinism, and free will can be studied as philosophical/scientific terms and as sociocultural/psycho-cultural beliefs/memes, people's psychological experiences, artistic motifs/poetics/terms, etc.³ There are determinism and free will pools from which persons draw their own small repertoire.

The sociocultural meanings of beliefs in determinism/libertarianism have changed; e.g., for conservative LeBon, deterministic socio-economic laws were more decisive, which conflicted with the freedom that French revolutionaries argued for (1980, p. 129). Today's American conservatives tend toward libertarianism, liberals toward determinism (Harris, 2012, p. 61). Researchers study who believes in scientific or incredulous theories and to what degrees (Miller, Scott & Okamoto, 2006; Harris, 2009; Pew Research Center, 2009 & 2015; Hood, 2009; Lewandowsky, Ecker, Seifert, Schwarz & Cook, 2012). Sociocultural/psycho-cultural studies on who believes in determinism or free will and to what degrees are necessary. Sociocultural factors influence children's academic achievement (Oulhote & Grandjean, 2016), obesity (Datar & Nicosia, 2018), and emotions (Kramer, Guillory & Hancock, 2014). Sociocultural factors may influence individuals' beliefs about determinism and free will, as well as their musical experiences. There may be psychological determinists and libertarians among composers and among music listeners. How people listen to a musical

³ People have psychological experiences of free will (Locke, 1979, p. 625; Schopenhauer, 1985/1981, p. 349; Barash, 2003, p. 222). Some tie the illusion of free will to our evolutionary past (Wright, 1995, p. 350; Carter, 2010, p. 207; Baumeister, 2013; Miller 2018, p. 198). People have also experiences of deterministic situations: that they were not the authors of their thoughts/actions and rather than these had just happened to them; they report being able to only observe how their thoughts manifested inside of them or being aware of their inability to control their thoughts (Hadamard, 1945, p. 13, 15, 16, 17; Penrose, 2016, p. 419; Mithen, 1996, p. 167, 169; Lichtenberg, 2012, p. 6; Baggini, 2016, p. 88; Sacks, 2017, p. 144). People's feelings of free will and determinism may not match up with philosophical free will and determinism.

piece may depend on their sociocultural attributes, including their psychological beliefs in and understanding of determinism/libertarianism.

Brief History on Determinism and Free Will in Musical Poetics

A poetics of music is a consciously created theory about how music can be composed. Creating a compositional process is creating a poetics or theory of composition. That is, some composers consciously invent and follow certain compositional processes that generate elements of a musical piece.⁴ Such processes can exist prior to the piece and generate outputs automatically or inevitably from their corresponding inputs; we can call such a process a “prepared deterministic compositional process” (PDCP). There is a causality between output generated from PDCP and input. Like Penrose’s pre-fixed universe, Strongly deterministic music is pre-fixed following the input and PDCP. Composers who use a PDCP have deterministic beliefs about musical poetics.

The determinism in composition arises from formal processes that describe logical or automatic generation (De Gérando, 1996, p. 9). The compositional formalism means “any systematic ordering, or way of organizing, creating, or analyzing compositional systems” (Loy, 1989, p. 293). A PDCP is systematic compositional formalism, such as by method, rule, or algorithm. One can categorize stronger determinisms of composers and their PDCPs: composers who follow a PDCP flexibly to generate one or two dimensions

of music are weakly poetic determinists, and those who stringently follow the PDCP as the algorithm for many dimensions are strong poetic determinists. For a weakly deterministic piece, processes work flexibly, with some random and inexplicable elements. In a strongly deterministic piece, there is little or no inexplicable randomness; many things within it are understandable and explainable. A PDCP is useful when one needs understanding and explanation. We use “method” to mean a low-level PDCP, “rule” to mean an intermediate-level PDCP, and “algorithm” which is the most carefully defined to mean a high-level PDCP.⁵ Poetic libertarians compose their music without planning and as their fancy dictates. Debussy reportedly said that “I wish only to render what I can hear. There is no theory. You have only to listen. Pleasure is the law”. If he worked in this way, he was a poetic libertarian.

The classic tonal system is a rule that guarantees some predetermined and predictable harmonic/melodic progressions. It is a statistical system (Meyer, 1956, p. 54); compositional syntax can be represented as formal grammars (Roads, 1979, p. 53). These specify rules that determine valid constructions (p. 49); Besson and Faïta (1995) allege that people appear to internalize such a classic tonal system. The post-romantic tonal system is a low-level PDCP that permitted various harmonic/melodic progressions that were difficult to predict. According to Szendy (1996), Schoenberg had a hard time with the long instrumental forms in his free atonal period (p. 20). It was possibly because he had discarded traditional PDCPs; his twelve-tone technique was novel and the strongest PDCP of his time. With it, he could again compose large-scale instrumental works. Webern’s *Variationen für Orchester, Op. 30*, is a preexisting structure that delimits compositional liberty (Schäffer, 1963, p. 263-268). Nono (1958, p. 25-37) identified

⁴ Borrowing Molino’s model (1989), Nattiez (1987, p. 34) proposed three semiotic dimensions of the symbolic phenomenon: *poiétique dimension*, *esthétique dimension*, and *trace*. We translated the *poiétique dimension* into the poetic dimension. For us, poetics concerns this dimension. Nattiez said that the symbolic form results from a creative process that one can describe or reconstruct. A musical piece can be a symbolic form. Creative compositional processes can be Weber’s ideal types, on which see Weber (1949, p. 90), Coates (2006, p. 87), and Babbie (2016, p. 346). A historian can create a musical model as a hypothetical construction in which he compares phenomena to each other (Dahlhaus, 1985, p. 121).

⁵ For a history of formalism, see Schwanauer and Levitt (1993). For algorithms, see Loy (1989, p. 291-318).

three historical phases: melodic serialism (Schoenberg); melodic, harmonic, rhythmic, and timbral serialism (Webern as composer of *Variationen für Orchester*); and serialism of all musical elements (Boulez, Maderna, Nono, and Stockhausen). One sees here the increasing musical determinism of PDCPs, which was a sociocultural/psycho-cultural phenomenon of WEIRD (Western, Educated, Industrialized, Rich, and Democratic) settings between 1923 and 1970.

A PDCP can be based on nature or artificial algorithms. It can be assisted by computers. Composers can generate musical elements without using computers, as Schoenberg manually did from his prime form of the row.

Determinism and Free Will in Spectral/Concrete Music and Research Questions

Here we lay out reinterpretations of certain French spectral pieces and concrete pieces. From the analytical/poetic studies on these pieces, certain research questions - stated in bold/italic font - will be raised. We will survey South Koreans to establish how they respond to these questions.

In spectral music (SM), tones are already registered in the compositional project: their destiny is predetermined (Murail, 1989, p. 154). Scientific and rigorous dissection of selected sounds results in objective descriptions that transcend the personal tastes of the spectral composer (Anderson, 1989a, p. 21-22). Spectralists simply plant a musical seed as a harmonic spectrum and watch it grow (Anderson, 1989b, p. 135). These may be metaphorical stories or authoritative claims. Anyway, spectralists presented new ways to create music by analyzing acoustic sounds.

There are some PDCPs and deterministic features in contemporary Western artistic music. Many deterministic pieces between 1950 and 1970 were created by serialists who mainly wrote based on symbolic/mathematical research. Some find it difficult to listen to serial music (Barrière, 1989, p. 39;

Dufourt, 1991, p. 292). Certain spectralists studied the audibility of music (Murail, 1989, p. 151, 162; Barrière, 1989, p. 37; Malherbe, 1989, p. 47). If so, ***is the determinism of SM perceptible?*** To examine this research question, we study SM and reformulate it to make it easier to answer.

Concrete music (CM) makes a good subject for comparison with SM:

1. Many concrete composers created their music by literally playing it by ear. They also considered the auditory perceptibility.
2. Some concrete composers showed weak PDCPs and a free way of composing music.
3. Certain concrete composers posed another deterministic question, one of virtual causality (see below).

Are the weak determinism, freedom, and virtual causality of CM perceptible? To examine this research question, we study CM and reformulate it.



Figure 1. Gérard Grisey (1946-1998)

Grisey analyzed the E₂ sound of a trombone and acquired a sonogram presenting certain spectra, from which he took some partials that were loud and long. He did not choose partials arbitrarily. He then transcribed the parameters of the partials into musical equivalents, which produced the last page of *Périodes*. These equivalent elements were fixed outputs for an input, the E₂ sound. He did the same for the opening part of *Partiels* with the E₂ sounds of a trombone and a contrabass. Grisey (1991, p. 356) called the last page of *Périodes* “a synthetic spectrum . . . the projection of the natural structures [of the tone E₂] into a dilated

and artificial space [as orchestral sound]”. *Périodes* orchestrally resynthesizes the E2 sound. Grisey (p. 352) did an “instrumental [additive] synthesis”, equivalent to an additive synthesis in electronic music. These descriptions also apply to *Partiels*. The process of instrumental additive synthesis is dilation of a sound object, whereas the sound object [as a natural structure/spectrum] is a contracted process (Grisey, 1989, p. 103). If some spectral data of a sound object are given, its dilation is also given. The predetermined automatic transition from the object/spectrum to process/projection is a PDCP.

Some other examples of PDCP in SM are the decimal logarithm of the ratio between harmonic partials, multiplied by a factor k , which generates the durations in seconds of *Partiels* (Baillet, 2000, p. 114); the amplitude modulation (AM) used from bars 23 to 31 of Grisey’s *Modulations* (Grisey, 1991, p. 369, 370); and the frequency modulation (FM) for an inharmonic bell spectrum in the opening part of Murail’s *Gondwana*. These PDCPs are for automatic generation of materials composing the synthetic spectrum.⁶

Composition with a spectrum implies considering its transformations in time (Anderson, 1989a, p. 14). Dilation composes a section of SM, whereas transformations create its part or global form. In *Partiels*, Grisey gradually transforms the harmonic state of the orchestrally synthesized spectrum over time, by increasing inharmonicity. Many spectral pieces are created with such progressive sonic transitions. For the materials of *Partiels*, Grisey used PDCPs, such as the instrumental additive synthesis and the decimal logarithm, and for its transition he increased inharmonicity, for which he followed his imagination. Grisey (1984) said that “[w]e must understand [our compositional] model as a landmark or an airway beacon for an imaginary drift where

⁶ For *Gondwana*, Murail introduces the aleatory to humanize the mechanistic FM (D’Albavie, 1989, p. 157). One can consider the aleatoricism deterministic (Du Sautoy, 2016, p. 21, 22, 23).

everything is possible” (p. 16). ***Do Korean listeners to Partiels judge its composer to be a weakly poetic determinist? Do they feel weak determinism vis-à-vis Partiels?***

Spectralists can compose the transition by following their PDCPs. In *Mémoire/ Erosion*, Murail had not yet discovered how to organize the transition (Anderson, 1989b, p. 125). He still showed arbitrary transition in *Dérives* and *Territoires de l’oubli*. In *Ethers*, he finally becomes a strong poetic determinist: In the dimension of materials, tones are automatically generated from ring modulation,⁸ and in the dimension of form, “its important parts are composed as a suite of waves” (Anderson, 1989b, p. 126). In measures 17-70, each of the waves is shorter than the previous one. This acceleration is calculated by a logarithmic curve (p. 128), a graphic image of the logarithmic function by a dilation. Logarithmic functions always produce a determined output for any input. ***Do Koreans judge the composer of Ethers to be a strong determinist? Do they feel strong determinism vis-à-vis Ethers?***

Feeling determinism (or freedom) vis-à-vis a piece is different from judging its composer to be a determinist (or libertarian). When a piece is only heard to a listener, its determinism (or freedom) is message for the listener, its composer is messenger for him. When a listener says that he can judge a composer, we suppose that he has a musical theory of mind. Theory of mind (TOM) entails an ability to read others’ minds (Mithen, 1996, p. 53), or “an ability to perceive others as thinking entities” (Critchlow, 2019, p. 144), or “the capacity to be aware of such mental states as desires and intentions in both ourselves and others” (Shermer, 2011, p. 87).⁹ Varki and Brower (2013) present four levels of TOM, and

⁷ A feeling is the perception of a certain mode of thinking and of thoughts with certain themes (Damasio, 2003, p. 86).

⁸ For the ring modulation in instrumental music, see Grisey (1991, p. 369).

⁹ For more discussions on the TOM, see Humphrey (1976), Baron-Cohen (1995), and Frith & Frith (1999).

unlike levels 1 and 2, which are achieved by nonhuman animals, only humans appear to have achieved levels 3 and 4; at the level 3, “full TOM”, individuals fully understand that others have independent minds just as they themselves do. At the level 4, “extended TOM”, individuals comprehend that others they have never met have minds (p. 85-86). If a listener has attained level 4, she/he may have insights into others’ minds and perceive certain features of a piece as resulting from the composer’s mental workings. Human beings may perceive a musical piece as an ensemble of signs left by its composer.

When we ask the following question “Do Koreans judge the composer of *Ethers* to be a strong determinist?”, we are actually asking the following question: **Do Koreans have a musical theory of mind (MTOM)?** However, the extended MTOM may differ/vary according to listener’s psycho-social backgrounds. Our another research question is that: **Do Koreans’ MTOM and their**

perceptual abilities differ/vary according to their psycho-social backgrounds?

What may be deterministic feeling vis-à-vis the transition/transformation of spectral pieces? Laplace presented the idea of modern determinism (1902, p. 4). It is based on Leibniz’s metaphysics (Strien, 2014, p. 24), which is formulated as: (1) nature makes no leaps; (2) all natural transitions are gradual; and (3) nothing can change from one state to another without passing through all the intermediary stages (p. 37). These classical formulations can be used as guidelines for defining the deterministic spectral transition: (1) Listeners to the transition must have no feelings of discontinuity, which are signs that there were leaps; (2) the transition must evoke a feeling of gradualism; (3) and a short sonic state that remains the same, as a section of such a transition, must be created so that its listener can perceive it as intermediate between preceding and subsequent sections.

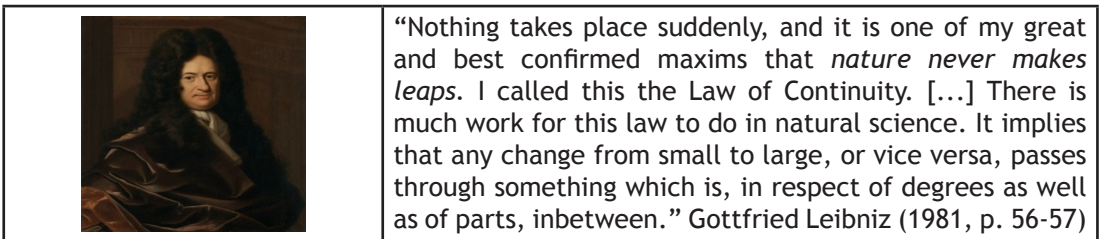


Figure 2. Leibniz and his view about the Law of Continuity

The listener may perceive this series of sections as being both continuous and causal. If this logic is not yet plausible, we must introduce the concept that causality implies temporality. This refers to uni-directionality, asymmetry, and irreversibility between things or states. For many modern people, cause differs from effect; in a deterministic universe, “nothing can be the cause of itself” (Strawson, 2009, p. 299). People assumed “the priority of time in the cause before the effect” (Hume, 2010, p. 378). This means that cause has one direction, toward effect: The cause has an asymmetric

relationship to time.¹⁰ If some sonic states compose a unidirectional, asymmetric, and irreversible transition that changes gradually, progressively, and continuously in time, without evoking the feelings of discontinuity, contrast, and rupture, then the transition is a deterministic expression of transitional SM. This musical temporality results from how people feel time as flowing. “Central to our feelings of awareness is the sensation of the progression of time” (Penrose, 2016, p. 391). For the study on people’s way of perceiving the music, it is recommended that one starts from the sensation of the progression of time.

¹⁰ Few say that the cause and the effect can occur at the same time, and the cause is in symmetrical relation with its effect (McTaggart, 1915; Russel, 1950; Taylor, 1963 & 1966).




		
<p>Galen John Strawson (1952-) is a British analytic philosopher.</p>	<p>David Hume (1711-1776) was a Scottish Enlightenment philosopher.</p>	<p>Roger Penrose (1931-) is a British mathematical physicist, philosopher of science and Nobel Laureate in Physics.</p>
<p>“Nothing can be the cause of itself” (Strawson, 2009, p. 299).</p>	<p>“[T]he priority of time in the cause before the effect” (Hume, 2010, p. 378)</p>	<p>“Central to our feelings of awareness is the sensation of the progression of time” (Penrose, 2016, p. 391).</p>

Figure 3. Some philosophers who talked about determinism, causality, and progression of time

Anderson (1989b) argues that the continuous transformation in Murail’s music strongly recalls Escher’s *Metamorphoses*. The same principle of continuous transformation in these lithographs offers a striking visual analogy with *Ethers* or *Gondwana* (p. 135). Denisov and Ligeti, a pioneer of SM, also think that some of Ligeti’s pieces resemble some of Escher’s pieces (Steinitz, 2003, p. 206-207). Grisey’s music may also recall Escher’s pieces. Those who see Escher’s transformation may feel temporality. In his *Metamorphoses III*, there is one direction toward which things that gradually transform point (see (1) of question A2-2 in Appendix 1. We assumed that the parts of Escher’s pieces that we selected for the survey are textbook examples of continuous transformation. One may have feelings of continuousness, gradualness, progressivity, asymmetry, unidirectionality, irreversibility, and temporality, even though there are still a few discontinuities).

To restate the question “*Do Korean listeners to Partiels and Ethers feel determinism?*” in a simpler form appropriate for the survey, we proposed “*Do they perceive the analogy between these spectral pieces and Escher’s Metamorphoses?*” We can also restate the

question “*Do they judge each spectralist to be a (weak or strong) determinist?*” (see A2-1 of Appendix 1). Later, Murail departed from the world of continuity.¹¹

For Murail, the audience for SM is a Western public who search for novelty and reject obsolete systems (1989, p. 162). The determinism of SM and CM is a novelty. Identifying whether and how the Koreans - people who live in an EEIRD (Eastern, Educated, Industrialized, Rich and Democratic) country - perceives such WEIRD novelties is meaningful.

Schaeffer’s fixed music on a medium is “concrete because it is directly constructed from preexistent elements” (Chion, 1991, p. 12). Schaeffer presented a new way to record and manipulate sounds from daily life. The concrete preexistent sonic element is a sound object, which can also be a short recorded fragment of sonic material. Schaeffer also used “acousmatic sound” (1966, p. 91), a sound whose cause is invisible. Acousmatic/concrete music is produced by manipulation

¹¹ For the later pieces, which cannot serve as textbook examples of deterministic and perceptible SM, see Anderson (1989b, p. 135), Murail (2000, p. 5-9), and Lelong (1988, p. 47).

of sound objects, projected by speakers in halls.

The acousmatic situation through the radio/disc/telephone isolates the sound from the audio-visual complex and dissociates hearing from sight (Deliège, 2003, p. 421). For this situation, Schaeffer proposes “reduced listening” (1966, p. 270-272, 349-359), an attitude of listening to sound for itself, or decontextualized sound.¹² With reduced/acousmatic listening, concrete composers will not detect physical causes of the sound nor recall its referential and cultural meanings. The acousmatic sounds are “detached from their method of production,” which implies “abandonment of their real causality in favor of the virtual causality that generates internal or external, induced, imaginary, metaphoric spaces; the juxtapositions of these spaces provoke the meanings” (Denis Dufour, in Bosseur, 1996, p. 12). A cello sound is recorded and manipulated by means of certain tools until it becomes unidentifiable. For Dufour, the virtual causality emerges from the manipulations, whereas the cellist and his cello are the real causes. This dichotomy of real and virtual is not apposite, because for an acousmatic sound, all elements and manipulations that help make it are causes. Anyway, **in an acousmatic situation, do Korean listeners conjecture virtual causes or not?** (see A2-3, A2-4 and A2-5 of Appendix 1).

used the cut sound fragments arising from heterogeneous sources. “One entered an empirical world which is totally strange to the history of the composition”. Schaeffer managed to design the structure of the sound object (Deliège, 2003, p. 432, 424). Given his own classifications, Schaeffer had “some preferable processes” (1966, p. 414), which were somewhat prepared and deterministic. However, according to Deliège, there is an arbitrariness in composing that Schaeffer did not deny. Schaeffer no longer saw language and grammar in his music (2003, p. 439), since these can be considered deterministic elements.

In his last piece, *Bilude* (1979), Schaeffer showed how to avoid arbitrariness: he did an integral citation of J. S. Bach’s *2nd prelude in c minor* of the *Well-Tempered Clavier*, using it as a virtual automatic generator. The determinism of *Bilude* comes from how he just uses certain elements of Bach’s work as they are. This idea is a PDCP. Whether or not Bach’s work is deterministic, as long as Schaeffer appropriates it as a template, certain elements of *Bilude* are inevitably predetermined. Certain elements of Bach’s work are simply replaced with other instrumental sounds. There seems to be no PDCP that determines which instruments are to be used and when. Schaeffer did not establish a PDCP for timbre. **Is he then felt as being weakly deterministic? Do Korean listeners feel weak determinism?**

The important techniques of early CM

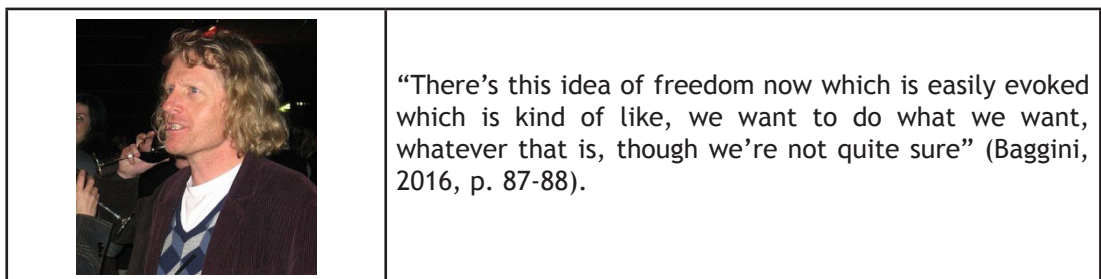


Figure 4. An English contemporary artist Grayson Perry (1960-) and his liberalistic views.

¹² For reduced phenomenological listening, see Kane (2007, p. 16-17).

CM as imperfect collage/montage/bricolage does not disturb Pierre Henry (Deliège, 2003, p. 422). If an artist does not feel disturbed when he creates something without a logical process, he probably feels free. As Grayson Perry said, “[t]here’s this idea of freedom now which is easily evoked which is kind of like, we want to do what we want, whatever that is, though we’re not quite sure” (Baggini, 2016, p. 87-88). Henry’s *Divinité du Styx*, the eighth piece of *Écho d’Orphée*, is a typical collage, in which one hardly identifies PDCPs. ***Do Korean listeners to Divinité du Styx feel freedom? Is this piece felt as being libertarian? We can restate the questions for Divinité and Bilude. “Do Korean people perceive the analogy between these concrete pieces and some collages?”*** (A2-1 of Appendix 1).

Research Model

We sent survey invitation emails to 5,000 people who were randomly selected from the Korean population as of July 2019. We did a nationally representative quota sampling for age and sex of 504 people aged 18 years and older. The survey period was from January 23 to January 28, 2020. Five hundred four randomly selected respondents in Korea heard parts of two spectral and two concrete pieces, then completed a data collection tool. Analyzing data in SPSS/Microsoft Excel we identified detailed responses to the research questions. The data collection tool is composed of certain qualitative and quantitative questions (see Appendix 1).

This online survey had a 95 percent confidence level with a ± 4 percent error margin, and adhered to the principles expressed in the Code of Ethics of the American Association for Public Opinion Research.

Data Collection Tool

The data collection tool refers to the devices/instruments used to collect data. Our tool was originally written in Korean, but here we present the English version (see Appendix 1). It examines four categories: (1) the social attributes of Korean respondents,

including their psychological beliefs in determinism and libertarianism and their understanding of philosophical determinism and libertarianism; (2) how they judge each composer after listening to each of the stimuli; (3) whether they have an impression of determinism or of freedom; and (4) whether they conjecture acoustic causes of the stimuli they listened to - all pieces are only heard - or if they sought virtual causality. We call this data collection tool “Determinism/Libertarianism in Musico-Philosophical Disposition Inventory”.

Four stimuli composed no earlier than 1970 were selected as follows: (1) *Partiels* (1975, 115 seconds); (2) *Ethers* (1978) in measures 17-70 (150 seconds); (3) *Bilude* (1979, 68 seconds); and (4) *Divinité du Styx* (1988, 64 seconds). Respondents listened to these stimuli in this order.

For category (2), the survey presented five examples to the respondents: example (1) is a strong determinist’s answer, (2) a weak determinist’s answer, (3) the answer of a weaker determinist or weaker libertarian, (4) a weak libertarian’s answer, and (5) a strong libertarian’s answer (see Appendix 1). Category (3) is based on four working hypotheses: that Escher’s lithographs offer a visual analogy to the SM and together they evoke a deterministic feeling, and that some collages offer a visual analogy to the CM and together they evoke freedom. The survey presented two images to the respondents: specific parts of Escher’s *Metamorphoses III* and the Brazilian designer Rodrigo Pinheiro’s collage *Paste in Place* (see Appendix 1). Respondents chose one of the two images as visual equivalents.

Questions pertaining to (1). The factual questions in A0 are on the respondent’s social variables; the information question A1-1 asked what is the respondent’s belief; and the information questions A1-2 and A1-3 asked whether he properly understood determinism and libertarianism. We identified whether a respondent’s perceptual abilities were related to their psycho-social

backgrounds.

Questions pertaining to (2), (3), and (4). The questions from A2-1 through A2-5 address whether listeners have a MTOM and how they perceive SM and CM. We did a crossover analysis between the sociocultural/psycho-

cultural/cognitive attributes revealed by (1) and the responses pertaining to (2), (3), and (4). These attributes make up quantitative data. We scored respondents' responses in terms of the expected correct/appropriate answers to the questions (Table 1).

Table 1. Expected correct answers to the questions on the data collection tool

A1-2	A1-3	Music	A2-1	A2-2	A2-3	A2-4	A2-5
(2)	(4)	<i>Partiels</i>	(2) or (3)	(1)	(1)	(2)	
		<i>Ethers</i>	(1)	(1)	(1)	(2)	
		<i>Bilude</i>	(3) or (4)	(2)	(2)		(2)
		<i>Divinité du Styx</i>	(5)	(2)	(2)		(2)

All answers to A0 and A1-1 and certain answers in A2-4 and A2-5 were not included in the scoring. We identified and analyzed the scores and the attributes of the variables in the questions in A0 using SPSS; theories were constructed inductively.

three main musical questions (A2-1, A2-2, and A2-3) is low (0.280). However, these questions do not measure the same concept, which means that it offers a low-risk solution: If we fail a question, we get minimal loss. For other statistical information, see Appendix 2.

Validity and Reliability of Data Collection Tool

The Cronbach Alfa reliability coefficient for

Table 2. Item statistics for main three musical questions

	Mean	Standard Deviation	N
Question A2-1	2.14	1.247	504
Question A2-2	1.14	0.346	504
Question A2-3	1.31	0.464	504

Table 3. Item total statistics

	Scale Mean if Item Deleted	Scale Variance if Item Deleted	Corrected Item-Total Correlation	Cronbach Alfa if Item Deleted
Question A2-1	2.45	0.351	0.283	0.095
Question A2-2	3.46	1.843	0.385	0.079
Question A2-3	3.28	2.021	0.068	0.342

Table 4. Scale statistics

Mean	Dispersion	Standard Deviation	Number of Items
4.60	2.325	1.525	3

Results

There were 18 questions. On a scale of 99 points, the average score (AS) of the 504 respondents was 52.66, which reflects a typical Korean’s aptitude for a specific musico-philosophical task in the year 2020. The AS of people who answered A1-2 and A1-3 correctly was 54.01, the AS of people who got only one answer right was 52.71, and that of people who answered none correctly was 46.75. This last group supported either of the two dominant political parties in Korea, whereas the others were more diverse in the parties they backed. Apart from the two philosophy questions, there were 16 music questions. On a scale of 100 points, respondents who answered A1-2 and

A1-3 correctly attained an AS of 63.16; those who answered one of them correctly scored 62.66; and those who answered none of them correctly scored 58.32. Respondents who properly understood determinism/libertarianism did better at perceiving SM/CM than did individuals who did not.

We classified respondents who chose response (1) in A1-1 as determinists, and those who chose (2) as being libertarians. There were more libertarians than determinists; the latter outscored the former (Table 5). There were more libertarians among men than among women. Women outscored men; determinists outscored libertarians (Table 6).

Table 5. Determinists / Libertarians breakdown and the AS (for 18 questions)

Total persons: 504					
Determinists			Libertarians		
Persons	AS	%	Persons	AS	%
220	52.90	43.7	284	52.48	56.3

Table 6. Gender breakdown by determinist/libertarian leanings and the AS (for 18 questions)

		Total		Determinists		Libertarians	
		Persons	AS	Percentage(%)	AS	Percentage(%)	AS
		504	52.66	43.7	52.90	56.3	52.48
Sex	Male	261	52.07	43.3	52.37	56.7	51.84
	Female	243	53.30	44.0	53.46	56.0	53.18

Among men in their twenties, 56.1% were determinists, whereas 33.3% of 40-something men were determinists. Libertarian women in their 20s scored the highest (57.86). The AS of libertarian men in their 60s or older

was 47.74. Except for women in their 20s, people in their 30s, and men in their 40s, determinists tended to outscore their libertarian counterparts across all ages/genders (Table 7).

Table 7. Age/Genderbreakdown by determinist/libertarian leanings and the AS (for 18 questions)

	Persons	AS	Determinists				Libertarians							
			%		AS		%		AS					
All ages	504	52.66	43.7				52.90		56.3				52.48	
20s	120	53.90	55.0	M.	56.1	53.81	45.0	M.	43.9	50.45	F.	46.3	57.86	
				F.	53.7	54.05		F.	61	53.46				
30s	87	51.40	44.8	M.	50	48.30	55.2	M.	50	52.37	F.	61	53.46	
				F.	39.0	51.22		F.	61	53.46				
40s	106	52.92	35.8	M.	33.3	53.47	64.2	M.	66.7	53.78	F.	61.5	51.73	
				F.	38.5	52.80		F.	61.5	51.73				
50s	113	53.25	40.7	M.	37.5	54.48	59.3	M.	62.5	53.59	F.	56.1	51.73	
				F.	43.9	53.68		F.	56.1	51.73				
60s or older	78	50.97	39.7	M.	35.9	50.68	60.3	M.	64.1	47.74	F.	56.4	51.75	
				F.	43.6	55		F.	56.4	51.75				

Out of the 220 determinists, 30% were in their 20s (Table 8).

Table 8. Determinists/Libertarians breakdown by age (for 18 questions)

	20s	30s	40s	50s	60s or older
Determinists	30.0%	17.7%	17.3%	20.9%	14.1%
Libertarians	19.0%	16.9%	23.9%	23.6%	16.5%

The AS of the only respondent with no formal education was 38.50; she/he was determinist. For libertarians, a relatively strong positive correlation existed between educational attainment and the interconnected mental abilities of musical perception and

philosophical/logical thinking; the link was correspondingly weak for the determinists, who outscored libertarians across all educational categories, except for graduate-degree holders (Table 9).

Table 9. Educational background by determinist/libertarian leanings and AS (for 18 questions)

	Persons	AS	Determinists		Libertarians	
			AS	%	AS	%
No Formal Education	1	38.50	38.50	100		0
High School or less	72	48.67	50.11	49.3	47.27	50.7
Community College	68	53.38	56.38	41.2	51.29	58.8
College Graduate	274	53.09	53.52	44.9	52.74	55.1
Graduate Degree	89	54.07	50.67	37.1	56.08	62.9

Students included more determinists, whereas both white-collar and regular blue-collar workers included more libertarians. (Are these vested interests?) The AS of white-collar workers was highest; that of blue-collar workers, unemployed, and

homemakers were among the lowest. (White-collar workers included freelancers/self-employed, small business owners, executives in government corporations/big business, senior employees/retirees, office workers, full-time workers, and

STEM workers. Blue-collar workers included day workers, part-time employees, and salespersons as non-employees.) Except for office workers, salespersons, and “other,” the determinists outscored the libertarians across all professions (Table 10).

Table 10. Occupation by determinist/libertarian leanings and AS (for 18 questions)

	Persons	AS	Determinists		Libertarians	
			AS	%	AS	%
White-collar	297 (58.9%)	53.31	53.80	40.1	52.99	59.9
Blue-collar	21 (4.2%)	51.60	50.60	47.6	52.50	52.4
Student	48 (9.5%)	52.25	52.25	62.5	52.25	37.5
Homemaker/Unemployed	68 (13.5%)	51.12	51.93	50.0	50.31	50.0
Other (senior employees/retirees)	70 (13.9%)	52.01	51.74	38.6	52.19	61.4

For libertarians, as household and personal income rose, their interconnected mental abilities (AS) increased in tandem; for determinists, this relationship held until the USD 4,130-5,779 range (Table 11). The survey

presents Korean currency of the respondents as examples of income. We did the analysis in terms of American dollars; 1,000,000 Korean won was approximately USD 825.47 as of February 2020.

Table 11. Income breakdown by determinist/libertarian leanings and AS (for 18 questions)

	AS	%	Determinists		Libertarians		
			AS	%	AS	%	
Personal Monthly Income (USD)	Under 2,478	52.29	43.1	53.74	44.2	51.14	55.8
	2,478 - 4,130	53.29	30.0	52.45	37.1	53.78	62.9
	Over 4,130	53.07	11.3	50.42	42.1	55.00	57.9
	Other	52.22	15.7	53.00	55.7	51.23	44.3
Household Monthly Income (USD)	Under 2,478	52.15	16.5	53.57	55.4	50.39	44.6
	2,478 - 4,130	52.27	33.9	52.33	39.8%	52.22	60.2
	4,130 - 5,779	54.19	26.8	55.54	37.8%	53.36	62.2
	Over 5,779	52.80	16.9	50.98	48.2%	54.50	51.8
	Other	49.13	6.0	49.50	46.7%	48.81	53.3

Students (62.5%), men in their 20s (56.1%), people with personal monthly incomes of under USD 2,478 (55.4%), and women in their 20s (53.7%) were mainly determinists, whereas libertarians were prominent among men in their 40s (66.7%), supporters of the Bareunmirae Party (64.7%) and Liberty Korea Party (64.9%), and graduate-degree holders (62.9%). These two politically conservative parties had the biggest proportion of libertarians, who had the lowest AS, whereas libertarians who backed the Justice Party or were “uncommitted” had the highest

AS (Table 12). The Liberty Korea Party and Bareunmirae Party were renamed. The Justice Party is a minor progressive party.

Most respondents favored expanding social welfare and wealth redistribution, i.e., were progressivist. A conservative favors cutting social welfare spending; a moderate supports freezing social welfare spending. Moderate determinists had the highest AS (55.11) (Table 13).

Table 12. Political party support by determinist/libertarian leanings and AS (for 18 questions)

	Political stance	Persons	AS	%	Determinists		Libertarians	
					AS	%	AS	%
Democratic Party of Korea	Centrist	132	52.58	26.2	52.59	43.18	52.58	56.81
Liberty Korea Party	Very conservative	57	51.82	11.3	54.73	35.08	50.24	64.91
Bareunmirae Party	Conservative	17	50.79	3.4	51.33	35.29	50.50	64.70
Justice Party	Moderate left	44	56.63	8.7	55.61	40.90	57.33	59.09
Uncommitted		243	52.22	48.2	52.35	46.09	57.75	53.90
Other		11	55.00	2.2	53.43	63.63	52.10	53.90

Table 13. Sociopolitical opinions by determinist/libertarian leanings and AS (for 18 questions)

	Persons	AS	%	Determinists		Libertarians	
				AS	%	AS	%
Progressivist	321	52.31	63.7	52.01	43	52.54	57
Conservative	75	51.92	14.9	53.33	44	50.81	56
Moderate	108	54.24	21.4	55.11	45.4	53.51	54.6

About 27.6% of respondents correctly thought the composer of *Partiels* to be “logical and to have a plan”. Another 15.7% correctly thought that she/he “seemed a little logical but a little free”; 9.5% correctly thought that the composer of *Ethers* was “very logical and had an elaborate plan”; 19% felt that she/he “seemed logical and to have a plan”; 51.2% correctly identified the composer of *Bilude* as weakly libertarian: 17.9% correctly thought that she/he “seemed a little logical but a little free” and 33.3% also correctly thought that she/he “seemed free” (42.5%

thought her/him to be “very free”); and 33.9% correctly thought that the composer of *Divinité* was “very free” (ACAR of A2-1 in Table 11). About 27% felt that she/he “seemed free”. The average correct answer rate (ACAR) for a question is the percentage who correctly answered it. Women did better at assessing the composers’ minds than did men. Determinists did better at perceiving SM than did libertarians and did worse at perceiving CM. Libertarians did better at perceiving CM than did determinists and did worse at perceiving *Partiels* (Table 14).

Table 14. ACAR for all questions by determinists/all respondents/libertarians (for 18 questions)

		Determinists (%)	All Respondents (%)	Libertarians (%)
ACAR to the Question A2-1 for	<i>Partiels</i>	43.7	43.3	43
	<i>Ethers</i>	9.1	9.5	9.9
	<i>Bilude</i>	48.7	51.2	53.2
	<i>Divinité</i>	35.0	33.9	33.1
ACAR to the Question A2-2 for	<i>Partiels</i>	87.3	86.1	85.2
	<i>Ethers</i>	46.4	48	49.3
	<i>Bilude</i>	69.5	69.8	70.1
	<i>Divinité</i>	63.2	67.3	70.4
ACAR to the Question A2-3 for	<i>Partiels</i>	71.8	68.8	66.5
	<i>Ethers</i>	50.5	51.4	52.1
	<i>Bilude</i>	28.6	28.6	28.5
	<i>Divinité</i>	64.1	64.1	64.1
ACAR to the Question A2-4 for	<i>Partiels</i>	82.3	80.7	79.4
	<i>Ethers</i>	87.4	83.8	81.1
ACAR to the question A2-5 for	<i>Bilude</i>	34.9	43.8	50.6
	<i>Divinité</i>	40.4	44.3	47.3

For *Partiels*, 86.1% of respondents correctly chose Escher’s pieces; for *Ethers*, 48% correctly chose Escher; for *Bilude*, 69.8% correctly chose the collage; and for *Divinité*, 67.3% correctly chose the collage. Except for *Ethers*, the four working hypotheses were supported on the whole (ACAR of A2-2 in Table 14). Women’s high capacity for perceiving analogies between the visual images and music was not identified. There was a dramatic rise and drop in ACAR: 58.9% of men in their 50s correctly grasped Grisey’s mind, 30.7 % of men in their 60s correctly did so; 45.7% of women in their 50s correctly did so; and 35.9% of women in their 60s correctly did so.

For *Partiels*, of the 68.8% of respondents who correctly guessed at an orchestra, 80.7% correctly guessed at ordinary instruments; for *Ethers*, of the 51.4% who correctly guessed at an orchestra, 83.8% did it correctly; for *Bilude*, of the 71.4% who guessed the orchestra incorrectly, 85.8% incorrectly guessed at ordinary instruments: 92.9% of conservatives, 91.7% of blue-collar

workers, 90.6% of women in their 60s, and 90.3% of men in their 60s felt this way, misperceiving *Bilude*. There were 65.1% of determinists who guessed at an orchestra, but 50.6% of libertarians disagreed. There were 35.9% who misperceived *Divinité*; among them, 87.3% incorrectly thought that ordinary instruments were played, including all women respondents in their 60s or older and all blue-collar workers. There were 64.1% who correctly imagined a piece without orchestra; 44.3% of them correctly guessed at recorded and edited sounds. Women in their 20s (60%) and students (58.8%) did well on this question.

Summary and Discussion

The way in which Koreans perceive musical determinism depends on their individual psycho-social character. Ten tendencies were observable.

- (1) Respondents who properly understood determinism/libertarianism did better at perceiving the deterministic spectral music and free concrete music than did individuals

who did not. We assume a very weak positive correlation between understanding of philosophical determinism/libertarianism and perceiving of musical determinism/libertarianism. Is the former the cause of the latter or vice versa? We could not identify it. The correlation was not statistically significant. Our SPSS could not calculate the correlation.

well in spectral music (SM) and concrete music (CM) on the visual-audio analogy. Koreans appear to perceive a similarity between the musical collage and the collage as a picture. This is borne out by the ACAR (average correct answer rate) for question A2-2, which was higher than that for A2-1 (Table 15). The way in which they perceive musical determinism/libertarianism may be associative/implicit.

(2) Koreans appear to perceive determinism

Table 15. ACAR for all questions by determinists/all respondents/libertarians (for 18 questions)

	<i>Partiels</i>	<i>Ethers</i>	<i>Bilude</i>	<i>Divinité</i>
ACAR for A2-1	43.3%	9.5%	51.2%	33.9%
ACAR for A2-2	86.1%	48%	69.8%	67.3%
ACAR for A2-3	68.8%	51.4%	28.6%	64.1%
ACAR for A2-4	80.7%	83.8%		
ACAR for A2-5			43.8%	44.3%

(3) Many Koreans seemed limited in their musical theory of mind (MTOM) for SM/CM, as is indicated by the low ACAR for A2-1 (Table 15).

most common among the students (62.5%), men in their twenties (56.1%), women in their twenties (53.7%), people whose household monthly income under USD 2,478 (55.4%), and had a high-school diploma or less (49.3%). These subgroups are marginal in Korean society.

(4) Women appear to have relatively high MTOM, as was found by studies on the Empathy quotient: women tend to empathize better than men (Nettle, 2007, p. 237). The older people appeared to have relatively low MTOM.

(8) Across 45 subgroups, the 30 subgroups of determinists showed greater philosophical/logical reasoning and musical perceptive ability. Overall, Korean determinists seem to be a clever musical minority, as do a few subgroups of libertarians.

(5) Few Koreans seek virtual causality of CM (A2-5 in Table 11). However, young people did better at perceiving virtual causality, perhaps because the electronic sound is more familiar to them. Libertarians/white-collar workers did well, whereas determinists/blue-collar workers did worse. For *Bilude*, 34.9% of determinists and 22.2% of blue-collar workers correctly guessed, compared with 50.6% of libertarians and 48.1% of white-collar workers. For *Divinité*, 40.4% of determinists and 35.7% of blue-collar workers answered correctly, compared with 47.3% of libertarians and 39.9% of white-collar workers.

(9) Determinists did better at perceiving SM and worse at perceiving CM. Libertarians did better at perceiving CM, and worse at perceiving *Partiels*. Being determinist or libertarian is like a measurable indicator of perceptions about the world. According to Shermer, what one believes is what one sees. Theory molds data, and concepts determine percepts (2011, p. 21). Beliefs provide a way to prepare oneself to interact with things (MacKay, 1991, p. 112). For many Korean respondents, beliefs seem to influence listening: what they believe may be what they listen to. Their beliefs thus provide

(6) Overall, libertarians (56.3%) outnumbered determinists, but (7) determinists were the

a way to prepare themselves to interact with music. Does this study suggest that all hearing is epistemic? As O'Brien (2016, p. 72) suggests, is the relation between experience and thoughts holistic?

(10) We identified a positive correlation between the Korean respondents' social achievements and their interconnected mental abilities of musical perception on SM/CM and logical thinking on determinism/libertarianism.

Limitations of the Study and Suggestions for Future Work

These phenomenological, descriptive, and correlative findings arrived at empirically restricted reception aesthetics as a snapshot in a specific period, whereas a cross-sectional study involves observations of some populations at one time. Longitudinal and comparative studies on this subject are necessary. We did not provide statistical results; factor analyses, analyses of variances, and other statistical studies are necessary. The findings are intertwined; we cannot yet identify their chains of causality. Identifying relations/causalities are necessary. More opinion questions that ask about the respondents' beliefs need to be added to question A1-1, and more information questions that ask about whether the respondents properly understand determinism and free will also need to be added to A1-2 and A1-3. The dualism underpinning the concepts of fate/freedom is artificial and useful only up to a point (Critchlow, 2019, p. 8). This research was done in the context of dualism. Richer studies beyond dualism are necessary.

Acknowledgements

This research was supported by the National Research Foundation of Korea grant funded by the Korean government (NRF-2011-013-G00002).

References

- Anderson, J. (1989a). Dans le context. *Entretemps*, 8, 13-23.
- Anderson, J. (1989b). De Sables à vues aériennes. *Entretemps*, 8, 123-37.
- Aristotle. (2002). *Nicomachean Ethics*. Translation by S. Broadie and C. Rowe. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Babbie, E. (2016). *The Practice of Social Research*. Lorong Chuan: Cengage Learning.
- Baggini, J. (2016). *Freedom Regained: The Possibility of Free Will*. London: Granta Books.
- Baillet, J. (2000). *Gérard Grisey: Fondements d'une écriture*. Paris: L'Harmattan.
- Barash, D. P. (2003). Dennett and the Darwinizing of free will. *Human Nature Review*, 3, 222-225.
- Baron-Cohen, S. (1995). *Mindblindness: An essay on autism and theory of mind*. Massachusetts: MIT Press.
- Barrière, J. B. (1989). *Écriture et modèles*. *Entretemps*, 8, 25-45.
- Baumeister, R. F. (2013). Do you really have free will? *Slate*. Retrieved from <https://slate.com/technology/2013/09/free-will-debate-what-does-free-will-mean-and-how-did-it-evolve.html>
- Besson, M., & Frédérique, F. (1995). An event-related potential (ERP) study of musical expectancy: Comparison of musicians with nonmusicians. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 21(6), 1278-1296.
- Bosseur, J. Y. (1996). *Vocabulaire de la musique contemporaine*. Paris: Minerve.
- Campbell, C. A. (1985/1981). Has the self 'free will'? In J. Feinberg (Eds.), *Reason and Responsibility* (pp. 445-455). Belmont: Wadsworth.
- Carter, R. (2010). *Mapping the Mind*. Berkeley: University of California Press.
- Causality. <https://en.wikipedia.org/wiki/Causality>
- Chion, M. (1991). *L'Art des sons fixes, ou, La musique concrètement*. Fontaine: Metamkine/Nota Bene/Sono-Concept.
- Churchland, P. (2013). *Touching a Nerve*. New York/London: W. W. Norton & Company.
- Coates, R. D. (2006). Towards a Simple Typology of Racial Hegemony. *Societies without Borders*, 1(1), 69-91.
- Copley, B., & Wolff, P. (2015). Theories of causation should inform linguistic theory and vice versa. In B. Copley, & F. Martin (Eds.), *Causation in Grammatical Structures* (pp. 11-57). Oxford: Oxford University Press.
- Critchlow, H. (2019). *The Science of Fate*. London: Hodder & Stoughton.
- Dahlhaus, C. (1985). *Realism in Nineteenth-Century Music*. Translation by M. Whittall. New York: Cambridge University Press.
- D'Albavie, M. A. (1989). Notes sur Gondwana. *Entretemps*, 8, 139-145.
- Damasio, A. (2003). *Looking for Spinoza*. London: William Heinemann.
- Datar, A., & Nicosia, N. (2018). Assessing Social Contagion in Body Mass Index, Overweight, and Obesity Using a Natural Experiment. *JAMA Pediatrics*, 172(3), 239-246.
- De Gérando, S. (1996). *Contingence et déterminisme procédural appliqués à la synthèse sonore informatique et l'écriture musicale* [Doctoral dissertation, Paris VIII University].
- Deliège, C. (2003). *Cinquante ans de modernité musicale: De Darmstadt à L'IRCAM*. Hayen: Pierre Mardaga.

- Dennett, D. (2003). *Freedom Evolves*. New York: Viking Books.
- Dufourt, H. (1991). *Musique, pouvoir, écriture*. Paris: Christian Bourgois.
- Du Sautoy, M. (2016). *What we cannot know: explorations at the edge of knowledge*. London: Fourth Estate.
- Engels, F. (1969). *Anti-Dühring*. Moscow: Progress Publishers.
- Frede, M. (2011). *A Free Will*. California: University of California Press.
- Fried, I., Mukamel, R., & Gabriel, K. (2011). Internally Generated Preactivation of Single Neurons in Human Medial Frontal Cortex Predicts Volition. *Neuron*, 69, 548-562.
- Frith, C. D., & Frith, U. (1999). Interacting Minds - A Biological Basis. *Science*, 286(5445), 1692-1695.
- Funk, C., Rainie, L., & Page, D. (2015). Public and scientists' views on science and society. Pew Research Center, 29.
- Gazzaniga, M. (2011). *Who's in Charge?* New York: Ecco.
- Gopnik, A., & Wellman, H. M. (2012). Reconstructing constructivism: Causal models, Bayesian learning mechanisms, and the theory. *Psychological Bulletin*, 138(6), 1085-1108.
- Grisey, G. (1984). La musique: le devenir des sons. *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, 19, 16-23.
- Grisey, G. (1989). *Tempus ex machina*. *Entretemps*, 8, 83-121.
- Grisey, G. (1991). Structuration des timbres dans la musique instrumentale. In J. - B. Barrière (Ed.), *Le timbre, métaphore pour la composition* (pp. 352-385). Paris: IRCAM Christian Bourgois.
- Hadamard, J. S. (1945). *An Essay on the Psychology of Invention in the Mathematical Field*. New York: Dover Publications/ Princeton University Press.
- Haggard, P. (2011). Decision time for free will. *Neuron*, 69, 404-406.
- Harris, S. (2009). *What People Do and Do Not Believe*. Retrieved from https://theharrispoll.com/wpcontent/uploads/2017/12/Harris_Poll_2009_12_15.pdf
- Harris, S. (2012). *Free Will*. New York: Free Press.
- Haynes, J.-D. (2011). Decoding and predicting intentions. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1224(1), 9-21.
- Heider, F. (2015). *The Psychology of Interpersonal Relations*. Mansfield: Martino Publishing.
- Honderich, T. (2005). *On Determinism and Freedom*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hood, B. (2009). *Supersense: Why We Believe in the Unbelievable*. New York: Harper Collins.
- Hume, D. (2010). *A Treatise on the Human Nature: Being an Attempt to Introduce the Experimental Method of Reasoning into Moral Subjects; and Dialogues Concerning Natural Religion*, Vol. 1. London: Nabu Press.
- Humphrey, N. (1976). The Social Function of Intellect. In P. Bateson, & R. Hinde (Eds.), *Growing Points in Ethology* (pp. 303-317). Cambridge: Cambridge University Press.
- Kane, B. (2007). L'Object sonore maintenant: Pierre Schaeffer, sound objects and the phenomenological reduction. *Organised Sound*, 12(1), 15-24.
- Kistler, M. (2015). Analyzing causation in light of intuitions, causal statements, and science. In B. Copley, & F. Martin (Eds.), *Causation in Grammatical Structures* (pp. 76- 99). Oxford: Oxford University Press.

- Kramer, A., Guillory, J., & Hancock, J. (2014). Experimental evidence of massive-scale emotional contagion through social networks. *PNAS*, 111(24), 8788-8790.
- Laplace, P. S. (1902). *A Philosophical Essay on Probabilities*. New York: John Wiley & Sons.
- Lebon, G. (1980). *The French Revolution and the Psychology of Revolution*. New Brunswick and London: Transaction Books.
- Leibniz, G. (1981). *New Essays on Human Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lelong, G. (1988). Les dérives sonores de Gérard Grisey. *Art Press*, 123, 45-47.
- Lewandowsky, S., Ecker, U. K., Seifert, C. M., Schwarz, N., & Cook, J. (2012). Misinformation and its correction: Continued influence and successful debiasing. *Psychological science in the public interest*, 13(3), 106-131.
- Libet, B. (1985). Unconscious cerebral initiative and the role of conscious will in voluntary action. *Behavioral and Brain Sciences*, 8, 529-566.
- Lichtenberg, G. C. (2012). *Philosophical Writings*. Albany: State University of New York.
- Locke, J. (1979). *The Correspondence of John Locke*, vol. IV. Oxford: Clarendon Press.
- Loy, G. (1989). Composing with Computers: a Survey of Some Compositional Formalisms and Music Programming Languages. In M. Mathews, & R. John (Eds.), *Current Directions in Computer Music Research* (pp. 291-396). Cambridge/Massachusetts/London: The MIT Press.
- Mackay, D. (1991). *Behind the Eye*. Oxford: Basil Blackwell.
- Mackie, J. (1965). Causes and conditions. *American Philosophical Quarterly*, 2(4), 245-264.
- Malherbe, C. (1989). L'enjeu spectral. *Entretemps*, 8, 47-53.
- Masci, D. (2021). Public opinion on religion and science in the United States. *Pew Forum on Religion and Public Life*. Retrieved from <http://www.pewforum.org/Science-and-Bioethics/Public-Opinion-on-Religion-and-Science-in-the-United-States.aspx>.
- McTaggart, J. (1915). The meaning of causality. *Mind*, 24(95), 326-344.
- Metamorphoses III. <https://www.amazon.com/Lilarama-M-C-Escher-Metamorphosis-iii-Reproduction/dp/B078GQMM7Q>
- Meyer, L. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Miller, J., Scott, E., & Okamoto, S. (2006). Public acceptance of evolution. *Science*, 313(5788), 765-766.
- Miller, K. R. (2018). *The Human Instinct*. New York: Simon & Schuster.
- Mithen, S. (1996). *The prehistory of the mind*. London: Thames and Hudson.
- Molino, J. (1989). *Analyser. Analyse musicale*, 16, 11-13.
- Murail, T. (1989). Questions de cible. *Entretemps*, 8, 147-175.
- Murail, T. (2000). After-thoughts. *Contemporary Music Review*, 19(3), 5-9.
- Nattiez, J. J. (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Christian Bourgeois.
- Nettle, D. (2007). Empathizing and Systemizing: What Are They, and What Do They Contribute to Our Understanding of Psychological Sex Differences? *British Journal of Psychology*, 98(2), 237-255.
- Nono, L. (1958). Die Entwicklung des Reihentechnik. *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, 1, 25-37.
- O'Brien, D. (2016). *An Introduction to the Theory of Knowledge*. Malden: Polity Press.

- Oulhote, Y., & Grandjean, P. (2016). Association Between Child Poverty and Academic Achievement. *JAMA Pediatrics*, 170(2), 179.
- Paste in Place. <https://www.junique.com/collage-art-explaine>
- Penrose, R. (2016). *The Emperor's New Mind: Concerning Computers, Minds, and the Laws of Physics*. Oxford: Oxford University Press.
- Pink, T. (1996). *The Psychology of freedom*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pink, T. (2004). *Free will*. Oxford: Oxford University Press.
- Pronin, E., Wegner, D. l., McCarthy, K., & Rodriguez, S. (2006). Everyday magical powers: The role of apparent mental causation in the overestimation of personal influence. *Journal of Personality and Social Psychology*, 91(2), 218-231.
- Roads, C. (1979). Grammars as representations of music. *Computer Music Journal*, 3(1), 48-55.
- Russel, B. (1950). *On the notion of cause: Mysticism and logic*. London: Allen and Unwin.
- Sacks, O. (2017). *The River of Consciousness*. New York: Alfred A. Knopf.
- Schaeffer, P. (1996). *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Seuil.
- Schäffer, B. (1963) Präexistente und inexistente Strukturen. In G. Reichert, & J Martin (Eds.), *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962*, (pp. 263-268). Kassel: Bärenreiter.
- Schopenhauer, A. (1985). *Essay on the Freedom of the Will*. In J. Feinberg(Ed.), *Reason and Responsibility* (pp. 347-359). Belmont: Wadsworth.
- Schwanauer, S. & Levitt, D. (1993). Introduction. In S. Schwanauer, & D. Levitt (Eds.), *Machine Models of Music* (pp.1-6). Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press.
- Searle, J. (2007). *Freedom & Neurobiology*. New York: Columbia University Press.
- Shermer, M. (2011). *The Believing Brain*. New York: Times Books.
- Shtulman, A. (2017). *Scienceblind*. New York: Basic Books.
- Smilansky, S. (2011). Free Will, Fundamental Dualism, and the Centrality of Illusion. In R. Kane (Eds.), *The Oxford Handbook of Free Will* (pp. 434-440). Oxford: Oxford University Press.
- Steinitz, R. (2003). *György Ligeti*. Boston: Northeastern University Press.
- Strawson, G. (2009). The Impossibility of Ultimate Moral Responsibility. In D. Pereboom (Ed.), *Free Will* (pp. 289-306). Indianapolis, Cambridge: Hackett.
- Szendy, P. (1996). De Schoenberg aux lendemains. In P. Szendy (Ed.), *Lire l'IRCAM* (pp. 20-39). Paris: Editions IRCAM-Centre Georges-Pompidou.
- Taylor, R. (1963). Causation. *The Monist*, 47(2), 287-313.
- Taylor, R. (1966). *Action and purpose*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Taylor, R. (1967). Determinism. In P. Edward (Ed.), *The Encyclopedia of philosophy 2* (pp. 359-373). New York: Macmillan & Free Press.
- Van Strien, M. (2014). On the Origins and Foundations of Laplacian Determinism. *Studies in History and Philosophy of Science*, 45(1), 24-31.
- Varki, A., & Brower, D. (2013). *Denial*. New York: Twelve.

Weber, M. (1949). *The Methodology of the Social Sciences*. New York: Free Press.

Wegner, D. (2004). Précis of the illusion of conscious will. *Behavioral and Brain Sciences*, 27(5), 649-659.

Whitehead, A. N. (1978). *Process and Reality: An Essay in Cosmology*. New York: Free Press.

Wright, R. (1995). *The Moral Animal*. New York: Vintage Books.

Photos

Grisey, Gérard

https://en.wikipedia.org/wiki/G%C3%A9rard_Grisey#/media/File:Gerardgrisey.jpg

Hume, David

https://en.wikipedia.org/wiki/David_Hume#/media/File:Painting_of_David_Hume.jpg

Leibniz, Gottfried [https://en.wikipedia.org/wiki/Gottfried_Wilhelm_Leibniz#/media/File:Christoph_Bernhard_Francke_-_Bildnis_des_Philosophen_Leibniz_\(ca._1695\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Gottfried_Wilhelm_Leibniz#/media/File:Christoph_Bernhard_Francke_-_Bildnis_des_Philosophen_Leibniz_(ca._1695).jpg)

Penrose, Roger

https://en.wikipedia.org/wiki/Roger_Penrose#/media/File:Roger_Penrose_at_Festival_della_Scienza_Oct_29_2011.jpg

Perry, Grayson

https://en.wikipedia.org/wiki/Grayson_Perry#/media/File:Grayson_Perry_February_13,_2007.jpg

Strawson, Galen John

<https://sites.google.com/site/galenstrawson/>

Biodata of Author



Jinho Kim is a professor of musicology and musical composition of the Department of Music at Andong National University, in South Korea. He studied with Dr. Marc Battier at Paris-Sorbonne University, also known as Paris IV, where he earned a doctorate in musicology. He has written several Korean articles and books on musicology, and composed contemporary music. His recent publications include *Mozart Homo sapiens* (Galmuri, Seoul, 2017) and *Timbre of Attraction* (Galmuri, 2014). His research interests included the cognitive model of musical composition, the evolutionary psychology applied to musicology, socio-psychology on the way how different people listen to the music, etc. ORCID: 0000-0002-

9688-3148 Email: sultasto@andong.ac.kr

Appendix 1. A Data Collection tool <Determinism/Libertarianism in Musico-Philosophical Disposition Inventory>

A1-1. Among these two propositions, which do you agree with more?

(1) Everything in the world results from a cause or causes. Your dreams, preferences, will, thinking, imagination, creativeness, and moral passions are results of your brain's specific working. This universe is described as chains of causality like following table.

Cause (1)	->	Result (1) as Cause (2)	->	Result (2) as Cause (3)
My social/physical/ chemical environment and my biological traits		My brain's specific working		My dreams, preferences, thinking, imagination, will, creativeness, emotion, and moral passions



(2) In the physical world there may be causality. However, one cannot give a causal explanation of human consciousness and intentions. With dreams, will, thinking, etc., I overcome my socio-physical environment and select something I want: I have free will.



A1-2. Select one proposition that does not seemingly correspond to proposition (1) of A1-1.

- (1) There are inevitable laws.
- (2) I do what I want. I determine what I want.
- (3) Sometimes I cannot control myself. That is not my responsibility.
- (4) My moral belief is given by society. I have little choice but to accept it.

A1-3. Select one proposition that does not seemingly correspond to proposition (2) of A1-1.

- (1) My will changes my biological and social states.
- (2) My spirit cannot be explained by natural laws and social environments I live in.
- (3) I with free will am different from me who enters into certain biological/social states.
- (4) Criminal cannot overcome their socio-physical environments: They do not have free will.

A2-1. What is your feeling for the composer of the music that you just listened to? (Respondents listen to 4 stimuli in the following order: *Partiels*, *Ethers*, *Bilude*, *Divinité*.)

- (1) She/He seems very logical and to have an elaborate plan.
- (2) She/He seems logical and to have a plan.
- (3) She/He seems a little logical but a little free.
- (4) She/He seems free.
- (5) She/He seems to have no plan and very free.

An image of logical composer who has an elaborate plan:



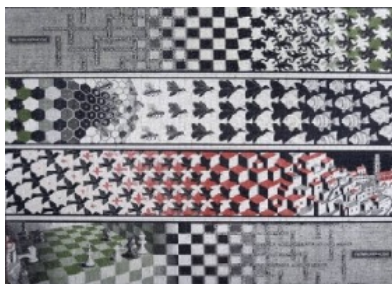
Two images of free composers:



A2-2. Which of these images does the music you just listened to most resemble?

(1)

(2)



A2-3. Is this piece played by an orchestra? (1) Yes. (2) No.

A2-4. If this piece is played by an orchestra, how would you describe its musical instruments?

- (1) The musical instruments are alien to me.
- (2) The music is played by ordinary instruments.

A2-5. If this piece is not played by an orchestra, how would you describe this music?

- (1) Some performers play unusual instruments that I had no knowledge of.
- (2) I guess that recorded and edited sounds have been used.

Appendix 2.

1. Case Processing Summary

		N	%
Cases	Valid	504	100.0
	Excluded*	0	0
	Total	504	100.0

* Listwise deletion based on all variables in the procedure

Reliability Statistics

Cronbach's Alpha	N of Items
0.342	2

Item Statistics

	Mean	Std. Deviation	N
Question A2-1	2.14	1.247	504
Question A2-2	1.14	0.346	504

Item Total Statistics

	Scale Mean if Item Deleted	Scale variance if Item Deleted	Corrected Item-Total Correlation	Cronbach's Alpha if Item Deleted
Question A2-1	1.14	0.120	0.400	
Question A2-2	2.14	1.556	0.400	

Scale Statistics

Mean	Variance	Std. Deviation	N of Items
3.28	2.021	1.422	2

2. Case Processing Summary

		N	%
Cases	Valid	504	100.0
	Excluded*	0	0
	Total	504	100.0

* Listwise deletion based on all variables in the procedure

Reliability Statistics

Cronbach's Alpha	N of Items
0.079	2

Item Statistics

	Mean	Std. Deviation	N
Question A2-1	2.14	1.247	504
Question A2-3	1.31	0.464	504

Item Total Statistics

	Scale Mean if Item Deleted	Scale variance if Item Deleted	Corrected Item-Total Correlation
Question A2-1	1.31	0.125	0.063
Question A2-3	2.14	1.556	0.063

Scale Statistics

Mean	Variance	Std. Deviation	N of Items
3.46	1.843	1.358	2

3. Case Processing Summary

		N	%
Cases	Valid	347	68.8
	Excluded*	157	31.2
	Total	504	100.0

* Listwise deletion based on all variables in the procedure

Reliability Statistics

Cronbach's Alpha	N of Items
-0.012: The value is negative due to a negative average covariance among items. This violates reliability model assumptions. You may want to check item codings.	2

Item Statistics

	Mean	Std. Deviation	N
Question A2-1	2.09	1.267	347
Question A2-4	1.81	0.395	347

Item Total Statistics

	Scale Mean if Item Deleted	Scale variance if Item Deleted	Corrected Item-Total Correlation
Question A2-1	1.81	0.156	-0.011
Question A2-4	2.09	1.604	-0.011

Scale Statistics

Mean	Variance	Std. Deviation	N of Items
3.90	1.750	1.323	2

4. Case Processing Summary

		N	%
Cases	Valid	157	31.2
	Excluded*	347	68.8
	Total	504	100.0

* Listwise deletion based on all variables in the procedure

Reliability Statistics

Cronbach's Alpha	N of Items
-0.031: The value is negative due to a negative average covariance among items. This violates reliability model assumptions. You may want to check item codings.	2

Item Statistics

	Mean	Std. Deviation	N
Question A2-1	2.26	1.199	157
Question A2-5	1.41	0.494	157

Item Total Statistics

	Scale Mean if Item Deleted	Scale variance if Item Deleted	Corrected Item-Total Correlation
Question A2-1	1.41	0.244	-0.021
Question A2-5	2.26	1.438	-0.021

Scale Statistics

Mean	Variance	Std. Deviation	N of Items
3.68	1.657	1.287	2

5. Case Processing Summary

		N	%
Cases	Valid	504	100.0
	Excluded*	0	0.0
	Total	504	100.0

* Listwise deletion based on all variables in the procedure

Reliability Statistics

Cronbach's Alpha	N of Items
0.095	2

Item Statistics

	Mean	Std. Deviation	N
Question A2-2	1.14	0.346	504
Question A2-3	1.31	0.464	504

Item Total Statistics

	Scale Mean if Item Deleted	Scale variance if Item Deleted	Corrected Item-Total Correlation
Question A2-2	1.31	0.215	0.052
Question A2-3	1.14	0.120	0.052

Scale Statistics

Mean	Variance	Std. Deviation	N of Items
2.45	0.351	0.593	2

6. Case Processing Summary

		N	%
Cases	Valid	347	68.8
	Excluded*	157	31.2
	Total	504	100.0

* Listwise deletion based on all variables in the procedure

Reliability Statistics

Cronbach's Alpha	N of Items
-0.115: The value is negative due to a negative average covariance among items. This violates reliability model assumptions. You may want to check item codings.	2

Item Statistics

	Mean	Std. Deviation	N
Question A2-2	1.13	0.333	347
Question A2-4	1.81	0.395	347

Item Total Statistics

	Scale Mean if Item Deleted	Scale variance if Item Deleted	Corrected Item-Total Correlation
Question A2-2	1.81	0.156	-0.055
Question A2-4	1.13	0.111	-0.055

Scale Statistics

Mean	Variance	Std. Deviation	N of Items
2.93	0.253	0.503	2

7. Case Processing Summary

		N	%
Cases	Valid	157	31.2
	Excluded*	347	68.8
	Total	504	100.0

* Listwise deletion based on all variables in the procedure

Reliability Statistics

Cronbach's Alpha	N of Items
-0.125: The value is negative due to a negative average covariance among items. This violates reliability model assumptions. You may want to check item codings.	2

Item Statistics

	Mean	Std. Deviation	N
Question A2-2	1.17	0.373	157
Question A2-5	1.41	0.494	157

Item Total Statistics

	Scale Mean if Item Deleted	Scale variance if Item Deleted	Corrected Item-Total Correlation
Question A2-2	1.41	0.244	-0.061
Question A2-5	1.17	0.139	-0.061

Scale Statistics

Mean	Variance	Std. Deviation	N of Items
2.58	0.361	0.601	2

8. Case Processing Summary

		N	%
Cases	Valid	347	68.8
	Excluded*	157	31.2
	Total	504	100.0

* Listwise deletion based on all variables in the procedure

Reliability Statistics

Cronbach's Alpha	N of Items
8.438E-15	2

Item Statistics

	Mean	Std. Deviation	N
Question A2-3	1.00	0.000	347
Question A2-4	1.81	0.395	347

Item Total Statistics

	Scale Mean if Item Deleted	Scale variance if Item Deleted	Corrected Item-Total Correlation
Question A2-3	1.81	0.156	0.000
Question A2-4	1.00	0.000	0.000

Scale Statistics

Mean	Variance	Std. Deviation	N of Items
2.81	0.156	0.395	2

9. Case Processing Summary

		N	%
Cases	Valid	157	31.2
	Excluded*	347	68.8
	Total	504	100.0

* Listwise deletion based on all variables in the procedure

Reliability Statistics

Cronbach's Alpha	N of Items
0.000	2

Item Statistics

	Mean	Std. Deviation	N
Question A2-3	1.41	0.244	0.000
Question A2-5	2.00	0.000	0.000

Item Total Statistics

	Scale Mean if Item Deleted	Scale variance if Item Deleted	Corrected Item-Total Correlation
Question A2-3	1.41	0.244	0.000
Question A2-5	2.00	0.000	0.000

Scale Statistics

Mean	Variance	Std. Deviation	N of Items
3.41	0.244	0.494	2

10. Case Processing Summary

		N	%
Cases	Valid	157	31.2
	Excluded*	347	68.8
	Total	504	100.0

* Listwise deletion based on all variables in the procedure

Reliability Statistics

Cronbach's Alpha	N of Items
0.000	2

Item Statistics

	Mean	Std. Deviation	N
Question A2-4	2.00	0.000	157
Question A2-6	1.41	0.494	157

Item Total Statistics

	Scale Mean if Item Deleted	Scale variance if Item Deleted	Corrected Item-Total Correlation
Question A2-4	1.41	0.244	0.000
Question A2-5	2.00	0.000	0.000

Scale Statistics

Mean	Variance	Std. Deviation	N of Items
3.41	0.244	0.494	2

Ev stüdyoları akustiğinde çalışma masalarından kaynaklanan erken yansımaların işitilen ses üzerindeki etkileri üzerine bir simülasyon çalışması

Suat Vergili

Dr. Öğretim Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, Müzik Teknolojisi Ana Bilim Dalı, D.E.U. Tınaztepe Yerleşkesi, Buca, İzmir. Email: suat.vergili@deu.edu.tr ORCID: 0000-0002-2487-8403

DOI 10.12975/rastmd.20221023 Submitted April 11, 2022 Accepted June 14, 2022

Öz

Akustikte, müziğin yaratıldığı, kayıt, mix ve mastering uygulamalarının gerçekleştirildiği odalar, kritik dinleme odaları adı altında sınıflandırılır. Profesyonel stüdyolarda bu alanlar ciddi mimari ve akustik tasarım süreçleri sonucunda oluşmaktadır ve hoparlörlerden çıkan direkt sesin dinleyiciye minimum değişim ile ulaşması temeldir amaçtır. Günümüzde ev stüdyoları da kritik dinleme alanları altında sınıflandırılmaktadır. Ancak ev stüdyoları, akustik kriterlerin sağlanmasında, tutarsızlıkların, zorlukların hatta imkansızlıkların görüldüğü kritik dinleme odalarıdır. Ev stüdyoları gibi küçük hacimli kritik dinleme odalarında erken yansımalar önemli duyum sorunları yaratırlar. Hoparlörlerden odaya yayılan direkt sesteki “duruluk” hoparlörlerin yan yüzeylerinden, tavan ve zeminden, çalışma masalarından ve masa üzerine yerleştirilen objelerden yansıyan erken yansımalar ile bozulmakta ve bu yansımalar odadaki frekans tepkisinde istenmeyen etkiler oluşturmaktadır. Bu makalede ev stüdyolarında erken yansımalarla ilişkili olan akustik bozulmalar ele alınarak, odalarda yer alan çalışma masalarından kaynaklı duyuşsal etkiler akustik simülasyon yöntemi ile değerlendirilmiştir. Simülasyonun gerçekleştirilmesi için ölçüleri Bolt alanı içerisinde yer alan bir oda modellenmiş, oda içerisinde kaynak olarak iki hoparlör ve dinleyici noktasına bir alıcı tanımlanmıştır. Hoparlörlerden alıcıya ulaşan sinyalin, masanın varlığı ve yokluğu durumlarında nasıl değiştiği yansıma grafikleri ve frekans tepkisi grafikleri üzerinden değerlendirilmiştir. Ölçüm ve değerlendirmeler sonucunda çalışma masasından kaynaklanan ve alıcı noktasına direkt sestem 0.56 ms sonra ulaşan erken yansımanın alt ve orta frekansların işitsel algısında belirgin olumsuz etkileri olduğu gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler

akustik problemler, erken yansımalar, ev stüdyoları, ev stüdyosu akustiği

Giriş

Müzik yaratım, kayıt ve mix süreçleri günümüzdeki teknolojik imkanlar ile profesyonel stüdyolardan evlere taşınmış, müzik endüstrisinin bileşenleri olan müzisyenler, aranjörler, prodüktörler ve ses mühendisleri küçük hacimli odalarda - ev stüdyolarında üretim yapar hale gelmişlerdir. Neuenfeldt (2007) bunu profesyonel stüdyolarda yapılan üretimin delokalizasyonu olarak açıklar. Dolayısıyla pek çok eserin beste ve kayıtlarının önemli bir kısmı ev stüdyolarında gerçekleştirilmekte, ayrıca müzik teknolojisinde detaylı uygulamalar olan mix, mastering işlemlerinin ve görsel medya için gerçekleştirilen seslendirme, ses tasarımı

vb. uygulamaların da ev stüdyolarında gerçekleştirildiği görülebilmektedir.

Tüm bu uygulamaların gerçekleştirilebildiği ev stüdyoları profesyonel stüdyolarla kıyaslandıklarında, akustik parametre ve standartlara ulaşmanın zorlu olduğu alanlardır. Ev stüdyoları, oda yüzeylerinde yapısal değişikliklerin gerçekleştirilemediği ve profesyonel seviyedeki akustik malzemelerin yerleştirilmesinin çoğunlukla mümkün olmadığı yerlerdir. Dolayısıyla piyasada emici malzeme olarak pazarlanan ancak herhangi bir akustik ölçüm verisine sahip olmayan basit malzemelerin yüzeylere gelişigüzel uygulandığı odalarla sıkça karşılaşılır.

1950'lerden itibaren, akustik literatüründe profesyonel stüdyoların kontrol odaları üzerine çalışmalar yapılmaktadır. Bu çalışmalarda yansımaların, ses yayılımının ve akustik bozulmalara sebep olan kusurların kontrolüne yönelik tasarım farklılıkları ve farklı tekniklerle oluşturulmuş kontrol odası tasarımları ortaya çıkmıştır (Voetmann, 2007). Auvinen'e göre ise (2016) kapsamlı akustik tasarımların evlerdeki odalarda uygulanmaları fiziksel kısıtlar ve maliyet gibi sebeplerden mümkün olamamaktadır.

Yaşam alanları olan müstakil ev, apartman vb. mimari yapılar genellikle belirli yapısal standartlar gözetilerek, inşaatı kolay olan formlarda tasarlanır ve inşa edilirler. Yapılarda dikdörtgen planlar, odaların yerleşimi ve odaların boyutlandırılmasında sağladığı esneklikler nedeniyle ağırlık kazanmıştır (Staedman, 2006). Tavan yükseklikleri genellikle akustikte ideal olarak tanımlanan yüksekliklere kıyasla alçaktır. Odaların bu formlarda inşa edilmesi hem inşaattaki kullanım alanı verimliliğinin sağlanması, hem de inşaat maliyetleri açısından normal bir durumdur. Ancak yaşam alanları olmanın ötesinde, müziksel icra ve kritik dinleme ortamı olarak kullanıldıklarında, sebep oldukları akustik kusurlarla, yetersiz bir işitsel performans göstermeleri kaçınılmazdır. Bu akustik kusurlar müzik eğitimi almamış kişiler için çoğunlukla rahatsız edici olmayan, fark edilmeyen ya da bilinçli bir düzeyde tanımlanamayan problemlerdir. Ancak müzik profesyonelleri açısından işitilebilir ve tanımlanabilirler. Özellikle de mix ve mastering uygulamaları gerçekleştiren müzik profesyonelleri, kötü akustiğe sahip odaların etkilerini yaptıkları uygulamalarda net bir şekilde algılayabilirler. Bu etkilerin en belirgin sonucu yapılan mix - mastering uygulamasının ev stüdyosunda "iyi" duyulurken kulaklık, farklı bir hoparlör sistemi, araba ses sistemi ya da başka bir dinleme odası gibi diğer dinleme ortamlarında "kötü" duyulmasıdır. Bunun önemli sebeplerinden birisi uygulamanın yapıldığı ev stüdyosundaki yansımalar ve yansımaların etkilerinden kaynaklanan

duyum bozulmalarıdır. Dolayısıyla ev stüdyolarında karşılaşılan akustik sorunlar ve duyulan sinyaldeki renklemeler, yapılacak işlerin tekrar tekrar kontrol edilerek iş teslim sürelerinin uzamasına, yapılan mix ve masteringler için üst üste düzeltmeler istenmesine ve kötü senaryoda, tamamlanan işin kabul görmemesi gibi sonuçların doğmasına sebep olmaktadır.

Akustikte duyuma yönelik sorunların düzeltilmesi yapısal değişiklikler ile beraber maliyetli müdahalelerin gerçekleştirilmesini gerektirir. Sorunları yaratan yansımaları, yansımalarından kaynaklanan rezonansları, renklemeleri, ekoları vb. kontrol altına almak için paralel yüzeyleri eğimlendirme, yeni yüzeyler oluşturma, emici ve yayıcı malzemelerin yerleştirilmesi vb. yöntemler uygulanır. Bu işlemler maliyetlerinin yanında odaların boyutlarının büyük oranda değişmesine ve kullanım alanının azalmasına sebep olur. Ayrıca evlerdeki odalar gibi küçük hacimlerde, inşaatın yapısı, oda boyutları ve hacim ile ilişkili olan akustik kusurlar, bahsedilen müdahaleler yapılsa bile ya kısmen düzelecek ya da düzelmenin ötesinde yeni akustik sorunların doğmasına sebep olacaktır.

Küçük oda akustiğinde en önemli problemler alt frekanslarda etkili olan oda rezonanslarının dağılımları, yüzeylerdeki erken yansımaların anlık etkileri ve bunların sonucu olarak duyulan sesteki renklemelerdir (Vorlander, 1998). Oda rezonansları ya da diğer adı ile oda modları her boyuttaki kapalı hacimde görülen ancak küçük odalarda etkileri çok daha belirgin hissedilen alt frekans rezonanslarıdır. Odaların kimi noktalarında duyulan alt frekans seviyelerinde artış, kimi noktalarında ise azalış şeklinde hissedilirler. Kapalı hacimlerde oda rezonanslarının sebep olduğu akustik sorunlar basit müdahalelerle yok edilemezler. Ev stüdyolarında dinleme noktası, oda rezonanslarının yanında erken yansımaların da yoğun etkisi altındadır. Erken yansımalar hoparlörlerden dinleyicinin kulağına hoparlör yanlarında yer alan duvarlardan, tavandan ve hoparlör ile

dinleyici arasındaki tüm sert yüzeylerden yansıyarak seviyesi yüksek erken yansıma enerjisi olarak ulaşırlar. Bu sert yüzeylerden biri olan çalışma masaları hoparlör ve dinleyici arasındaki eksende erken yansımaları en şiddetli ileten yüzeylerdendir. Küçük odalarda - özellikle de stüdyo kontrol odalarında- yan yüzeylerden ve tavandan oluşan erken yansımalar üzerine pek çok çalışma olmasına rağmen, ev stüdyolarında çalışmalar yok denecek seviyededir. Ev stüdyoları çalışmalarındaki bu kıtlığın sebebi yukarıda da bahsedilen inşaat farklılıklarının ve standart olmayan oda formlarının yarattığı ölçüm tutarsızlıkları ve bunlarla ilişkili olan akustik tasarım zorluklarıdır. Bu sebeple ev stüdyolarında kullanıcıların kolayca müdahale edebileceği yüzeylerin belirlenmesi ve yapılacak akustik düzenlemelerin bu yüzeyler çerçevesinde gerçekleştirilmesi akılcı olacaktır.

Küçük Oda Akustiğinde Erken Yansımalar

Yansımalar akustik biliminde pek çok değerlendirmenin temeli ve yansıma süresi (reverberation time) adı verilen sönümlenme etkisini oluşturan bileşenlerdir. Geleneksel akustik tasarım yaklaşımında yansıma süresi önemli bir değerlendirme kriteri iken bazı araştırmacılara göre küçük hacimli alanlarda önemsiz bir ölçüttür (Toole, 2008, s. 63). Küçük odalarda yansıma konser salonlarına kıyasla çok daha kısa sürelerde gerçekleşir. Bu sebeple yansımaların erken ve geç yansımalar olarak sınıflandırılması ve erken - geç yansıma enerjilerinin duyumdaki etkilerine göre değerlendirilmesi gerekir. Erken yansımaların yoğunluğu, sayısı ve yönel davranışları odalarda önemli akustik etkiler doğurur.

Öziş ve Vergili'ye göre (2008) küçük odalarda, dinleyici noktasına ulaşma süreleri büyük odalara kıyasla kısa olan erken yansımaların dinleyiciye ulaşma zaman ve gürlükleri önemli algısal etkiler doğururlar. Psikoakustik alanındaki öncü çalışmalarında Haas, erken yansımaların da içerisinde bulunduğu zamansal aralığı, sönüm süresinin 10 ile 35

ms aralığındaki bölümü olarak tanımlar. Bu alana akustikte “füzyon alanı” ya da “Haas alanı” adı verilir (Everest & Pohlmann, 2009, s. 60). Haas alanı, psikoakustikte, kaynak konumlandırma (source localization) ile ilgili ipuçlarının ve hacmin boyutsal hissini veren öncelik etkisinin (precedence effect) olduğu zamansal aralıktır. Haas alanı ve erken yansımalar değerlendirilirken ITDG (Initial Time Delay Gap) süresinin de ele alınması gerekir. ITDG, Beranek tarafından direkt sesi takip eden ilk yansımanın dinleyici noktasına ulaşması için geçen süre olarak tanımlanır (Beranek, 2008). Bu sürenin aldığı zamansal değerler erken yansımaların enerjilerinin değerlendirilmesinde kullanılır ve Beranek tarafından akustikte samimiyet (intimacy) olarak değerlendirilen algı ile ilişkilendirilir. Ayrıca Beranek küçük hacimlerde konser salonlarına kıyasla daha düşük ITDG zamanlarının (<20 ms) tercih edildiğini belirtmiştir (Hyde, 2019). Kontrol odası akustiği literatüründe de dinleme noktasında ilk 10 - 20 ms aralığındaki yansımaların kontrol altında tutulması gerekliliği belirtilir (Vergili, 2012). Bu bilgileri destekler bir çalışmada Dunn ve Protheroe (Dunn & Protheroe, 2007), erken yansımaların konser salonu gibi büyük hacimlerde performansın bir parçası haline gelerek berraklık (clarity) ve kaynak genişlik algısının (apparent source width) artmasında etkili olduğunu ancak bu etkilerin küçük oda akustiğinde istenmediğini belirtir. Bu sebeple küçük odalarda özellikle de kritik dinleme yapılan odalarda dinleme noktasına ulaşan erken yansımalar baskılanırlar. Ayrıca mix işlemi yapılan odalarda duyumdan odanın etkisini kaldırmak, yani akustik olarak “cansız” dinleme ortamları bazı ses mühendisleri tarafından daha iyi olarak tanımlanmıştır (Toole, 2015).

Küçük oda akustiği üzerine çalışmalar incelendiğinde stüdyo kontrol odası akustiğinin yapılan çalışmaların sayısı ve çeşitliliği ile ön plana çıktığı görülür. Stüdyo kontrol odaları özelleşmiş akustik tasarımlara sahip hacimlerdir. Kontrol odası akustiğinde erken yansımaların baskılanması ve daha kısa

ITDG zamanı oluşturulması yaklaşımlarının kimi zaman dışına çıktığı, kimi zaman ise korunduğu görülebilir. Dolayısıyla odanın algısal olarak daha büyük ya da daha küçük hissedilmesini sağlama arayışı, frekans tepkisinin doğruluğunu sağlama, dinlemede düzgün bir stereo imaj sağlanması ve erken yansımaların bozucu etkilerinin kontrol altında tutulması gibi akustik gereklilikler sebebiyle süreç içerisinde çeşitli kontrol odası tasarımları ortaya çıkmıştır. Newell'in (2017, s. 370) bu alandaki öncü kitabında belirttiği üzere, 1970'li yıllarda Westlake tipi odalar olarak da bilinen "Geometrik olarak kontrol altında tutulan odalar" ile başlayan tasarımlar, Jensen tipi odalar olarak bilinen Directional Dual Acoustics prensibi ile devam eder. Aynı dönemlerde başlayan ve 80'lerin başlarında Tom Hidley'in son halini verdiği "Non - Environment" tasarımı, aynı yıllarda ortaya çıkan Don Davis ve Chips Davis'in "Live End - Dead End - LEDE" tasarımı kontrol odalarının mimari yapılarında ve akustik özelliklerinde dikkat çekici değişimleri getirir. Bundan sonra D'Antonio ve Konnert'in (1984) erken yansımaların kontrolüne yönelik yaptıkları geliştirmeler ile "Reflection Free Zone - RFZ" tasarımı gelir.

Yıllar içerisinde gelişen ve değişen tasarımlardaki amaçlar, akustik kriterlerin sağlanabilmesi, ITDG aralıklarının elde edilmesi ve erken yansımaların olumsuz, bozucu ve renklendirici etkilerinin önüne geçilebilmesidir. Öte yandan bu tasarım yaklaşımları erken yansıma problemlerini oda duvarları, zemin ve tavan gibi yapısal bileşenleremüdahaleederekçözmeyi amaçlar. Ayrıca stüdyolarda, oda yüzeylerinden oluşan erken yansımalar haricinde tespit edilen önemli bir erken yansıma problemi de stüdyodaki ses masalarının (mixer) yüzeylerinden yansıyan seslerdir. Bu öncü yansımaların sebep olduğu faz problemleri ve frekanslardaki kayıplar Davis'in kontrol odaları üzerine çalışmalarında ele alınmış, hoparlörlerden dinleyiciye iletilen sinyalin kimi frekanslarında 5 desibeli aşan kayıpların olduğu belirlenmiştir. Ses masasının erken yansımalara sebep olan üst yüzeyinin

akustik bir kapak ile kapatılması halinde daha doğru bir frekans cevabı alınabildiği yapılan ölçüm ile gösterilmiştir (Davis & Meeks, 1982). Ancak ses masasının üzerinin bir kapakla kapatılmasının ekipmanın kullanımında yaratacağı sorunlar nedeniyle uygulanabilirliği tartışmalıdır.

ITDG ve erken yansımalar açısından değerlendirildiklerinde ev stüdyolarındaki akustik durum, profesyonel ses kayıt stüdyolarından ayrılır. Daha önce de bahsedildiği gibi, evlerdeki odaların mimari çeşitliliği bu odaları akustik özellikleri bakımından oldukça değişken mekanlar haline getirmektedir. Odalar form, ölçü ve hacim olarak standart değildirler. İnşaatta kullanılan malzeme katmanları, ses geçiş ve yalıtım özellikleri de farklılıklar göstermektedir. Bunlara ek olarak oda içerisinde yer alan kişisel kullanıma yönelik mobilyalar (koltuklar, kitaplıklar vb.) ve yüzeylerdeki rastgele yutucu özellikli malzemeler (halılar, perdeler vb.); yansımaların oda genelinde düzensiz dağılımına sebep olurlar.

Ev stüdyolarında kuvvetli erken yansımalar oluşturan sert yüzeyler, hoparlörlerin ses yayılım örüntülerini bozarak işitilen sinyalde frekans cevabı bozulmalarına, stereo imaj bozulmalarına ve bu olumsuz etkilerin birleşimiyle dinleme noktasında hatalı ve yanıltıcı bir duyumun oluşmasına sebep olmaktadır. Dinleme hattındaki sert yüzeylerden en başta geleni çalışma masalarının üst yüzeyleridir. Bu yüzey, dinleyici ile hoparlör arasında sesin kat ettiği en kısa yolda yer alır ve hoparlörden çıkan direkt sesin ilk yansımaları olarak yüksek seviyede erken yansımalar üretir. Bu tip yüzeylerin duyuma olan etkileri üzerine literatürdeki çalışmalar ise yetersizdir. Gentner, Braasch ve Calamia (2007) yaptıkları deneyde masif ve delikli masa yüzeylerinin erken yansımaların oluşturduğu renklendirmeleri nasıl etkilediğini araştırmışlar ve iki aşamalı dinleme testinin sonucunda masif masa yerine delikli yüzeye sahip masa kullanılması halinde

renklenmelerin azaldığını, yapılan dinleme testine katılan katılımcıların tercihlerinin de bu doğrultuda olduğunu belirlemişlerdir. Bu çalışma haricinde masaların duyumdaki olumsuz etkilerine yönelik bir diğer çıkarım, Grammy ödüllü ses mühendisi Jesse Ray Ernster'in ev stüdyosu özelinde yapılabilir. Ernster ses endüstrisinin öne çıkan dergilerinden birisi olan Sound on Sound dergisinin Haziran 2021 sayısı için verdiği röportajda ev stüdyosundan ve stüdyosundaki kurulumundan bahseder. Röportajda yer alan görsellerle beraber Ernster'in ev stüdyosunda hoparlör ve dinleyici arasında herhangi bir çalışma masası ya da obje olmadığı görülür. Tüm duvarların, tavan ve zeminin de çeşitli ses yutucu malzemelerle kaplandığı, dinleme noktasında yansısız bir alan oluşturulduğu görülebilmektedir. Dinleme noktasının görüldüğü fotoğrafın altında ise Ernster'in ev stüdyosunda masasız bir kurulumu tercih ettiği ve bu sayede yansımaların bozucu etkilerini yok ettiği belirtilmiştir (Tingen, 2021).

Araştırma Problemi

Ev stüdyolarının formlarındaki mimari tutarsızlıklar, küçük odalarla ilişkilenen akustik sorunlar ve erken yansımaların etkilerine yönelik bilgiler müzik profesyonellerinin evlerinde gerçekleştirdikleri uygulamalarda önemli kısıtlara sebep olmaktadır. Mimari formların değişimi ve oda rezonanslarının indirgenmesi oldukça zorlu süreçlerdir. Öte yandan erken yansımaların kontrol altına alınmaları daha basit akustik müdahalelerle sağlanabilmektedir. Ev stüdyolarında erken yansımaların olumsuz etkilerinin tespit edilmesi, yüksek seviyeli erken yansımalarla sebep olan yüzeylerin belirlenmesi ve yapılacak müdahalelerle erken yansımaların kontrol altına alınması duyulan sinyalin duruluğunda ve kalitesinde belirgin etkiye sahiptir. Bu önermeden hareketle ev stüdyolarında hoparlör - dinleyici arasında yer alan çalışma masalarının ve çalışma masalarından yansıyan erken yansımaların ortadan kaldırılmasının odadaki akustik durumda ve işitilen sinyalde ne gibi etkilerinin olduğunu tespit edilmesi gereklidir.

Yöntem

Bu makalenin deney aşaması bilgisayar ortamında, akustik simülasyon yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Simülasyonun gerçekleştirilebilmesi için üç boyutlu bir oda modellenmiştir. Modellenen odanın ölçüleri için literatürde oda oranları üzerine yapılan çalışmalar temel alınmış ve Bolt alanı içerisinde yer alan, sayıca daha kontrollü oda rezonanslarına sahip, tüm yüzeyleri paralel dikdörtgen formu bir oda modellenmiştir. Seçilen oda boyutları 5.20 x 3.80 x 2.75 metredir ve oda 54.34 metreküp hacme sahiptir. Bu oda üzerinde, ODEON yazılımında bir akustik simülasyon gerçekleştirilmiş ve hoparlör - dinleyici arasında çalışma masasının varlığı ve yokluğu durumunda dinleyici noktasına ulaşan sesin akustik verileri elde edilmiştir. Bu akustik veriler içerisinde yansıma dağılım grafikleri ve ITDG süresi ile erken yansımaların davranışları değerlendirilmiştir. Daha sonra dinleme noktasında ölçülen frekans tepki grafikleri ile masa kaynaklı erken yansımaların duyumda bozulmalar yarattığı frekanslar tespit edilmiştir.

DeneySEL Modelleme

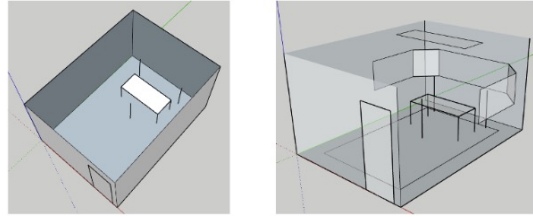
Akustik simülasyon deneyi için dikdörtgen formu bir oda modellenmiştir. Belirlenen odanın ölçüleri için iki kriter ön planda tutulmuştur. Birinci kriter odanın günümüzde inşaatı yapılan yaşam alanlarının içerisinde yer alabilecek ölçülerde bir oda olmasıdır. Bu şekilde günümüz apartman, müstakil ev vb. yaşam alanlarında yer alan ev stüdyolarının boyutları ile uyumlu ölçülerde bir oda elde edilmesi amaçlanmıştır. İkinci kriter ise odanın ölçülerinin literatürde Bolt alanı olarak tanımlanan alanın içerisinde yer alan ölçülerde bir oda olmasıdır. Bu sayede küçük odalarda karşılaşılan modal rezonansların sayıca kontrol altında olduğu bir oda elde edilmiş olacaktır. Öziş ve Vergili'nin çalışmasında (2008) oda oranlarının Bolt alanı içerisinde belirlenmesinin faydaları aktarılmaktadır.

Bu kriterler göz önünde tutularak modellenen odanın uzunluğu 5.20m, genişliği 3.80m ve

tavan yüksekliği 2.75 metredir. Bu ölçülerle deney odası 54.34 metreküp hacme sahiptir. Odanın tüm yüzeyleri paralel yüzeylerdir. Odada dinleyici rolünde modellenen alıcı yan duvarlara 190 cm uzaklıkta olacak şekilde yanal eksenin tam orta noktasına konumlandırılmıştır. Alıcı arka duvara 286, ön duvara ise 234 cm uzaklıkta yer almaktadır. Dinleyici noktasının yerden yüksekliği 120 cm'dir. Odada ses kaynağı olarak iki hoparlör modellenmiştir. Hoparlörler arkalarında yer alan duvardan 60 cm uzaklıkta, yan duvarlardan ise 90 cm uzaklıkta konumlandırılmıştır. Hoparlörlerin yerden yükseklikleri 120 cm'dir. Hoparlörler ve dinleyici noktası kusursuz bir eşkenar üçgen oluşturmaktadır. Eşkenar üçgeni oluşturan iki hoparlör ve dinleyici arasındaki uzaklıklar 200 cm'dir. Simülasyonda ses kaynağı olarak kullanılan hoparlörler için endüstrinin önde gelen dinleme monitörü üreticilerinden birinin ürettiği bir modele ait yayılım diyagramı kullanılmış ve hoparlörlerin her biri için dinleyici noktasında 79 dB(A) dinleme seviyesi sağlamak için -11 desibel çıkış seviyesi belirlenmiştir. Deneyde erken yansımalarla ilgili duyum üzerindeki etkileri araştırılacak olan çalışma masasının genişliği 180 cm, derinliği 80 cm, yerden yüksekliği 75 cm'dir.

ODEON mimari akustik simülasyon yazılımında gerçekleştirilen simülasyon deneyi iki aşamalı olarak yürütülmüştür. Birinci aşamada modellenen odanın tüm yüzeyleri %100 emicilikte malzemelerle kaplanmıştır. Pratikte karşılaşılmaması mümkün olmayan bu malzeme kullanımı ile masa haricindeki tüm yüzeylerde olabilecek en yüksek emicilik değerlerine ulaşılmış, kısmen yansısız bir oda elde edilmiş ve bu sayede çalışma masası yüzeyinden kaynaklanan erken yansımalar izole edilmiştir. İkinci aşamada ise odanın yüzeylerine, var olan bir üreticiye ait emicilik değerleri bilinen akustik paneller standart bir ev stüdyosu akustiği yaklaşımı ile yerleştirilmiştir. Hoparlörlerin yanlarına, arkalarına ve dinleyici noktasına tavandan ulaşan erken yansıma noktasına bu akustik panellerin yerleşimleri yapılmıştır. Ayrıca

zemine halı yerleşimi yapılarak zeminde de yutucu özellik sağlanmıştır. İki aşamalı deney için modellenen odalar aşağıdaki görsellerde yer almaktadır.



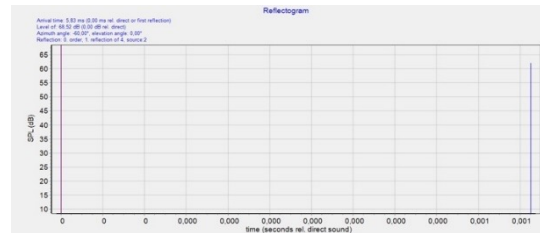
Şekil 1. Deney için modellenen odalar

Verilerin Analizi ve Bulgular

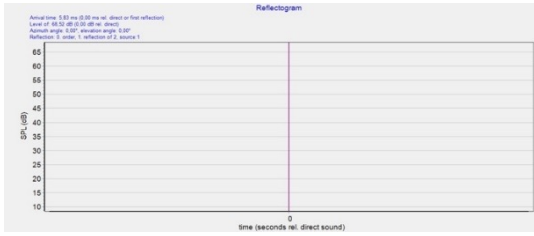
Birinci modelde ilk olarak çalışma masası mevcutken simülasyon gerçekleştirilmiştir. Bu simülasyondan frekans cevap grafiği ve yansıma grafiği (reflectogram) elde edilmiştir. Daha sonra çalışma masası modelden kaldırılmış ve yeni bir simülasyon gerçekleştirilerek frekans cevap grafiği ve yansıma grafiği elde edilmiştir. İkinci modelde de çalışma masası var ve yok iken gerçekleştirilen simülasyonlarla frekans cevap grafikleri ile yansıma grafikleri elde edilmiştir. Deneyin her iki aşamasından elde edilen grafiklerdeki sonuçlar karşılaştırılarak, erken yansıma davranışları arasındaki ilişkiler ve yansılardan etkilenen işitsel durum sıradaki bölümde değerlendirilecektir.

Çalışma Masalı ve Masasız Odaların Yansıma Grafiklerinin Değerlendirmesi

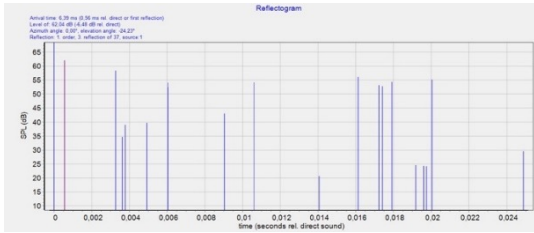
ODEON yazılımında gerçekleştirilen akustik simülasyon sonrası elde edilen yansıma grafikleri (reflectogram) aşağıdadır.



Şekil 2. Yansısız - Masalı Oda Reflectogram



Şekil 3. Yansımaz - Masasız Oda Reflectogram



Şekil 4. Basit Akustik Tasarım - Masalı Oda Reflectogram



Şekil 5. Basit Akustik Tasarım - Masasız Oda Reflectogram

Maksimum seviyede emici yüzeylere sahip ve basit akustik tasarıma sahip odaların reflectogramları incelendiğinde:

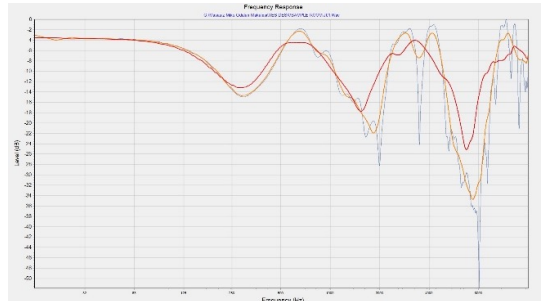
➤ Yansımaz odada masa varken sadece masadan yansıyan bir adet erken yansıma olduğu görülmektedir. Bu yansıma dinleyici noktasına 5.83 ms de ulaşan direkt sestem 0.56 ms sonra, 6.39 msde dinleyiciye ulaşmaktadır. Masa dinleyici ve hoparlör arasından kaldırıldığında bu yansımanın kaybolduğu ve dinleyici noktasına sadece hoparlörlerden çıkan direkt sesin ulaştığı sağdaki grafikte görülebilir.

➤ Basit akustik tasarıma sahip odada da direkt ses ve masadan oluşan ilk erken yansıma sırasıyla, 5.83 ms ve direkt sestem 0.56 ms sonra, 6.39 msde dinleyiciye ulaşmaktadır. Bu yansıma soldaki grafikte kırmızı renkle görülen yansımadır. Sağdaki grafikte masadan kaynaklanan 6.39 msdeki erken yansımanın ortadan kalktığı

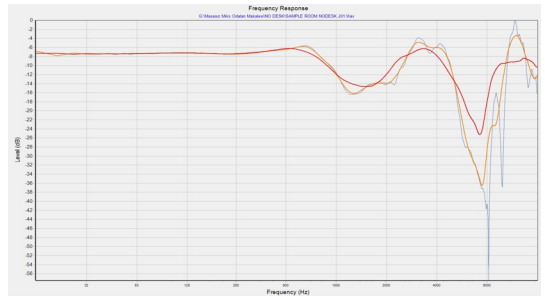
görülmektedir. Ancak masa ortadan kalkınca zeminden yansıyan iki yeni erken yansımanın oluştuğu görülebilmektedir.

Çalışma Masalı ve Masasız Odaların Frekans Tepkisi Grafiklerinin Değerlendirmesi

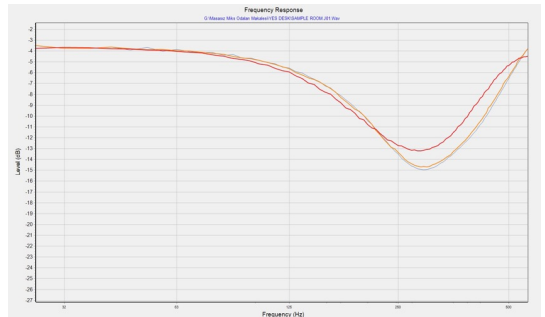
Reflectogramlar ile masadan kaynaklanan ve direkt sestem 0.56 ms dinleyiciye ulaşan ilk erken yansıma tespit edilmiştir. Aşağıdaki grafiklerde maksimum emicilikte malzeme kaplı odada çalışma masasından kaynaklanan erken yansımanın duyumdaki etkisi gösterilmektedir. Sol sütundaki grafikler çalışma masalı odanın, sağ taraftakiler ise masasız odanın frekans tepkisi grafikleridir.



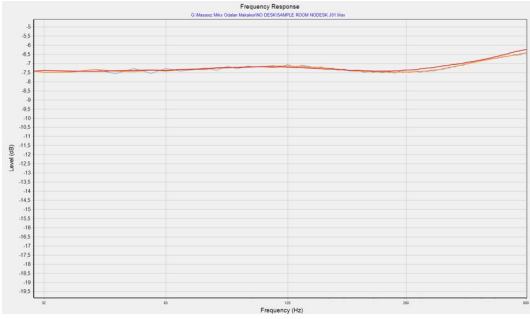
Şekil 6. Masalı Oda Tam Spektrum Frekans tepkisi



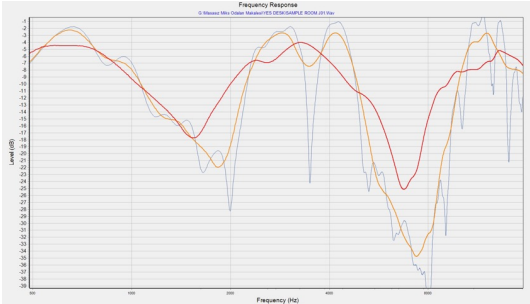
Şekil 7. Masasız Oda Tam Spektrum Frekans tepkisi



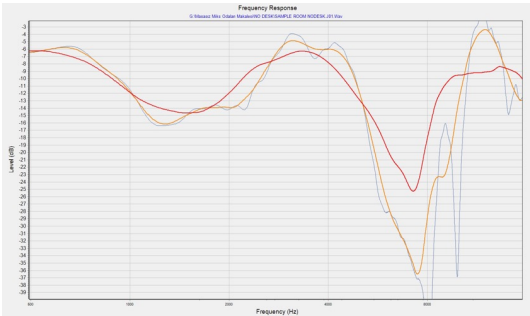
Şekil 8. Masasız Oda Tam Spektrum Frekans tepkisi



Şekil 9. Masasız Oda 63 - 500 Hz Aralığı Frekans tepkisi



Şekil 10. Masalı Oda 500 Hz - 8 kHz Aralığı Frekans tepkisi



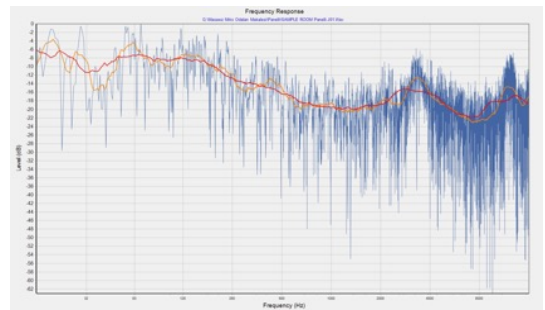
Şekil 11. Masasız Oda 500 Hz - 8 kHz Aralığı Frekans tepkisi

Yüzeyleri maksimum emicilikte malzeme ile kaplı, yansız olarak değerlendirilebilecek odanın dinleme noktasındaki frekans tepkisi değerlendirmesi sonucunda:

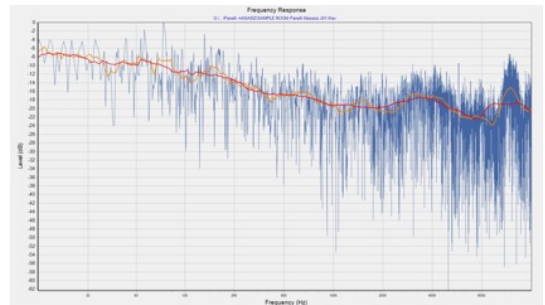
➤ Kırmızı renkli 1/1 oktav bant grafiğinde çalışma masası var iken 32 Hz - 63 Hz frekans bandının seviyesinin -4 desibel civarında olduğu, 63 Hz'den başlayarak merkez bandı 270 Hz civarında olmak üzere 500 Hz'e kadar geniş bir Q eğrisi ile -11 desibel kayıp olduğu gözlenmektedir. Hoparlör dinleme hattından çalışma masası kaldırıldığında seviyenin -7 desibelde olduğu ve 500 Hz'e kadar düzenli bir frekans cevabı ile kayıpsız bir sinyalin dinleme noktasına ulaştığı görülmektedir.

➤ En alt sıradaki kırmızı renkli 1/1 oktav bant grafikleri incelendiğinde çalışma masası var iken -4 desibel seviyesinde 500 Hz'den başlayan, 1.6 kHz merkez bandı olan ve 3.5 kHz'e kadar geniş bir alanı kaplayan bir sinyal düşüşü görülmektedir. Bu düşüş 13 - 14 desibel arasında bir düşüştür. Ayrıca insan kulağının en hassas olduğu orta frekans bölgesinde yer alan 1.6 kHz, 2 kHz ve 3.8 kHz bantlarında -22 dB, -28 dB ve -24 dB seviyelerinde sert tarak filtreleme (comb filtering) düşüşleri gözlemlenmektedir. 500 Hz - 3.5 kHz bantları arasındaki düşüş masa kaldırıldığında da gözlemlenmektedir. Ancak düşüşün seviyesi 8 - 9 desibel aralığındadır. Dikkat çekici olan diğer bir nokta, dinleme hattından masa kaldırıldığında 1.6 kHz, 2 kHz ve 3.8 kHz bantlarındaki tarak filtreleme şeklindeki düşüşlerin ortadan kalkmalarıdır.

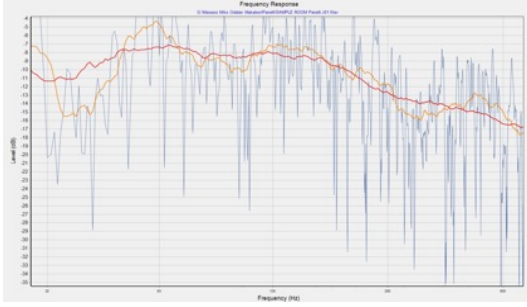
Aşağıdaki grafikler basit bir akustik tasarım uygulaması yapılmış odada çalışma masasının duyumdaki etkisini göstermektedir. Sol sütundaki grafikler çalışma masalı odanın, sağ taraftakiler ise masasız odanın frekans tepkisi grafikleridir.



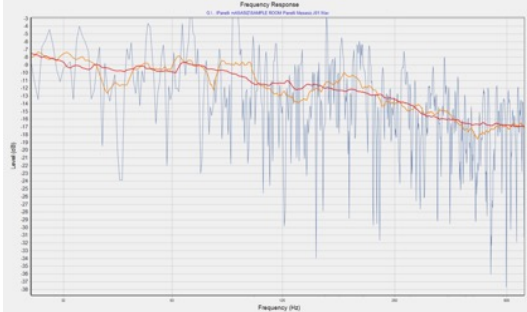
Şekil 12. Masalı Oda Tam Spektrum Frekans tepkisi



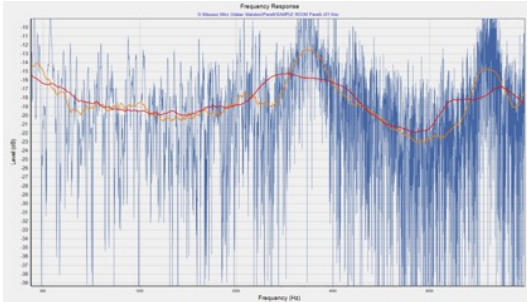
Şekil 13. Masasız Oda Tam Spektrum Frekans tepkisi



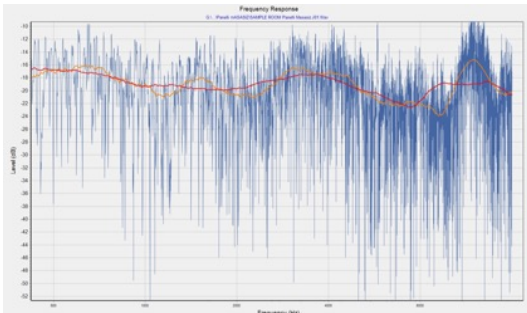
Şekil 14. Masalı Oda 63 - 500 Hz Aralığı Frekans tepkisi



Şekil 15. Masasız Oda 63 - 500 Hz Aralığı Frekans tepkisi



Şekil 16. Masalı Oda 500 Hz - 8 kHz Aralığı Frekans tepkisi



Şekil 17. Masasız Oda 500 Hz - 8 kHz Aralığı Frekans tepkisi

Maksimum emicilikte malzeme kullanılan odaya göre çok daha canlı bir oda olan ikinci odanın frekans tepkisi grafikleri incelendiğinde:

➤ Masalı ve masasız durumda bas frekans yoğunluğunun tiz frekanslardan ortalama 12 db daha fazla olduğu görülmektedir. Bunun sebebi yüzeylerde orta ve tiz frekanslarda emicilik gösteren emici malzemelerin kullanılmış olmasıdır.

➤ Odada masalı ve masasız dinleme için pek çok tarak filtreleme frekanslarının varlığı görülmektedir. Ancak masasız odada hem filtrelenen frekans sayısı masalı odaya göre daha azdır, hem de filtrelenen frekansların düşme seviyeleri çok daha düşüktür.

➤ Kırmızı renkli 1/1 oktav bant grafiğine göre, masalı odada 20 Hz - 63 Hz bant aralığında 6 dB seviyesinde düşüş görülmektedir. Bu düşüş turuncu renkli 1/3 oktav bant grafiğinde 8 - 9 dB seviyesine ulaşmaktadır.

➤ 125 Hz - 1 kHz aralığındaki alt-orta ve orta frekans bantlarında masalı odada görülen düşüş 12 dB'dir. Masasız odada ise bu düşüş 7 - 8 dB aralığındadır. Dolayısı ile emici malzemelerin olumsuz etkisine rağmen orta frekansların masasız odada daha düzenli yayılım gösterdiği görülmektedir.

➤ 2 kHz - 6 kHz aralığındaki üst-orta frekans alanında masalı odada 5 dB civarında bir yükselme söz konusudur. Masasız odada ise bu yükselme 2 - 3 dB arasındadır. Dolayısı ile masasız odada orta frekanslar genelinde masalı odaya kıyasla daha düzenli olan frekans yayılımı üst-orta frekans alanı için de söylenebilir.

Tartışma ve Sonuç

Yansımasız - masalı odada merkez bandı 270 Hz'de olan ve 32 Hz'den 500 Hz'e kadar oldukça geniş bir alanı kapsayan çökme, alt frekanslarda -4 desibelden -11 desibele önemli bir kayıp olduğunun göstergesidir. Bu kayıp odadan masa kaldırıldığında ortadan kalkmaktadır. Bu frekans alanı hem alt frekansların hem de alt-orta frekansların yer aldığı bölgedir ve pek çok çalgının ve insan sesinin temel frekanslarının yer aldığı önemli bir frekans alanıdır. Ayrıca bu frekanslar, dinleyiciler için güç ve dolgunluk hissini

sağlayan frekanslardır.

Yansımaz - masalı odada, 500 Hz ve 3.5 kHz aralığında, merkez bandı 1.6 kHz olan 13 - 14 desibellik bir düşüş söz konusudur. Masa ortadan kaldırıldığında bu düşüşün seviyesi azalmakta ve 8-9 desibele inmektedir. Ayrıca odada masa varken, 1.6, 2 ve 3.8 kHz frekanslarında çok dar bantlarda sert tarak filtreleme düşüşleri tespit edilmiştir. Bu düşüşlerin seviyeleri -22, -28 ve -24 desibellededir. Bu frekans alanları müzikte çalgıların ve insan sesinin temel frekanslarının ve armoniklerinin yer aldığı frekans bölgeleridir. İnsan kulağının en hassas olduğu frekanslar olan orta frekans bölgeleri dinleyicilerin dolgunluk, netlik, berraklık gibi algılarını da etkileyen frekanslardır. Bu alanda oluşacak duyum eksiklikleri ve bozulmaları gerçekleştirilen uygulamaların dinleyiciler tarafından algılanmasında da sorunlar yaratacaktır.

Basit akustik tasarıma sahip oda yüzeylerinde, genel kullanıcı eğilimlerine benzer şekilde, hoparlör çevrelerinde orta ve tiz frekanslarda emici malzemeler kullanılmıştır. Bunun sonucu olarak odanın frekans cevabında orta ve tiz frekanslar azalmış, bas frekanslar öne çıkmıştır. Ayrıca tüm yüzeylerin yansıtıcı karakterli olmaları sebebiyle yansımaz odaya kıyasla çok daha karmaşık bir frekans cevap grafiği oluşmuştur. Odanın tüm yüzeyleri arasında yansımalarından kaynaklanan akustik faz farkları pek çok tarak filtreleme frekansının oluşmasına sebep olmuştur. Masalı odada 20 Hz - 63 Hz arasında bas frekanslarda ortalama 6 desibel düşüş görülmektedir. Bu düşüş masasız odada ortada kalkmaktadır. Masalı odada 125 Hz - 1 kHz arasında görülen 12 desibellik düşüş masa kaldırıldığında 7 - 8 desibel civarına düşmektedir. Ayrıca masalı odada 2 kHz - 6 kHz arasında 5 desibellik bir yükselme ölçülmüş ve bu yükselme masasız odada 2 - 3 desibele inmiştir. Tüm bu bilgilerden hareketle masasız odanın frekans tepki grafiklerinin çok daha düzenli olduğu, tarak filtreleme frekanslarındaki düşüş seviyelerinin azaldığı, bas - orta ve tiz

frekanslar arasındaki seviye farklılıklarının azalarak daha eş yayımlı bir frekans cevabı elde edildiği görülmektedir.

Gerçekleştirilensimülasyondeneyisonucunda elde edilen veriler doğrultusunda çalışma masalarının duyumda yarattığı bozulmalar simülasyon verileri ile belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Masaların hoparlör ve dinleyici hattından kaldırılmasının duyulan özellikle alt ve orta frekans bölgelerinde sağlanan iyileşme değerlendirmelerde ve grafiklerde görülmektedir. Müzik endüstrisinin öne çıkan mühendislerinin de benimsemeye başladığı bu yaklaşım, şüphesiz ki ev ortamında çalışan her ses profesyoneli için tercih edilecek bir yaklaşım olmayacaktır. Ancak beraberlerinde pek çok akustik sorunla mücadeleyi getiren küçük odalarda dinleyici noktasındaki duyumu iyileştirmek, ses uygulamalarında olması beklenen işitsel başarıyı arttırmak yönünde uygulanabilir ve etkili bir adım olduğu öne sürülmektedir. Öte yandan çalışma masasının dinleyici - hoparlör arasından kaldırılması elbette ki oda içerisinde başarılı bir akustik sağlanması için tek başına yeterli olmayacaktır. Doğru frekans cevabı ve iyi bir duyum, ancak odanın akustik problemlerinin birer birer tespiti ve doğru tasarımsal yaklaşımların yüzeylere uygulanması ile sağlanabilir.

Sınırlılıklar

Bu çalışma bilgisayar ortamında gerçekleştirilmiş bir akustik simülasyon deneyi ile gerçekleştirilmiştir. Çalışmada ev stüdyosu ortamında gerçek bir ölçüm yapılamamıştır. Gelecekteki çalışmalarda bu çalışmada elde edilen verilerin gerçek ölçümlerle teyit edilmesine yönelik bir deney gerçekleştirilecektir.

Bilgilendirme-Teşekkür

Yazar, bu çalışmanın tüm aşamalarında sağladığı destek ve verdiği değerli fikirler nedeniyle sayın Prof. Dr. Feridun Öziş'e teşekkür eder.

Kaynakça

- Auvinen, T. (2016). A New Breed of Home Studio Producer: Agency and Cultural Space in Contemporary Home Studio Music Production. *The Yearbook of Ethnomusicology*, 28.
- Beranek, L. L. (2008). Concert Hall Acoustics-2008. *Journal Of Audio Engineering Society*, 56(7/8), 532-544.
- D'Antonio, P., & Konnert, J. H. (1984). The RFZ/RPG Approach to Control Room Monitoring. AES 76th Convention. New York: Audio Engineering Society.
- Davis, C., & Meeks, G. E. (1982). History and Development of the LEDE Control Room Concept. AES 72nd Convention. Anaheim: Audio Engineering Society.
- Dunn, M., & Protheroe, D. (2007). Visualization of Early Reflections of Control Rooms. AES 123rd Convention. New York: Audio Engineering Society.
- Everest, F. A., & Pohlmann, K. (2009). *Master Handbook of Acoustics*. US: McGraw - Hill/TAB Electronics.
- Gentner, K., Braasch, J., & Calamia, P. (2007). A Perforated Desk Surface to Diminish Coloration in Desktop Audio-Production Environments. AES 123rd Convention. New York: Audio Engineering Society.
- Hyde, R. J. (2019). Discussion of the Relation between Initial Time Delay Gap (ITDG) and Acoustical Intimacy: Leo Beranek's Final Thoughts on the Subject, Documented. *Acoustics*, 1(3), 561-569.
- Neuenfeldt, K. (2007). Learning to Listen When There is Too Much to Hear: Music Producing and Audio Engineering as 'Engaged Hearing'. *Media Internation Australia*, 1(3), 150-160.
- Newell, P. (2017). *Recording Studio Design*. New York: Routledge.
- Öziş, F., & Vergili, S. (2008). Müzik Dinleme Perspektifinde Mekan - İnsan İlişkisi: Kritik Dinleme Odalarının Akustik Parametre İlişkilerinin Değerlendirilmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1(3), 312-327.
- Staedman, P. (2006). Why are Most Buildings Rectangular? *Architectural Research Quarterly*, 10(2), 119-130.
- Tingen, P. (2021, Haziran). Inside Track: Burna Boy 'Time Flies' - Secrets Of The Mix Engineer: Jesse Ray Ernster. Şubat 2, 2022 tarihinde <https://www.soundonsound.com/techniques/inside-track-burna-boy-time-flies> adresinden alındı
- Toole, E. F. (2008). *Sound Reproduction: Loudspeakers and Rooms*. Oxford: Focal Press.
- Toole, E. F. (2015). The Measurement and Calibration of Sound Reproducing Systems. *Journal of Audio Engineering Society*, 63(7/8), 512-541.
- Vergili, S. (2012). *Stüdyo Kontrol ve Kayıt Odası Akustiği: Bir Akustik Düzenleme Uygulaması*. Audio Technologies for Music and Media International Conference 2012. Ankara.
- Voetmann, J. (2007). 50 Years of Sound Control Room Design. AES 122nd Convention. Vienna: Audio Engineering Society.
- Vorlander, M. (1998). Objective Characterization of Sound Fields in Small Rooms. AES 15th Convention. Kopenhag: Audio Engineering Society.

Yazarın Biyografisi



Doç. Dr. **Suat Vergili**, 20 Temmuz 1981 İzmir doğumludur. 2001 yılında başladığı lisans eğitimini, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümünde, 2005 yılında tamamlamıştır. Aynı yıl mezun olduğu bölümde yüksek lisansına başlamış ve araştırma görevlisi olarak akademik hayatına başlamıştır. 2008 yılında yüksek lisans, 2015 yılında doktora eğitimini tamamlamış ve aynı yıl Müzik Teknolojisi Ana bilim dalına Yard. Doç. Dr. Olarak atanmıştır. 2020 yılında doçent unvanını almıştır. Çalışma alanları küçük oda ve kritik dinleme odaları akustiği, akustik, psikoakustik, gürültü kontrolü ve elektro akustik sistem tasarımıdır. Halen Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, Müzik Teknolojisi Ana bilim dalında Dr. Öğr. Üyesi olarak çalışma hayatında devam etmektedir.

A simulation study on the auditory effects of early reflections from work desks in home studio acoustics

Introduction

Music creation, recording and mixing processes have been moved from professional studios to homes with today's technological possibilities. Music industry professionals, musicians, arrangers, producers and sound engineers have started to produce in small rooms - home studios. Home studios are rooms where it is difficult to reach acoustic parameters and standards when compared to professional studios. Structural changes to room surfaces cannot be made and the installation of professional-grade acoustic materials is often not possible.

While there is a lot of work on early reflections from the side surfaces and ceilings in small rooms - particularly studio control rooms - there is little to no work in home studios. The reason for this shortage in home studio work is the measurement inconsistencies caused by the construction differences, non-standard room forms and the acoustic design difficulties associated with them. For this reason, it would be wise to determine the surfaces that users can easily interfere with in home studios and to make acoustic arrangements based on these surfaces.

Hard surfaces, which create strong early reflections in home studios, disrupt the sound propagation patterns of the speakers, causing frequency response distortions in the heard signal, deteriorations on the stereo image, and a false and misleading sensation at the listening point with the combination of these negative effects. The most prominent of the hard surfaces on the listening path are the top surfaces of the work tables. This surface is located in the shortest path traveled by sound between listener and speaker and produces early reflections high in level. Studies in the literature on the effects of such surfaces on sensation are insufficient.

Research Problem

Detecting the negative effects of early reflections in home studios, identifying the surfaces that cause high-level early reflections and controlling early reflections with interventions have a significant effect on the clarity and quality of the heard signal. Based on this proposition, it is necessary to determine the effects of the elimination of work tables located between the speaker and the listener in home studios and the early reflections reflected from the work tables, on the acoustic situation in the room and on the audible signal.

Method

The experimental phase of this article was carried out using the acoustic simulation method. In order to carry out the simulation, a three-dimensional room is modeled. For the dimensions a room in the Bolt area was modeled with parallel surfaces. The selected room dimensions are 5.20 x 3.80 x 2.75 meters and the room has a volume of 54.34 cubic meters. The acoustic simulation was carried out in ODEON software and acoustic data of the sound reaching the listener point in the presence or absence of a work table between the speaker and the listener were obtained.

Discussion and Conclusion

According to the result obtained, the distortions caused by the work tables in the senses are evident with the simulation data. The improvement in the lower and mid-frequency regions, especially when the tables are removed from the loudspeaker and listener lines, can be seen in the discussions of the data and graphics. This approach, which the prominent engineers of the music industry have begun to adopt, will probably not be the preferred approach for every sound professional working in a home environment. However, it is claimed that it is a viable and effective step towards improving the sense of the listener in small rooms and increasing the quality expected in audio applications. On the other hand, removing the work table from the listener-speaker area will of course not be enough to provide adequate acoustics in a room. Correct frequency response and good hearing can only be achieved by determining the acoustic problems of the room one by one and applying the necessary design approaches.

Keywords

acoustical problems, early reflections, home studios, home studio acoustics

A big data analysis of K-POP on social media: focused on images, figures, and public attitude

Inho Lee*

Johee Lee**

*Corresponding author, Department of Practical Music, Kyonggi University, 2307, Chungjeongwan, 24, Kyonggidae-ro 9-gil, Seodaemun-gu 03746, Republic of Korea. Email: soulinno@kgu.ac.kr ORCID: 0000-0001-7096-0670

**First author, Department of Performance Music, Graduate School of Hallyu Culture, Kyonggi University, 1410, Geumhwagwan, 24, Kyonggidae-ro 9-gil, Seodaemun-gu 03746, Republic of Korea. Email: li-20301@kgu.ac.kr ORCID: 0000-0001-5652-8355

DOI 10.12975/rastmd.20221024 Submitted April 29, 2022 Accepted June 17, 2022

Abstract

This study aims to present the image and thoughts about K-POP among the public through objective data as we realized that it is necessary to conduct a systematic analysis of the public mentality and attitude toward K-POP to sustain the movement of Hallyu or Korean Wave. To this end, we used the big data in 2014 and 2021 to compare and analyze the K-POP-related images, figures, and public attitude between the two time points. The result can be summarized as follows: First, between 2014 and 2021, the changes over time in the media, where K-POP can be accessed by the audience, are more pronounced than common images about K-POP; Second, the figures that appeared consistently and commonly in 2014 and 2021 were found to be EXO and BTS, popular South Korean boy-bands. In the case of EXO, there was no commonly related figure at both points of time, but as for BTS, it was found that their fan club, A.R.M.Y, appeared as a common related figure; Third, compared to 2014, the rate of positive response toward K-POP decreased while negative response increased in 2021; in other words, the attitude toward K-POP turned negative. Unlike the previous studies that collect data with questionnaires or materials and analyze them, we used the already stored data and Sometrend, Korea's big data analysis software, provided by VAIV Company, to find out what people think about K-POP. This study is significant as it extracts information from the existing data, analyzes the contents, and reinterprets the results from various angles to derive meaningful results. It is expected that the findings of this study, presented through precise data—the K-POP-related images, figures, and public attitude—will be used as basic material to contribute to the sustaining of the K-POP wave.

Keywords

Big Data, BTS, EXO, K-POP, Social Media

Introduction

In the past, communications occurred mostly offline and in oral forms. Along with the widespread use of smartphones and rapid growth of online activities, we are now able to instantly access and exchange information in various forms. High penetration of smartphones increased the use of social networking services (SNS), and the number of SNS users has been continuously increasing as the internet access is becoming available anytime anywhere. In the media convergence environment, SNS users are not just passive consumers as they used to be;

they produce information themselves in active and individualized ways and share them with others, via one-to-many bidirectional media. Now we have reached the stage where we can process the data and information produced by the public to suite the purpose and needs, and analyze the result data to predict the behavior and mentality of people. As a part of the 4th Industrial Revolution, SNS plays a central role in providing 'Big Data' to analyze the information sharing algorithms of the public.

The term 'Big Data' became a household word since the victory of the democratic

candidate Barack Obama in the 2008 U.S. presidential election where he was known to use big data to create a voter map to use a digital campaign geared toward the connected set. The explosive data in the digital space is a key resource in the analysis of big data. The traces we make using internet and social media are restored as data. Through the analysis of this accumulated data, we are able to understand the life patterns, desires, and interests of consumers and to establish a marketing strategy to lure them.

A growing number of countries and companies are evaluating big data as an innovative technology of the future, which is predicted to be an era of big data. The analysis of big data has been used a lot in research lately, as it enables us to grasp the newest trends and phenomena, to create new values in combination with other areas, and to establish strategies in various fields (Kim, 2011). Currently, various studies using big data are conducted in collaboration with industries, but there has been lack of research in the music industry. It is time to connect the features and technologies of big data in the field of music through the research conducted from various angles.

Big data can be applied in a number of ways, in various fields. In particular, it can be used for 'the sustaining of K-POP as Hallyu,' a goal for many artists, educators, and researchers, who majored in K-POP (Cho & Sim, 2013; Kim, 2015; Hwang, 2013; Lee & Kwon, 2021; Lee & Jang, 2019). In the 21st century, 'the era of culture,' when the culture of a country is considered a competitive edge, it is important to conduct a primary survey for K-POP consumers to sustain the Hallyu boom. Just as companies pursuing profits use big data to analyze customers' propensity to create products that customers want, and do customized publicity and marketing to win customers' hearts, K-POP would have to make the same efforts.

Characteristics and Use of Big Data

There are three defining properties of big

data; the amount of data (volume), the speed of data generation (velocity), and the variety of the formats (variety), dubbed the three Vs (O'Reilly Radar Team, 2012). Since then, as the concept of data has gradually been changing, some argue 6Vs, including veracity, visualization, and value of data. To sum up, big data is an information asset with huge capacity and high speed or diversity, through which we can discover new values to find new insights, make rational decisions based on it, and optimize the process.

Eric Schmidt when he was CEO at Google in 2010 said at the Technomy Conference: "There was 5 exabytes of information created between the dawn of civilization through 2003," he proclaimed, "but that much information is now created every 2 days (Google, 2010). You can see how large it is considering that in 2021 Apple was storing 8 exabytes of data in Google Cloud (Hwang, 2021). According to a report by John Gantz and David Reinsel, the first zettabyte-scale data was created in 2010, with 75% of the data being created voluntarily by individuals. They expected that the data would about double every two years, to grow to 7.9 zettabytes in 2015.

A report of the U.S. government has emphasized that "every Federal agency needs to have a "Big Data' strategy" (President's Council of Advisors on Science and Technology, 2011) and in 2012, announced a R&D plan for big data with a total investment of 200 million dollars (Executive Office of the President, 2012). The EU also announced the draft of the Data Act on February 23, 2022 to form a single market for big data and promote data sharing. Also, in Korea, the Three Data Acts, which utilizes big data, was passed by the National Assembly in 2020.

The advantages of the research using big data are as follows: First, it reduces the problems and sample errors in the existing methods of questionnaire, interview, and sampling, reducing the distortion of the results due to sampling errors (Ham & Chae, 2013); Second,

the unstructured data (SNS posts, photos, music, etc.), of big data, makes it possible to conduct various new research, unthinkable in the past; Third, big data can analyze not only existing stored data, but also data that is being stored in real time. This saves the time to apply the analysis result, increasing efficiency (Lee, Lim & Yoo, 2013). Starbucks Korea predicted the four coffee trends based on the big data of its operation in 2020 as Home Cafe, Order & Pay, Personalized, and Emotional well-being (Starbucks Korea, 2021). In Korea, during the presidential election in 2022, ultra-thin competition was predicted through big data analysis, from Google, Naver, and Daum, which was also proved in the results (Jeong, 2022). Big data is playing an active part in the country, government, corporations, medicine, retail, manufacturing, and public sector, with its application methods suggested in various fields.

Big Data Analysis Method and Using of Music Research

Big data analysis is an analysis of a huge amount of data that exceeds the limits of management, storage, and analysis with existing software, overcoming the limitations of capacity and extracting new value through insight (Kim, Cho & Kang, 2016). It collects and analyzes various types of big data that are being generated in real time, enabling us to predict the characteristics of the relevant field appropriately for the modern society and operate it efficiently, and provide, manage, and analyze the information tailored to the individualized members of the modern society. In the previous research, data was collected and analyzed with questionnaires or other materials, but big data is too extensive for an individual to analyze and needs a company or specific software to analyze (Han & Lee, 2012). As data has the potential to provide meaningful information to society and mankind in all areas such as politics, society, economy, culture, and science and technology, its importance has increasingly been emphasized. By analyzing such big data, it is possible to create new

valuable meanings by analyzing hidden patterns and relevance (Kim, 2012; Seo, 2021). Since the result of big data analysis can be interpreted from various angles, researchers should also work to reinterpret the result to make it more meaningful (Ham & Chae, 2013).

As of May 2021, a variety of big data analysis tools are available. For example, Google Trends allows you to view data from all over the world, providing a good visual representation of data with infographics, a strength of Google. Sometrend, provided by VAIV Company, provides the refined thoughts of people, not just based on the search volume, but on keywords from the social media posts. There is various other software, free or charged, including NAVER DataLab, BLACKKIWI, keyzard, ODPia, Keyword Master, DataPlanet, and KWFinder that provide big data analysis and results.

Data mining, a representative method of analyzing structured data, creates new valuable information by identifying the relevance of hidden content from big data, to be applied in the decision-making process. However, the data posted on social media are mostly everyday languages-unstructured data—and requires analysis methods, including Text Mining, Social Web Mining, and Opinion Mining. Text mining is the process of extracting words from large collections of posts to discover the hidden emotions (Korea Information Society Agency, 2012). For example, if the word ‘music’ is searched for in a sentence in the SNS post, the keywords are connected to the words ‘good’ and ‘bad,’ on Twitter or Instagram, to interpret whether it has a positive or negative meaning. Matthew defined social web mining as a method of analyzing the main interests, influential people, songs, etc. according to the conversation content or relationship on social networks (Twitter, Facebook, etc.) (Matthew, 2011). This is mainly used to find the changes in public opinion in marketing. Similarly, opinion mining (or sentiment analysis) analyzes the

SNS text to find out about the sentiment and opinions of the people, turning their thoughts and expressions into objective information (Korea Information Society Agency, 2012). In addition, a descriptive statistical analysis method has been suggested to statistically analyze the changes in various numbers and the following on Twitter, rather than text, and interpret them (Lee, Lim & Yoo, 2013). Recently, as big data becomes commercialized, the three new factors are emerging: Veracity, Variability, and Visualization (Jeon & Seo, 2013). Variability refers to the likelihood of meaning change in the context due to the characteristics of social media where people freely express their thoughts. Veracity means that data processing organizations using big data need to look at the value and accuracy because there is a high possibility of data loss due to the huge amount of data processed. In addition, the user should know and understand the contents easily in processing structured and unstructured data. This means visualization is necessary to make everyone understand data easily not to waste time and money used to collect the data (Lee, 2013).

Problem/Aim of Study

This study aims to present the image of K-POP among the public and their thoughts through objective data based on the realization that a systematic analysis of the public mentality and attitude toward K-POP is necessary to sustain the movement of Hallyu or Korean Wave. The detailed goals of this study are as follows:

According to the analysis of big data,

- What are the differences in public opinion on ‘K-POP,’ between 2014 and 2021?
- What is the difference in the image of K-POP?
- Who are the K-POP-related figures?
- What is the difference in the public attitude toward K-POP?

According to the big data analysis,

- Who is the leading figure of K-POP, and who are related to the figure, and how is the public attitude?

Method

Research Model

Unlike the previous studies that collect data through the survey or questionnaire, we will use the huge amount of data left by people. To this end, we use Sometrend, operated by VAIV Company, to compare and analyze the difference between the two time points, 2014 and 2021. As a program used to analyze unstructured data, Sometrend helps analyze SNS Big Data easily. When searched with a keyword, the related words are analyzed and search results are presented up to 500 rankings. Furthermore, the related words are divided into positive and negative, to analyze the public attitude towards the search term. The original source text, including the keyword, is provided for the users to read to understand the context.

Documents

This study compares and analyzes the images and figures, associated with K-POP and public attitude toward K-POP, through the big data analysis. The time points were set as 2014 and the current research point, 2021. The year of 2014 was set as a “critical period when Hallyu’s popularity and boom began, centering around K-pop, dominated by idol groups.” The two periods, set as 2014 (January to December) and 2021(January to December), are compared and investigated.

SNS is a medium that represents the opinion of the people, and Twitter and Instagram are open to the public and easy to access. Thus, we selected these two social networking services as the research target.

To be specific, the target of this study is the posts created on Twitter and Instagram, between January and December 2014, and between January and December 2021, which used keyword ‘K-POP.’ <Table 1> shows the number of the targets of the study.

Table 1. Search Frequency in the Target SNS

N=No. of Cases

Keyword	2014	2021
K-POP	165,495	273,911

Data Analysis

The purpose of this study is to examine the K-POP-related image, figure, and public attitude toward K-POP through the big data. Therefore, we extracted K-POP-related words using Sometrend, operated by VAIV Company. Extracted related words were analyzed using Welch’s t-test statistical analysis and Excel in the following way:

First, descriptive statistical analysis was used through the comparison and contrast of types and frequencies of related words, between 2014 and 2021. In particular, in the percent (%) analysis, the result was expressed as a ratio of the frequency of the keyword out of the total frequency of the top 500, by category shown by Sometrend.

Second, Welch’s t-test (positive test, significance level: 0.05) statistical analysis was used to check whether there was a significant difference in positive and negative public opinion between 2014 and 2021. As for the data, the percentage of positive and negative public opinion for each week was used for 53 weeks (N: 53).

Twitter is an open network that facilitates user participation and fast spread of issues while Instagram is good at distributing contents and creating service issues as a “vertical SNS platform.” (Jeong, 2020) In other words, Twitter and Instagram are the social networking services that show what the public think in the mobile communication society. If a person leaves a SNS post on K-POP, the keyword suggested by the researcher, it can be interpreted that he or she thought or did something related to the keyword. Also, whether the related words, used with the keyword, are positive or negative can be understood as their association with the keywords. Therefore, it can be expressed that analyzing related words used together with the keyword

through Sometrend represents people’s thoughts about the keyword. In other words, related words explain or express the keyword, and not only do they represent the keyword but also express whether people are interested in the keyword at the time, serving as the data through which we can take a glance at what the public think about the keyword.

Result

The result of this study is summarized as follows:

First, ‘sustainability of K-POP as Hallyu’ is a familiar slogan to students, musicians, teachers, professors, and popular music scholars studying K-pop. However, the media for the public to access K-pop has been changing in various ways. If 2014 K-POP was centered around performances, 2021 K-POP appeared as various TV programs. This offers an opportunity to think again about the research and activities to sustain K-POP as Hallyu. Good performances are required to continue the K-POP boom but it is also important to think about how to utilize the mass media and internet broadcasting media. In order to increase the public’s interest in K-POP, it will be necessary to study effective methods of using the media—what media to use, and how to prepare and practice for it.

Second, it is important to examine the figures related to K-POP, the result of this study. The fact that A.R.M.Y is the only figure that was common in 2014 and 2021 indicates the importance of continued interest of the fans to the activities of the artist. In other words, it will be necessary to think deeply about how K-pop artists can sustain and create synergy with their fans, and how to effectively do that. As shown in the result of this study, we need to think about popularization through the collaboration with other countries,

embracing different genres of music and artists, just like imagining Coldplay through BTS.

We studied the image, related figures, and public attitude toward K-POP using big data, but there is a possibility for more follow-up research. In other words, through big data analysis on various topics, we should analyze the public opinion carefully, with an approach based, not on thoughts or guesses, but on scientific data, to create a sustainable K-POP culture that the public wants.

Images about K-POP

As shown in [Photo 1], all related words about K-POP among the public in 2014 were related to performances such as ‘Hallyu’ and

‘idol group’ and ‘concert’, and ‘festival.’ In particular, the posts on Twitter and Instagram confirmed that words like ‘love you’, ‘thanks’ reveals the sentiment of the public toward K-POP music, targeted to ‘idol groups,’ which sparked the L-POP craze.

In contrast, in 2021, people associated K-POP with other formats than performances, like TV shows, including ‘mama’, ‘Show Champion’, and ‘Kingdom’(See [Photo 2].) Also, as a result of checking the words ‘follow’, ‘retweet’, and ‘voting’ on Twitter and Instagram, it was confirmed that the public was communicating by sharing K-POP-related events with the support of their favorite artists.

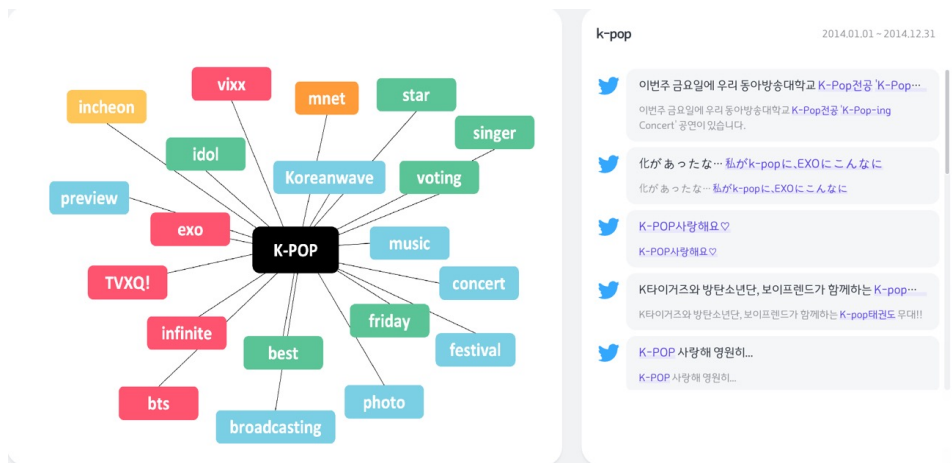


Photo 1. 2014 Map of Related Words to K-POP and Some SNS Posts

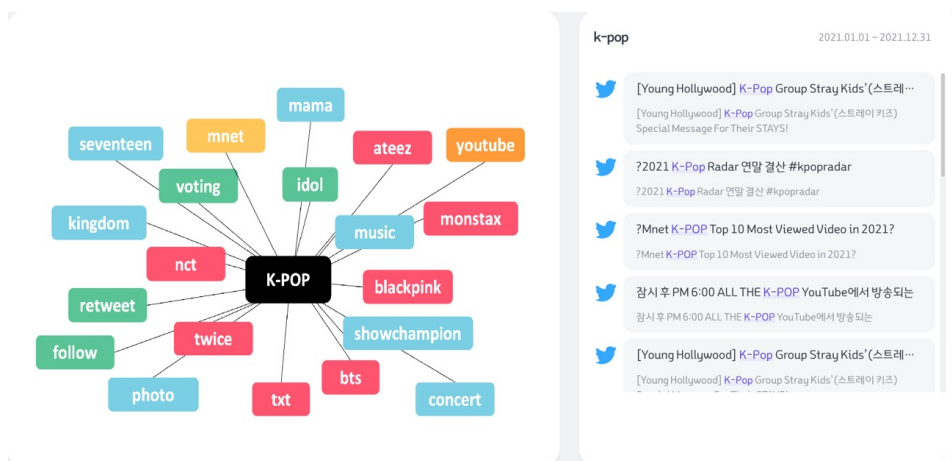


Photo 2. 2021 Map of Related Words to K-POP and Some SNS Posts

Among the top 15 images of K-pop in 2014 music that the public has are ‘Pop’, ‘IDOL’, and 2021, the common images of K-pop ‘Concert’, and ‘BTS’, as shown in Table 2.

Table 2. Top 10 Images Related to K-POP

Rank	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
2014	Concert 6.74%	EXO 3.43%	POP 3.19%	Video 2.49%	TVXQ! 1.78%	IDOL 1.73%	INFINITE 1.60%	INCHON 1.57%	BTS 1.38%	Stage 1.21%
2021	TREASURE 18.28%	Music 12.22%	BLACK PINK 8.33%	ROSE 6.26%	Source 2.12%	POP 2.00%	BTS 1.90%	NAVER 1.60%	IDOL 1.36%	Concert 1.18%

K-POP-related Figures

As shown in <Table 3>, Representative figures for K-pop appeared as EXO in 2014 and BLACKPINK in 2021. However, EXO and BTS were the only figures who were associated with K-POP both in 2014 and 2021. In particular, the top 10 people related to K-pop music in 2014 show that the 3rd generation idol group appeared along with

the 2nd generation idol group who led the Hallyu craze at the time.

In 2021, it was found that the related figures expanded to include 4th generation idol groups as well as 3rd generation idol groups. In particular, EXO and BTS have been consistently mentioned in the K-POP field since 2014.

Table 3. Top 10 Images Related to K-POP

Rank	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
2014	EXO 8.57%	TVXQ! 5.13%	VIXX 4.71%	INFINITE 4.59%	BTS 3.43%	2NE1 2.04%	JYJ 1.71%	EUNHYUK 1.65%	Girls' Generation 1.49%	GOT7 1.44%
2021	BLACK PINK 20.81%	TREASURE 18.95%	ROSE 16.99%	BTS 5.15%	LISA 1.313%	JISOO 1.310%	EXO 1.21%	SUPER JUNIOR 1.09%	ITZY 1.07%	MONSTA X 0.99%

Search Frequency and Public Attitude Toward K-POP

The search frequency for K-POP increased significantly in 2021 (N=273,911) from 2014 (N=165,495). However, as shown in <Table 4>, the attitude toward K-POP showed a

significant decrease in positive rate in 2021, compared to 2014, as a result of the two-sided test (degree of freedom: 79, t: 2.41, p: 0.018). Also, the negative rate significantly increased in 2021, compared to 2014 (degree of freedom: 64, t: -2.17, p: 0.034).

Table 4. Pubic Attitude toward K-POP

K-POP	2014 positive rate	2021 positive rate	2014 negative rate	2021 negative rate
Mean	92.56203721	86.15344678	4.963833	10.14322

K-POP-related Figures and Words, and Public Attitude

The figures who appeared in the top 10 in both 2014 and 2021 were EXO (2014 8.57%: 2021 1.21%) and BTS (2014 3.43%: 2021 5.15%) confirming their status as representative K-POP stars to the public. There were no

significant common images between the two time points. As shown in <Table 5>, as for the related images to EXO and BTS, In 2014, images related to music videos (Video, MV) appeared in common, and in 2021, those related to Goods (Photo card, Mini photo card, Album) appeared.

Table 5. Top 10 Images Related to 'EXO' and 'BTS'

Rank	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
2014 (EXO)	Video 6.24%	Concert 3.50%	Mnet 2.96%	Melon 1.51%	MAMA 1.46%	Event 1.43%	MV 1.11%	Gift 1.04%	Ticket 0.91%	Sunny10 0.90%
2021 (EXO)	Mini 6.01%	Album 2.57%	Season 2.39%	Entertainment 2.34%	OST 1.87%	Bambi 1.59%	Photo Card 1.55%	AS 1.49%	Song 1.46%	Birthday 1.43%
2014 (BTS)	Video 5.45%	Luv 3.96%	Fan sing meeting 2.93%	Boy In Luv 2.89%	MV 2.87%	Photo 2.25%	Day 2.16%	American Hustle Life 2.15%	Music 2.09%	Beast 1.55%
2021 (BTS)	DVD 3.97%	MEMORIES 2.43%	Butter 2.04%	Photo card 2.03%	Sale 1.82%	Magic shop 1.64%	Album 1.56%	Card 1.52%	Mini photo card 1.47%	Goods 1.45%

Top 10 figures, related to EXO and BTS are displayed in <Table 6>. In the case of EXO, there was no common related figure in 2014 and 2021, but as for BTS, their fan club, A.R.M.Y, appeared as a related figure, common at both time points. This shows that the growth of BTS as a global artist group was possible due to the interests of A.R.M.Y. However, there was no common related figure partly because the majority of the related figures in 2014 currently stopped

their activities or was disbanded.

In the case of EXO, 10 out of 10 teams in 2014 and 7 out of 10 teams in 2021 were K-pop artists while in the case of BTS, 9 out of 10 teams in 2014 and 5 out of 10 teams in 2021 were K-pop artists, as related figures. As the related figure of BTS, the world-class British rock band 'Coldplay' was mentioned as they released the album 'Universe' together in 2021.

Table 6. Top 10 Figures Related to 'EXO' and 'BTS'

Rank	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
2014 (EXO)	S.E.S 4.64%	DEUX 3.52%	BOA 3.43%	DJDOC 3.39%	Jo Seong Mo 3.22%	Lim Chang Jung 3.06%	B1A4 2.63%	INFINITE 2.50%	Girls' Generation 2.19%	VIXX 2.18%
2021 (EXO)	SuperM 31.86%	Yoo Ji Ha 18.84%	NCT 5.04%	god 1.94%	BOBBY 1.84%	Cho Dal Hwan 1.80%	Bae Jeong Nam 1.47%	BTS 1.33%	Navi 1.29%	WayV 0.91%
2014 (BTS)	BEAST 20.31%	VIXX 7.36%	EXO 7.04%	Park Ji Min 6.02%	A.R.M.Y 5.97%	SUPER JUNIOR 4.73%	BAP 3.88%	2PM 3.21%	GIRLSDAY 2.57%	INFINITE 1.88%
2021 (BTS)	A.R.M.Y 23.33%	Coldplay 3.13%	JJK 3.00%	Park Seo Jun 1.60%	Jessi 1.54%	Lee Geum Hui 1.37%	KRIS 1.16%	Martin 1.15%	Choi Usik 1.06%	TXT 1.04%

The overall search frequency for EXO increased by about 5.5 times in 2021 (N=10,389,424) from 2014 (N=1,859,230). But as shown in <Table 7>, the two-sided test confirmed that there was no statistically significant difference in the positive rates

of 2014 and 2021 EXO (degree of freedom: 81, t: -0.48, p: 0.63). In addition, it was confirmed that there was no statistically significant difference in the negative rates of EXO in 2014 and 2021 (degree of freedom: 80, t: -0.28, p: 0.78).

Table 7. Public Attitude toward ‘EXO’

EXO	2014 positive rate	2021 positive rate	2014 negative rate	2021 negative rate
Mean	88.6732164	89.5977279	6.881051	7.32485

The overall search frequency for BTS increased by approximately 13.4 times in 2021 (N=4,704,566) from 2014 (N=351,213). As shown in <Table 8>, the two-sided test showed that the 2021 positive rate of BTS increased significantly compared to the

2014 (degree of freedom: 98, t: -2.32, p: 0.023). On the other hand, it was confirmed that there was no statistically significant difference in the negative rates of 2014 and 2021 (degree of freedom: 97, t: 1.81, p-value: 0.074).

Table 8. Public Attitude toward ‘BTS’

BTS	2014 positive rate	2021 positive rate	2014 negative rate	2021 negative rate
Mean	83.22480075	89.41319509	12.71313	8.626295

Conclusion

In this study, we used big data to compare and analyze the public images, figures, and public attitude related to K-POP. To this end, Sometrend, operated by VAIV Company, was used to compare and analyze the data of the two periods, from January to December 2014 and from January to December 2021. The conclusion of this study can be summarized as follows:

First, between the two time points of 2014 and 2021, the common images of K-POP appeared as ‘Pop,’ ‘IDOL,’ ‘Concert,’ and ‘BTS.’ In 2014, K-POP was mainly associated with performances, including ‘Hallyu,’ ‘idol group,’ ‘concert,’ and ‘festival.’ In contrast, the images of K-POP in 2021 were related with TV shows, a different format from the previous performances, including ‘mama,’ ‘show Champion,’ and ‘Kingdom.’

Also, representative figures for K-pop appeared as EXO in 2014 and BLACKPINK in 2021. And in 2014 and 2021, two teams were common at both time points—EXO and BTS. In 2014, when the 3rd generation of idol groups emerged, they appeared as related figures, along with the 2nd generation of idol groups, which was leading the Hallyu craze at the time. In 2021, 4th generation idol groups, as well as 3rd generation idol groups, were included in the related figures.

The frequency of searches for K-POP

increased significantly in 2021 compared to 2014. This shows that a greater number of people are using SNS more in 2021, than in 2014, sharing a lot of information and thoughts. However, as for the public attitude toward K-POP, the positive rate decreased significantly and the negative rate increased significantly in 2021 compared to 2014.

Second, the figures the public is continuously and commonly interested in were EXO and BTS. There were no significant common images between the two time points, but it was found in 2014, images related to music videos (Video, MV) appeared in common, and in 2021, those related to Goods (Photo card, Mini photo card, Album) were common. Also, EXO has no related figures common between 2014 and 2021, which means that most of the people related in 2014 have stopped their activities or disbanded. But as for BTS, their fan club, A.R.M.Y, appeared as a related figure, common at both time points. This shows that the growth of BTS as a global artist group was possible due to the passionate interests of A.R.M.Y.

This study was conducted as part of the efforts to build a database on the public’s thoughts on K-POP for the sustaining of K-POP Hallyu. Its significance lies in the fact that the public attitudes toward K-POP or leading K-POP figures, which were guessed or estimated based on feelings, were analyzed scientifically using precise statistic data to

provide scientific information. This study is also significant as it extracts information from the existing data, analyzes the contents, and reinterprets the results from various angles to derive meaningful results.

Recommendations

We studied the image, related figures, and public attitude toward K-POP using big data, but there is a possibility for more follow-up research. In other words, through big data analysis on various topics, we should analyze the public opinion carefully, with an approach based, not on thoughts or guesses, but on scientific data, to create a sustainable K-POP culture that the public wants.

Limitations of Study

➤ Classification and limitations of Big Data-SNS

In 2021, representative social media services include Facebook, Twitter, Instagram, TikTok, and YouTube among others. Since Facebook is mostly not open, although divided into being open and not open, and TikTok and YouTube are based on the videos, which are impossible to collect and analyze the data. Accordingly, this study selected Twitter and Instagram for analysis. As it is not comparison of K-POP, but of people's thoughts about K-POP between 2014 and 2021 K-POP, through the analysis of big data, it was important to use the SNS easily accessible during the study period. As a result, we analyzed the posts related to K-POP on Twitter and Instagram, between January and December, of 2014 and 2021.

➤ Definition of related words and public attitude

Related words means the words used together with the keyword, K-POP, in Twitter and Instagram posts. Through the analysis of those related words, we were able to suggest what K-POP meant to the public. The public attitude toward the keyword can be divided into positive (love, best, like, fighting, cheer) and negative (cry, anger, regret, worst, suffer), defined by VAIV Company's Sometrend.

➤ Result of social matrix analysis

Sometrend provides related words to 500th ranks. In this study, we selected the related words (images, figures, and public attitude) to keyword and analyzed the data, and presenting the top 10 related words in the table. In [Photo 1] and [Photo 2], top 20 were presented to broaden the image of related words.

➤ Definition of 2014 and 2021

In this study, the year of 2014 means the period between January 1 and December 31 of 2014, and the year of 2021 is the period between January 1 and December 31 of 2021. It should be noted that as this study targets a specific period and points of time, its result may not be applied to other periods or points of time.

Acknowledgment

We will do our best to keep K-POP popular in the future. Thanks to everyone who helped with this study. We would like to express our gratitude to the families who have given us encouragement and advice during the course of our research.

References

- Cho, B., & Sim, H. (2013). Success Factor Analysis of K-POP and A Study on sustainable Korean Wave, The Korea Contents Society.
- Executive Office of the President. (2012). Bigdata across the federal government. U.S. Government Printing Office.
- Google. (2010). Eric Schmidt at Technomy. <http://www.youtube.com/watch?v=UAcClSrAq70>
- Ham, Y., & Chae, S. (2012). Big Data Changes Management. Samsung Economic Research Institute.
- Han, S., & Lee, M. (2012). A Big Data Model for Social Information Recommendation Techniques. Communications of the Korean Institute of Information Scientists and Engineers, 39(6), 380.
- Hwang, C. (2021). Google Cloud's Biggest Customer Is Apple? Digital Today. <http://www.digitaltoday.co.kr/news/articleView.html?idxno=407723>
- Hwang, H. (2013). A Discussion on the Expansion of K-POP Music to the Global Pop Music Industry Through the Sensation of Korean Singer, PSY, Journal of Music Education Science, 17(17), 187-203.
- Jeon, C., Seo, I. (2013). Analyzing the Bigdata for Practical Using into Technology Marketing: Focusing on the Potential Buyer Extraction. Journal of Marketing Studies, 21(2), 81-203.
- Jeong, B. (2022). Yun Seok-yeol elected the 20th president...Ultra-thin competition as predicted by big data. Ai Times. <http://www.aitimes.com/news/articleView.html?idxno=143368>
- Jeong, C. (2020). A Comparative Study on Attribute Recognition and Word of Mouth Intention of SNS Advertising - Focused on Facebook, Instagram, KaKaoStory and Twitter. The Journal of the Convergence on Culture Technology (JCCT), 6(2), 421.
- Jeong, J. (2012). Three factors for successful big data utilization: resources, technology, and human resources. Korea Information Society Agency.
- John, G., & David, R. (2011). Extracting value from chaos. IDC iView, 1.
- Kim, E. (2015). Analysis on the Musical Value and Sustainable Growth of K-pop, Korea Association of Global Culture.
- Kim, S., Cho, H., and Kang, J. (2016). (The) Status of Using Text Mining in Academic Research and Analysis Methods. Korea Institute of Enterprise Architecture, 13(2), 317-329.
- Kim, Y. (2011). Social Network Analysis, Seoul: Pakyoungsa, 5.
- Lee, B., Lim, J., and Yoo, J. (2013). Utilization of Social Media Analysis using Big Data. The Journal of the Korea Contents Association, 13(2). 211-219.
- Lee, I., & Kwon, S. (2021). Beyond K-POP Paradigm: Value Creation driven by Big Hit Entertainment's Korean Culture Innovation, Korea Business Review, 25(1), 57-77.
- Lee, S. (2013). Network Analysis Methodology. Seoul: Nonhyung, 11.
- Lee, S., & Jang, M. (2019). Analysis of global success factors of K-pop music, The Korea Entertainment Industry Association.
- Matthew A, R. (2013). Mining the social web. O'Reilly.
- O'Reilly Radar Team. (2012). Planning for Big Data. Newton: O'Reilly.
- President's Council of Advisors on Science and Technology. (2011). Report to the President: Every Federal Agency Needs a 'Big Data' Strategy. <https://www.prnewswire.com/news-releases/report-to-the-president-every-federal-agency-needs-a-big-data-strategy-118433704.html>

Starbucks Korea. (2021). The coffee trend for 2021 predicted by Starbucks big data is "H.O.P.E.". Starbucks Korea. <https://www.starbucks.co.kr/bbs/getBodoView.do?seq=4040>

Suh, Y. (2021). An Analysis of Security Issues Caused by COVID-19: Focusing on News Data. Chung-Ang University.

Yoon, S., Namgung, H., Yang, S., and Kim, H. (2012). Big data-based large-capacity semantic web search technology trend. The Journal of Korean Institute of Communications and Information Sciences, 29(11), 24-29.

Biodata of Author



Inho Lee is an assistant professor of practical music at Kyonggi University. His research covers a variety of musical themes, including Korean pop music and music education. He received his master's degree and PhD from Kyung Hee University and has worked as a vocal trainer for many K-pop artists. Research fields: Popular Music, Applied Music, Music Education, K-Pop. Affiliation: Department of Practical Music, Kyonggi University Phone: +8223905315. Email: soulinno@kgu.ac.kr ResearchGate: <https://www.researchgate.net/profile/Inho-Lee-6> AcademicEdu: <https://kyonggi.academia.edu/InhoLee>



Johee Lee is an assistant professor of performance music at Kyonggi University. His research covers a variety of analysis in composition, including film music and computer music. He received his master's degree and PhD from Kyonggi University. Research fields: Film Music, Computer Music, Music Education. Affiliation: Department of Performance Music, Graduate School of Hallyu Culture, Kyonggi University. Phone: +8223905163 Email: li-20301@kgu.ac.kr ResearchGate: <https://www.researchgate.net/profile/Johee-Lee> AcademicEdu: <https://kyonggi.academia.edu/JoheeLee>

The comparative analysis of similarities and differences of U. Hajibeyli's "Koroglu" and M. Glinka's "Ivan Susanin" operas

Nurida Ismayilzade

Associate Professor, Head of Scientific Music Research Laboratory of Baku Music Academy named after U. Hajibeyli, Baku, Republic of Azerbaijan. Email: ismayilzade.nuride@mail.ru ORCID: 0000-0003-0065-6598

DOI 10.12975/rastmd.20221025 Submitted April 13, 2022 Accepted June 21, 2022

Abstract

The article reveals the role of Uzeyir Hajibeyli (U.Hajibeyov in the Soviet period) in the formation and development of Azerbaijani classical music. The period of formation and development of the composer's creativity in Azerbaijan is associated with the name of the composer. In the context of the presence of the traditions of Russian classics in the opera works of Azerbaijani composers, for the first time in local musicology, a comparative analysis of the first Azerbaijani classical opera Koroglu by U.Hajibeyli and the first Russian classical opera "Ivan Susanin" by M. Glinka has been conducted. The main differences in the language of music, the tonal basis, the folklore material used, the author's research have shown the existence of common features of these two monumental works. The common features in the operas are manifested in the vivid expression of the will of the people, the heroism of the heroes and the intransigence against the oppressors, reflecting the national tonal structure of both peoples in the struggle and the general heroic character of the operas. The article also includes the history of creation of operas based on European classical opera traditions. In this research work, the common and different aspects of "Koroğlu" and "Ivan Susanin" operas are analyzed in terms of staging in certain time periods. The author also states the importance of Koroglu's hero image for Turkish peoples and as a result of this, the creation of the same name opera by the famous Turkish classical composer Ahmet Adnan Saygun in 1973. In addition, in the article, the author draws attention to the role and importance of the famous Azerbaijani composer and conductor Niyazi in this topic, based on historical data on the staging of A. Saygun's "Koroğlu" opera.

Keywords

classical opera, Creativity of the Azerbaijani composer, epic theatre, "Ivan Susanin", "Koroğlu" mugham, stage life, tonal-makam structure

Introduction

Every nation has its own culture, and, undoubtedly, along with the art of oral and written music, there are also myths, tales and heroic-lyrical eposes, belonging to literary creativity of oral traditions, which perpetuate historical events. The appearance of the epos "Kitabi Dada-Gorgud" in the oral literature of Azerbaijan in the XI century created conditions for the emergence of such eposes as "Abbas and Gulgaz", "Ashig Garib", "Tahir and Zohra", "Asli and Karam" later in the Middle Ages. These eposes provided a favorable ground for the creation of the epos "Koroglu", another famous monument of oral literature, reflecting the struggle of the Azerbaijani people against the feudal lords in the late 16th and early 17th centuries. The cause of emergence and formation of

the epos was closely connected with the heroic struggle against the aggressors who repeatedly tried to occupy the lands of Azerbaijan, as well as against the group that oppressed the ordinary people. This monument of art has become popular not only in Azerbaijan, but also in Central Asia, Turkey and some Balkan countries. Among many peoples, this epos is known by various names such as "Koroglu", "Kuroglu", "Ger-oglu", "Gurgulu" and others. However, despite the different names, each epos is very original and has a unique place in the oral literary culture of its people. The researcher of the epos B.A. Garriyev writes: "The versions of "Koroglu" which is the work of many peoples and generations differ not only in the subject, artistic and descriptive means, but also in the reflection of the sequence of events.

There are more historical elements in the versions of South Azerbaijan than in all other versions " (Gafarova, 1981:33).

"Koroglu", which belongs to the oral folk art of Azerbaijan, is a historical epos, since it reflects the real events of the XVI-XVII centuries, the struggle of the people against the feudal lords. As it is noted in the collection "Azerbaijan love eposes": "For centuries, heroism and chivalry have been the mainstay of the Turkic way of life, feelings and way of thinking, therefore the heroic motif in folklore, as well as in the tradition of storytelling, which is a mirror of the ethno-spiritual system, stems from a natural and historical necessity. The heroic motif of the epos "Koroglu" from the giant series of Oghuz eposes (including sections of "Kitabi-Dada Gorgud" in the center), which glorifies heroism, retained its leading position until the fugitive eposes, had the functions of an ethnic-heritage carrier of an understanding about living, existing in old Turkic-oguz societies. The strengthening of the lyrical tendency in the epic tradition resulted in the emergence of eposes purely on the motive of love". (Azerbaijan love epos, 1979:124). Due to their deep artistic content, some intense lyrical eposes became the basis of the plots of several pre-Soviet mugham operas. Such works include Uzeyir Hajibeyli's (in the Soviet era - Hajibeyov) "Asli and Karam" based on the motives of the same name epos widely popular in the South Caucasus (1912, libretto by U.Hajibeyli); "Ashig Garib" opera written by Zulfugar Hajibeyli based on the motives of the same name old ashug epos "Ashig Garib" (1916, libretto by Z.Hajibeyli); composer Muslim Magomayev's opera "Shah Ismail" (1916) based on the folk tale about Shah Ismail Khatai I, who was the wise ruler of Azerbaijan in the XVI century and managed to unite large lands into the Safavi state. The libretto of the opera "Shah Ismail" belongs to the father of the famous Azerbaijani poet Mikail Mushfig - Mirza Gadir Ismayilzade. All these above-mentioned operas have been loved by the people of Azerbaijan and

have been staged to this day and won the sympathy of the audience.

The foundation of the European professional music tradition in Azerbaijan was laid by Uzeyir Hajibeyli, the founder of classical music in the whole Middle East in the XX century. The establishment and development of the school of composition, music science and education in our country is connected with his name. Musicologist I. Pazicheva wrote about it: "The Azerbaijani master created a new type of an artistic unity in the monolithic style by combining pan-European elements with the national specific features of our musical language" (Pazıçeva, 2017: 9). Indeed, the creativity of Uzeyir Hajibeyli was the basis for the further development of the Azerbaijani school of composition.



Photo 1. Founder of Azerbaijani classical music, People's Artist of the USSR, academician, public figure Uzeyir Hajibeyli (1885-1948)

<https://portal.azertag.az/uploads/news-files/Uzeyir%20Haciyev.jpg>

In the 1920s, despite the struggle of our people for independence, Azerbaijan was forcibly, by force of arms incorporated into the Soviet Union. At the same time, the representatives of the ruling ideology called on creative people to create works that glorify the heroism of ordinary people, raise the spirits of the people. In response, prominent Azerbaijani composers Uzeyir Hajibeyli and Muslim Magomayev composed both large-scale works (for example, M. Magomayev's symphony "In the steppes of Azerbaijan", U. Hajibeyli's suite "In the cotton fields", fantasy "In the style of

Chahargah”, overtures for orchestra) and small-scale mass songs. After a short break, in the 1930s U.Hajibeyli and M.Magomayev again turned to the opera genre, which allowed them to communicate with a wide audience, and in 1935, M.Magomayev created the opera “Nargiz”, and in 1936, the genius composer Uzeyir Hajibeyli created the first Azerbaijani classical opera “Koroglu”, which is in full accordance with the European classical opera tradition - an overture in the form of a sonata allegro, reflecting features of aria, arioso, duet, choral scenes, symphonic development of music, structure of the opera and other features of this genre” (History of Azerbaijani Music,1992:302). As it is known, Uzeyir Hajibeyli was the author of the first opera in the whole Middle East with his work of the same name composed in 1908 on mugham based on the poem “Leyli and Majnun” by Fuzuli, the great thinker and poet of the Eastern world. After writing his first stage work in 1908, about 30 years passed until the opera “Koroglu” was created. U.Hajibeyli wrote about it as follows: “This year marks the 30th anniversary of the existence of Azerbaijani opera. I am very happy to be the author of the first and last Azerbaijani opera for now. Thus, the road from “Leyli and Majnun” to “Koroglu” is not only the 30-year history of Azerbaijani opera, but also my personal creative path “ (Hajibeyov, 1965:274). Uzeyir Hajibeyli believed that the content of the opera should be bright and interesting, reflecting the life of the people. His important recommendation for young composers was: “First, it is necessary to study the folklore of the people, and then you can start composing works. Secondly, the composer is close to the people when he can express his thoughts in his native musical language ” (Hajibeyov, 1966:36). These recommendations were followed by the representatives of the later school of composition - Gara Garayev, Jovdat Hajiyev, Fikret Amirov, Soltan Hajibeyov, Arif Malikov, Firangiz Alizade and others, and for this reason, the Azerbaijani school of composition was able to gain the world fame.

The opera “Koroglu” is a historical-heroic monumental stage work consisting of 5 acts, written between 1932 and 1936 on the basis of the libretto by Mahammad Said Ordubadi.

Findings and Analysis

There has always been great interest and attention to our first classical opera in the Azerbaijani musical culture, and it has been deeply studied and analyzed in great details by professional musicologists - G.Gasimov, Kh.Agayeva, E.Abbasova, I.Abezgauz, Z.Gafarova, K.Dadashzade. However, our purpose is to show the influence of the leading traditions of the Russian classical opera on the Azerbaijani school of composition and using the comparative historical method to research the common features and reasons of creation of U. Hajibeyli’s opera “Koroglu” and M. Glinka’s work “Ivan Susanin” from the perspective of their structure, language of music, patriotism and heroism of the leading figures.



Photo 2. Founder of Russian classical opera Mikhail Glinka (1804-1857)

The origin of classical music in Russia is associated with the name of the great Russian composer Mikhail Glinka (1804-1857). Glinka received an excellent musical education from prominent pianists at an early age, and later, while living in Italy, he learned the Bel canto vocal method, and in writing his works, he studied the experience of Russian romance and the first operas (although unprofessional) in the creativity of earlier Russian composers - I.E.

Khandoshkin (1747-1804), M.S. Berezovsky (1745-1777), D.S. Bortnyanski (1751-1825), V.A. Pashkevich (1742-1797), A.A. Alyabyev (1810-1851), A.N. Verstovsky (1799-1862). After returning to Moscow from a foreign trip, he decided to write the first Russian national opera. The place of Glinka's "Ivan Susanin" in Russian music culture is almost the same as the place and importance of "Koroglu" opera in Azerbaijani music culture. Therefore, in accordance with the purpose of the study, we are examining the reasons for the emergence of these two operas (Ismayilzade, 2015 :175).

M. Glinka's opera "Ivan Susanin" (1836) is a folk musical drama in terms of genre. The historical period in which the events took place in both operas is approximately the same. The march of the Polish army to Russia in 1613 is described in the opera "Ivan Susanin". The events revolve around an ordinary peasant Ivan Susanin and his family. Although the main character Susanin is an ordinary peasant, he is a very brave, patriotic person and he is a sample of heroism even ready to sacrifice his life for the sake of the homeland.

The main character of the "Koroglu" opera Rovshan was also an ordinary peasant - a brave warrior, a talented ashig, a skillful warlord who adopted the name Koroglu, a hero of the epos in the memory of the people who fought not for personal but for people's happiness.

Undoubtedly, it is very difficult to analyze and compare the characteristics of the operas "Ivan Susanin" and "Koroglu", as the folklore of different peoples, the harmonic language, the differences in the moods on which they are based, perhaps do not allow for comparison. However, when analyzing the operas "Koroglu" and "Ivan Susanin", some similar features of these works are noteworthy: epic dramaturgy and structure of works, similarity of ideas and images of national heroes, ruthless struggles against foreign enemies created the basis for their comparison. Therefore, in this article, we

have focused our research on the similarities and differences between these operas.

100 years have passed from the time when both works were presented to the audience. "Ivan Susanin" was staged on November 27, 1836, "Koroglu" was staged on April 30, 1937. Although both composers were not loved by the authorities of their time, U.Hajibeyli's contribution to the establishment of our musical culture was so great that the government had to create all conditions for the composer's creativity. And this opera, in fact, "saved" U.Hajibeyli from the exile of our leading cultural figures in 1937-1939.

Reasons for the emergence of operas. After the revolution of December 1825 in the Russian Empire, the attitude of the people and some aristocracy towards the family of the Emperor was extremely bad. The state commissioned the leading composers of the time to write works in a heroic spirit and proving the connection between the people and the state. At that time, M.I. Glinka wrote a folk heroic musical drama "Ivan Susanin" reflecting real events. As a result, the opera was renamed "Life for the Tsar" by order of the Emperor (to the words of the poet Nestor Kukolnikov, the libretto is by E. Rose). Exactly 100 years later, during the Soviet period, in 1939, the plot was fundamentally edited by the poet Sergei Gorodetsky, and the name of the people's hero "Ivan Susanin" was returned to the opera.

The idea of writing an opera based on "Koroglu" epos has long been among U.Hajibeyli's creative plans. At the request of the Soviet government, the exaggeration of folk images in musical works and the accordance of that plot with the dominant ideology simply hastened the creation of the opera.

The Roots

In the opera "Ivan Susanin", the struggle of the Russians against the Polish invaders (shlyakhtichs) in the XVII century is reflected in the same name epos, there is a "patriotic tragedy" written in modern language based

on real events. The opera “Koroglu” is based on different versions of the same name epos in Azerbaijan and Turkey. The Turkish version is based on Koroglu, the people’s hero of the movement, which went down in history as the Jalali uprising in the 16th century. He was born in the Anatolian city of Bolu being inspired by the struggle of the local peasants against the feudal lords; he was writing poems and performing saz with great mastery (he was an ashig-ozan). The main character of the famous “Koroglu” epos in Azerbaijan is Rovshan. After his father Ali was blinded by the tyrant khan, Rovshan was named Koroglu, and he began to lead the people’s movement against those who oppressed the peasants. That version formed the basis of Koroglu opera. There is a Koroglu fortress in the high mountains of Gadabay region in Azerbaijan. Another source states that the Chanlibel fortress shown in the opera is located in Nakhchivan (for example, the choir called “Chanlibel” in the 3rd act). If to take into account the above-mentioned geographical sources, then we can confirm that these events took place in Azerbaijan.

The Language of Music

For the first time in Russian classical music, the principle of symphonic development was applied in the opera “Ivan Susanin”. Here, the vocal scenes are followed by symphonic episodes. Conversational episodes and dialogues that existed in previous operas have been abandoned. The composer skillfully used folk songs for the images of heroes of Russian origin and for the images of Polish origin the composer used dances such as mazurka, polonaise, krakovyak, waltz.

Although there is no interstate conflict in the “Koroglu” opera, the struggle of our people against the feudal lords shows itself in the sound and means of expression of certain modes of mugam. U.Hajibeyli emphasizes that the opera is based on our national music by including an Azerbaijani traditional music instrument tar in the symphony orchestra to accompany the Singer girl and the dances. The heroic-spiritual image of the people is expressed in the first choirs in Jahargah, and

after the revolt of the people in the lyrical-dramatic Shur mode. Dotted rhythm and marching themes are used to describe the images of Hasan khan, images of his clown and the army that serves them. Thus, according to our conclusion, there are fundamental differences between the two operas in the language of music and sound. This is normal in terms of 100 years difference between them, since the music culture developed significantly in the twentieth century, both politically and professionally.

The Main Characters of Operas

In both works, the characteristics of images are similar as both heroes come from the people. Glinka’s main character Ivan Susanin is an ordinary Russian peasant, but by nature he is a man of heroic qualities. Hajibeyli’s main character Rovshan (Koroglu) is also a fearless and courageous hero. Both heroes reflect the power of the people and are depicted in operas as monumental images. The main images of the enemy - the Poles in the first work (their characteristics goes through the performance of the orchestra); the image of the enemy belongs to the ruling class - the tyrant Hasan Khan, his clown and vizier, as well as feudal lords in the image of Ibrahim Khan in the second work. If to look at the Poles as occupiers and take into account that the Russian people were fighting against them, we can see that the Russian people were fighting only against the feudal lords of a foreign state (in fact, as in the opera “Koroglu”).

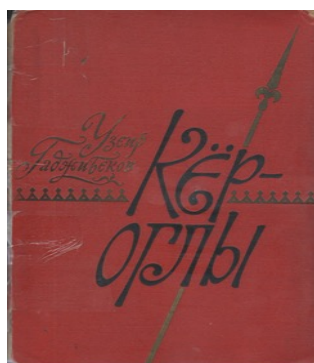
In both operas, the events develop gradually, without haste, moving from one act to another. In addition, it should be noted that the world of images of the enemy is described more widely in the opera “Koroglu”. In both operas, there are other characters from the people - in the opera “Ivan Susanin” there is a peasant Vanya (tenor), in the opera “Koroglu” there are peasants - Vali (tenor), Nadir (tenor). It is noteworthy that both composers prefer the male voices of the secondary characters, which are performed aloud.

As both operas are heroic, the people acted as one of the main characters. The masses are the main participants in the events and the folk scenes occupy a leading place in both operas as they glorify the people's thoughts and sufferings. Interestingly, the images of the lyrical line are shown in the background in both operas. In the first work, it is Ivan Susanin's daughter Antonida, in the second work, it is Hasan khan's daughter, Rovshan's love Nigar.

These operas begin with a magnificent overture-prologue composed in the form of a three-part sonata allegro. Koroglu's overture clearly conveys the epic direction of the opera with its music based on folklore and Nigar's leitmotifs and prepares the events to take place. This can also be applied to the impressive leitmotifs and character of the main characters voiced in the overture of "Ivan Susanin", which begins with a solemn

introduction. However, here the victory of the heroic images over the increasingly sad, dark themes in the introduction is completed by the transition to a magnificent code.

The overture of "Koroglu" attracts attention with its solemn, heroic spirit from the very first notes. U.Hajibeyli's use of 5 mughams here is an indicator of the nativeness of music to our people. Thus, the first notes are on "Shur" mugam. The general plan of the overture uses "Chahargah" mugam and its "Basta-Nigar" section, and the love line is on "Mahur Segah" mugam. Even Uzeyir Hajibeyli's skillful use of "Rast" mugam led to the heroic character of the whole overture. Here again, the similar approach of the two composers in the choice of tempo is obvious. The fact that the main fast section of Ivan Susanin's overture, based on Russian folklore, is exciting and dynamic, is a sign of dramatic events in the future.



КЕР-ОГЛЫ
КОР-ОГЛУ

У. ГАДЖИБЕКОВ
У. РАЧЫВЪЮВ

УВЕРТЮРА
МУГЭДЭМЭ

Moderato

Figure 1. Overture and description of the clavier of the opera "Koroglu"



ИВАН СУСАНИН

М. ГЛИНКА
(1804-1857)

Увертюра

Adagio, ma non tanto $\text{♩} = 64$

Figure 2. Overture and description of the clavier of the opera "Ivan Susanin"

The Structure of Operas

The opera "Ivan Susanin" consists of 4 acts and an epilogue. In the first edition, M. Glinka gave priority to vocal parts in the expression of the music of his work. Symphonic episodes were developed in 1939 after editing by Bolshoi Theater director Boris Mordvinov and renowned conductor Samuel Samos. A symphonic intermission was included in the fourth act and new instruments were included in the final part. In this edition, folk choirs are preferred to vocal numbers in the form of simple couplets (even the images of the main characters are accompanied by a choir, not an arioso).

The choirs, the main "expression" of the people, were also very important in the five-act opera "Koroglu". The images of the heroes are revealed here more widely. In particular, the images of Koroglu, Hasan khan and Nigar are widely reflected in the arias. Thus, in terms of structure and symphonic development, the opera "Koroglu" was composed more perfectly. Most of the arias in the opera "Koroglu" have a complex three-part form. In Glinka's opera it is written in simple 2 and 3 part form.

At the same time, we should note three more features that are common for both operas: 1) the second part of both operas reflects the hostile forces that contradict the common musical material ("The Poles Stage" in the opera "Ivan Susanin", a scene in Hasan khan's palace in the opera "Koroglu"); 2) In both operas, dance scenes are given in the 2nd acts. M. Glinka used in "Ivan Susanin" polonaise, krakovyak, waltz dances of Poles. U.Hajibeyli, along with the dances he composed on the rhythm of Jangi, uses in the last act the dance "Keçimemesi" belonging to our people. 3) The last acts of the two operas - Epilogue in "Ivan Susanin" - comments on the victory of the people over the enemy, and "Slavsya, slavsya, svyataya Rus" (Glorify, glorify, holy Russia), ends with a "Chanlibel" choir performed by the masses in the opera "Koroglu".

Choir scenes. The new era of Russian music culture is connected with the name of the founder of classical music Mikhail Glinka. For the first time in his work, which dates back to the beginning of the XIX century, he was able to combine the achievements of Russian choral art and the school of composition, and showed the choir as a driving force in the direction of events. "Mikhail Glinka created two branches of Russian opera by continuing the opera traditions of Austrian, German and Italian classics: heroic-patriotic and fairy-tale-epic. Choral scenes were distinguished by their monumentality, and folk choirs performed as a substantiating component of the drama. Another distinctive principle of Glinka's opera choirs is the vocal-choral and symphonic components. Choral scenes nourished by folk art, their form structure, variety of color and orchestral accompaniment, application of new coloristic means - all this can be considered as Glinka's novelty in the choral music of operas" (Babayeva, 2016:46). It should be noted that for the first time in Azerbaijani musicology, musicologist Ayten Babayeva conducted a comparative analysis of the choral music of Russian composer A. Borodin's "Prince Igor" and U. Hajibeyli's "Koroglu" in her book "The role of choir scenes in the solution of the playwright's line in Azerbaijani operas" published based on her dissertation work. However, the purpose of our research is to highlight the structural features and similarities and differences of a number of choral scenes in the operas "Ivan Susanin" and "Koroglu".

The choir scenes in both works deeply reflected the feelings and emotions of the people. Examples from the opera "Ivan Susanin" are the choirs in the first act - "V buryu, v grozu" (Both in storm and thunderstorm), and in the third act - "Rodina moyu" (My homeland). The joyous wedding choir is followed by the heroic, the patriotic choir is followed by the Na vruga (To the Enemy) choir, and the choirs in the 4th act continue the heroic line. Finally, one of the last choirs, the choir of Sobin and the

villagers "Bratya v meteli" (The brothers in a snowstorm) and "Bedny kon v pole pal" (Poor horse died in the field) followed by the heroic aria of Vanya continues the peasant

choir. At the end of the epilogue, the opera ends with the splendid choir "Slavsya, slavsya, svyataya Rus" ("Glorify, glorify, holy Russia"), which glorifies the Russian people.

Figure 3. The last choir of "Koroğlu" opera

Figure 4. The last choir of "Ivan Susanin" opera

The plan of the choirs structure in the opera "Koroglu" is interesting. Here, for the first time in Azerbaijani opera literature, choirs carry the function of opening the main stage form and play a central role in the development of events on the stage. The choirs created a great image of the people and reflected its psychology and horizon. Uzeyir Hajibeyli combined our ancient national dances "yalli" and "jangi" with choirs in the opera and further strengthened their

influence on the audience. The folk choir "This beautiful nature" in the first act is an exposition, the following choir "Poor old Ali" (Koroglu's father who was blinded) shows the oppression of the people. After the dramatic choir "We must revolt today", the first act ends with the choir "From everywhere, from the mountain, from the stone" based on the heroic leitmotif. The image of the people is well reflected by the "Covenant" choir. The triumphant "Chanlibel" choir in the 3rd

act, and the choir in the 5th act, which also symbolizes victory, were composed on the theme of Rovshan's (Koroglu's) "I saw you" ariosis in the 1st act.

The descriptive form of the natural phenomenon in both works is also noteworthy. In "Ivan Susanin" opera, the image of the winter landscape opens the 4th act in a symphonic development. In the opera "Koroglu", in our opinion, in the background of the storm in the third act, the dramatic scene "Theft of Rovshan's lovely Girat" can be considered the first example of programmatic symphony in Azerbaijan.

The stage life of operas. The stage life of "Ivan Susanin" and "Koroglu" operas was different. As the government changed in Russia, the attitude to Glinka's opera also changed. In the 1930s and 1940s, the music industry was completely under state control. The Secretary General of the USSR, Joseph Stalin, paid great attention to the creation of Soviet classical opera. In this regard, many historical sources indicate that Stalin himself controlled the repertoire of the Bolshoi Theater. The article "Soviet classical opera: ideas and realities" written by Ekaterina Vlasova, professor of the Moscow State Conservatory named after P. Tchaikovsky, presents an excerpt from a letter written by the staff of the Bolshoi Theater to the state leader of the USSR: "Dear Joseph Vissarionovich! The workers of our country connect all their successes in the construction of culture and economy in your name ... Your instructions and recommendations on the construction of "Ivan Susanin" and other operas are of great importance for the prosperity of the Bolshoi Theater and the development of music arts in the country" (Vlasova, 2010:261). During the mentioned period, even the appointment of soloists, directors and conductors took place in accordance with the choices of the Kremlin leader and on the basis of clear instructions. In this case, the independence of music culture could not be discussed. Ideological pressure from the state was

obvious, so the renaming of the opera "Ivan Susan" was in line with the requirements of the time.

After the opera was edited twice (1837, 1939) until the 1980s, ideological values were re-evaluated on the eve of the collapse of a powerful state such as the USSR, and the opera's name and abbreviations needed to be reconsidered. In connection with the beginning of that period, it could not be reflected in the "ideological body" of the opera "Ivan Susanin", which had a special place in the Russian repertoire. In 1989, the opera was performed in a new structure, and the main task was to restore the original version of the opera. Based on the premiere in 1836, the founders, scientific editors T. Cherednichenko and E. Levashova returned the title "Death for the Tsar" to the opera (based on the old text of E. Rose). Decorations, costumes and abbreviated fragments of the original edition are preserved in the design of the play and are still included in the repertoire of the Bolshoi Theater.

The opera "Koroglu" had a very successful stage life, and U. Hajibeyli's immortal work was successfully staged not only in Azerbaijan, but also abroad with great success. It was true that the initial version of the opera was very large and the performance lasted about 6 hours. However, after U. Hajibeyli's intervention, some numbers and scenes were reduced and kept in the current version. After the first performance in Baku, the opera "Koroglu" was staged at the Bolshoi Theater during the Decade of Azerbaijani Art and Literature in Moscow (May 5-15, 1938) and was very loved by the leader of the USSR. Almost all high-ranking officials of the country at that time gave a standing ovation to the opera "Koroglu". After the famous event, the creative team was awarded high prizes, and U. Hajibeyli was awarded the honorary title of People's Artist of the USSR.

U. Hajibeyli's opera "Koroglu" was staged in Turkey last time on January 9, 2016 on

the stage of Mersin State Opera and Ballet Theater under the direction of Aflatun Nematzade with great success. Ahmed Adnan Saygun (1907-1991), a prominent composer, musicologist and teacher, one of the founders of the national school of composition of Turkey applied to "Koroglu" epos and wrote an opera on its basis.

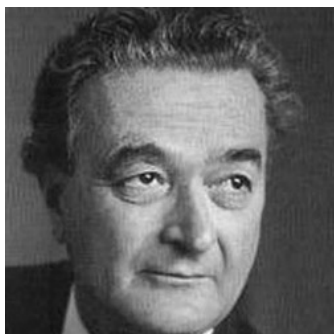


Photo 2. Author of the first Turkish national opera, musicologist and teacher Ahmed Adnan Saygun (1907-1991)

Ahmed Adnan Saygun composed the first Turkish national opera, Koroglu, during his teaching years in Ankara (1964-1972). However, on the last page of the opera score, March 16, 1973 was marked with the composer's signature. Although we could not get the clavier of the opera, we were able to get a manuscript score for the orchestra. The size of the musical material shows that the opera is large and distinguished by its music which is in accordance with the content. A. Saygun's deep knowledge of modern composition techniques is reflected in the expressiveness of images in score music. The libretto of the opera belongs to Selahattin Batu.

Turkish librettist If we take into account the inscriptions rarely found in the score, it reflects the fact that the events took place in one of the Turkish villages and described the people's struggle against the beys. In general, Koroglu, as an example of heroism, has almost the same function in the literature of the Turkic world - a brave people's hero, a leader of the masses with the desire to establish justice.

Koroglu

Libretto: Selahaddin Bata A. Adnan Saygun

Perde I op. 52

Oscura (♩ = 90, 1/2 = 180)

3 Flauti 3
2 Oboi 2
Cor Anglais 1
2 Clarinetti in sib 2
Clarineto Basso in sib 1
2 Fagotti 2
Contrabbasso 1
4 Corni in fa 4
3 Trombe in do 3
3 Tromboni 3
Tuba 1
Triangolo 1
Gong 1
Tamburino 1
Sijano 1
Cimbali 1
Violini I 5
Violini II 4
Viola 5
Violoncelli 5
Contrabbassi 1

Figure 5. The first page of the score of Ahmed Adnan Saygun's opera "Koroglu"

We would like to note that the first producer of A.Saygun's opera "Koroglu" at the Istanbul Opera Theatre and the conductor of its premiere was a prominent Azerbaijani composer and conductor maestro Niyazi.

The Result

As a result of our research, we can emphasize once again that the images of national heroes have a central place in the work of composers of each country, regardless of the period. The operas "Ivan Susanin" by Mikhail Glinka, the founder of Russian classical music, and "Koroglu" by Uzeyir Hajibeyli, the founder of Azerbaijani classical music, are the main evidence of this argument. The article analyzes some of the similarities and differences of these two works for the first time in Azerbaijani musicology.

The events in the famous "Koroglu" epos, one of our values uniting the Turkic-speaking countries, and the main character's struggle for justice were reflected in music for the first time in a magnificent opera by Uzeyir Hajibeyli. The opera "Koroglu" has received the highest praise from famous composers and musicologists of our time in foreign countries such as Russia, Georgia, Turkmenistan, Ukraine, Uzbekistan, Turkey, Iran. Although operas by F.Amirov, G.Garayev, J.Hajiyev, J.Jahangirov, Niyazi, R.Mustafayev, V.Adigozalov, F.Alizade, O.Rajabov and others were written in Azerbaijan on various topics in the opera genre, there was not a second work that reached the peak of "Koroglu" written almost 100 years ago .

References

Babayeva A. (2016). The role of choral scenes in the solution of the dramaturgical line of Azerbaijani operas. Baku: Polygraphy. p. 46.

Hajibeyov U. (1966). About the art of music in Azerbaijan (in Russian). Baku: Azerbaijan state publishing house. p. 36

Hajibeyov U. (1965). From “Leyli and Majnun” to “Koroglu”. (Vol. II) (in Russian). Baku: AREA Publishing House. p. 274.

History of Azerbaijani Music, (1992). Baku: Maarif. p. 302.

Ismayilzade N. (2015). Russian Music History. Baku: Mutarcim. p. 175.

Gasimova S. (2006). From the history of Azerbaijan Opera and Ballet Theater (1908-1988) (in Russian). Baku: Adiloğlu. p. 47.

Gafarova Z. U. (1981). Hajibeyli’s “Koroglu” (in Russian). Baku: Writer. p.33.

Pazıçeva İ. (2017). Oriental tradition in the Russian music of the XIX century (in Russian). Baku: Science and education. p.9.

Tahmasib M., Farzaliyev T., Abbasov I., Seidov N. (1979). Azarbaijan love epics (redaction) Baku: Science. p. 124.

Vlasova E. (2010). Soviet Classical opera: ideas and realities. Moscow: Music academy. p.261.

Biodata of Author



Ismayilzade Nurida Jafar

Doctor of Philosophy in Art History, Associate Professor, Baku Music Academy, Azerbaijan.

Email: ismayilzade.nuride@mail.ru

Place and date of birth: He was born on February 1, 1959, in Baku, Azerbaijan.

Education: 1966 -1977 Secondary music school named after Bulbul, 1977-1982 studied at the "Piano" faculty of the Azerbaijan State Conservatory named after U.Hajibeyov and graduated with honors.

Pedagogical activity: 1983-1998 Teacher at the Baku Prepschool Pedagogical College; Since 2001, he has been a researcher at the I-№ research laboratory of BMA named after U.Hajibeyli, since 2007, senior attendant, since 2012-2017, associate professor at the department of "History of Music", since 2017, senior researcher, 07.12 2018- Since (through a competition) he has been working as the head of the scientific research laboratory "Research of professional music of Azerbaijan with oral tradition and its new directions: organology and acoustics".

Scientific activity: The dissertation depended on in 2005, in 2010 has been was awarded the title of associate professor by the EAC. In several national and international conferences: in 2016 at the Azerbaijan National Conservatory, Slavic University, in 2018 ISME, 2018 He delivered reports at the IV International Congress of Music and Dance in Bodrum, Turkey, in 2018 at the international scientific-practical conferences "Actual problems of modern musicology" in Moscow, "Ethnoorganology: current problems and tasks" at BMA named after U.Hajibeyli.

He has published more than 60 articles in many scientific journals published in Azerbaijan, Turkey, and Russia.

Three scientific books and five monographs by N.Ismayilzade were published:

N.Ismayilzade's monograph "Enlightenment and philanthropic traditions in Azerbaijan" was published by LambertAcademic publishing in Moscow in 2018 and is offered to readers on the popular book site Amazon.com.

N.Ismayilzadeh 3 Honorary Decrees of the Khachmaz Regional Culture Department of the Ministry of Culture of the Republic of Azerbaijan, Letter of Appreciation of the State Committee for Work with Diasporas and Rector of BMA named after U.Hajibeyli for fruitful scientific activity,

The Honorary Decree has been received from Professor Farhad Badalbeyli.

An ethnomusical analysis: Albanian highland songs

Nevrije Ismaili*

Nerxhivane Krasniqi**

*Corresponding Author, Assoc. Prof. Dr., Public University “Kadri Zeka” Gjilan, Kosovo. Email: nevrie.ismaili@uni-gjilan.net ORCID: 0000-0002-6654-5041

**Assist. Prof. Dr., Public University “Kadri Zeka” Gjilan, Kosovo. Email: nerxhivane.krasniqi@uni-gjilan.net ORCID: 0000-0002-0206-8071

DOI 10.12975/rastmd.20221026 Submitted March 28, 2022 Accepted June 21, 2022

Abstract

This descriptive and analytical work examines songs called highland songs or songs of the mountaineers. These are folkloric creations, which have expanded within many but not all areas where the Balkan Albanian people exist. They are mostly practiced in the Northern folkloric zones, and are unique, conditional or determined through the specifics of the methods and how they are practiced. Throughout this research, the main features and characteristics of the highland songs or songs of the mountaineers will be explained and discussed. Clarification and arguments regarding the theoretical plan and several concrete descriptive analyses will be conducted, which will be elaborated so as to support the outcomes. The purpose of this article is to present clearly a complete overview of the depth and breadth of this unique Albanian folkloric art. What piqued the interest of the authors to research this art, was the discovery of the fact that the poetic styles of these songs are clearly noticeable and unique compared to the other types of typical Albanian traditional folk songs. Throughout these songs, a way of singing is noticed, which is completely different and unrepeatable in the other types of historical songs; the poetic structure is shortened; poems have reduced vërsës; and they lack pronunciation and comprehension of the poetic text in many cases.

Keywords

fact, historical epics, highland songs, legendary epics, music folklore

Introduction

Albanian folklore is very rich in genre and different types of folk culture. Among them are the creations of the Albanian oral epic, which occupies its own special place. Historical epic songs, represent a special type of Albanian epic song in general, which like legendary songs, possess special characteristics and an exclusive phenomenon within the narrative or poetic narrative. Based on the nature of this story, the specific way poetic thought is expressed, Albanian folklore has already accepted that the epic in general consists of two major divisions or two separate types of folklore, which are legendary epics and historical epics.

Albanian historical epics are divided into five types or main models. They are: *songs that talk about the War of Fushë Kosovë (The field of Kosovo)*; *Arbëresh songs*; *songs*

of Northern folklore; songs of the folklore of the South; and the mountaineer songs or, as they are popularly known as *highland songs*.

The specific subject of this paper, will focus particularly on the type of *mountaineer* or *highland songs*. Modeling, reliance on tradition, lifestyles and performance, typology, composition structure and practiced stylistic tools are the parameters that are presented in this writing. The highland songs are folk creations which are not practiced throughout all Balkan Albanian territories. They are mostly practiced in the northern folklore areas, which are in the higher mountainous regions north of Shkodra, Dukagjini and Malesia e Madhe in Albania, Montenegro and Kosovo. Each area has a unique style, conditions or is determined by the specifics in their way of practice. Mountaineer

songs, like ancient songs, are sung in a very special kind of way, therefore curiosity was piqued by the authors to study and analyze these songs.

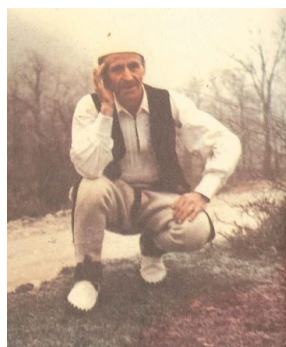
What do highland songs represent and what is their range of practice?

The different types of historical Albanian epic songs are: The battle of Kosovo Songs (1389), the Arbëresh historical model of songs, folklore songs of the North region, folklore songs of the South region, and the dear unique highland or mountaineer songs of the North. In order to describe the songs, the authors founded their discovery based on the fact that the poetic style of the highland songs is completely distinctive and unique compared to other types of typical historical traditional Albanian songs. Set apart from all others, this type of song could be noticeable by; the way it is sung, which is entirely different and generally unrepeatable in every other type of historical song; the poetic structure, which is a brief poem or has reduced number of verses; and the lack of enunciation and clarity of the poetic text in many cases. Speaking on this type of song, Rexhep Munishi expressed, “we understand a specific way of singing of the mountaineers on different occasions, a distinctive way of singing that differs from other types of vocal music of the mountaineers themselves, but also of the Albanians in general.”¹ This proclamation clarifies this type of song’s identity, which negates any other wrong usage or definition of the highlander or mountaineering songs meanings. Based on the claim of Savro Skendit, according to Ernest Koliqi, in particular, it is written that “Heroic Albanian songs of the North mountaineers are called Highlander or the songs of mountaineers, but a general term of them would be bravery songs.”²

¹ Rexhep Munishi, *Këngët malësorçe shqiptare (Albanian Highland Songs)*, Instituti Albanologjik i Prishtinës, Prishtinë, 1987, p. 15.

² Stavro Skendi, *Poezia epike gojore e shqiptarëve dhe e sllavëve të jugut (Epic oral poetry of Albanians and southern Slavs)* Instituti i Dialogut dhe i Komunikimit, Tiranë, p. 124.

Generally, Highland songs are perceived as a special type of historical song, however, even though songs of such kind are lyrical in nature, the lyrics are not the main focus, but the poetry is. These poems mainly have a social function, they determine the unique features of these creations, and highlight other elements such as: the type and the structure of the sung verses, imposed musical forms, textual and rhythmic structures, textual and musical variants, etc.... In other words, the advantageous role that the musical part plays on these creations is accepted, yet, as how it happens in all folkloric creation that is truly naturally syncretic, the various verses or proclamations, even though they can not be defined, in the same sense that without them, these songs can not be conceived with the function they actually performed in their folk life.



Picture 1. Batushë -Gjakova, 1984³



Picture 2. Batushë -Gjakova, 1984⁴

³ Rexhep Munishi, *Këngët malësorçe shqiptare (Albanian Highland Songs)*, Instituti Albanologjik i Prishtinës, Prishtinë, 1987, p. 70.

⁴ Rexhep Munishi, *Këngët malësorçe shqiptare (Albanian Highland Songs)*, Instituti Albanologjik i Prishtinës, Prishtinë, 1987, p. 291.



Picture 3. Batushë -Gjakova,1984⁵

This claim derives from the fact that, after all, these creations have present and fused between them two of the ancient historical constituents of syncretism.⁶ In this type of melded song, is the significantly harmonized practical utilitarian function with their traditional dress and artistic presentation, through the folklore subject. In this coexistence, it is realized the very existence, practice, and function of these folk creations.

The above-mentioned ethnomusicologist, R. Munishi, one of the most known connoisseurs of these songs, the only one to date who has realized a monographic work for them, rightly defines this type of song practiced only by mountaineers, who “compared to the inhabitants of the other valley regions, are characterized with distinctive features not only with other neighboring nations of Balkans, but among the Albanian population as well.”⁷ However, his claim that highland songs “do not have texts that elaborate any topic, and they are not even lyrical elaborations”⁸ does not seem to be firmly founded. The authors express this because even these songs have their communicative function. An acceptance of the function of

these folkloric creations is not simply about the performer of such creations, but also about the receiver or the recipient as well. A similar phenomenon occurs with proverbs. They would be meaningless, which means that they would not perform any other function if we do not see them in a certain conversational context in the composition. In reference to proverbs, A. Xhagolli said that it “is always practiced in a certain context. Therefore, it is a component of a certain narrative that in the most cases is used as a conclusion of a conversation. From this it is discovered that from behind the proverb the meaning of the speaker and the situation is expressed.”⁹

Specifically, it is on this basis that proverbs are defined as one of the types of Albanian folk prose.¹⁰ Similarly, this same phenomena occurs also in the case of highland songs, therefore, the same judgement can be applied. If the highland songs would not have expressed anything, even just a simple message, their mission and function would be indefinable. The fact that such creations, even though in the best case, do not have in their composition genuine poetry, with all the dimensions and structure of a folk poem, are understood by the listener, means that they convey a certain message. The authors of this article believe that it is precisely this intercommunication or understanding between the act of communication and that of the reception that is the main factor which gives these creations an epic or lyric nature, in general. Regardless of size of the poetic text in these creations, everything is within the aspirations of creation, entered in the folkloric flow which means that it is recognizable or is in the consciousness of every receptor. The message that these songs convey is comprehensible and complete in the context previously known or implied creativity. Moreover, R. Munishi himself,

⁵ Rexhep Munishi, *Këngët malësorçe shqiptare (Albanian Highland Songs)*, Instituti Albanologjik i Prishtinës, Prishtinë, 1987, p. 291.

⁶ Agron Xhagolli, *Aspekte të sinkretizmit në vlerat folklorike të festivalit, “Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor” (Aspects of syncretism in the festival’s folk values, “Problems of the development of contemporary folklore”)*, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore, Tiranë, 1980, pp. 85 - 88.

⁷ Rexhep Munishi, op. cit., p. 16.

⁸ Ibidem, p. 23.

⁹ Agron Xhagolli, *Etnologjia dhe folklori shqiptar (Ethnology and Albanian folklore)*, Universiteti “Ismail Qemali”, Vlorë, 2007, p. 194.

¹⁰ Agron Xhagolli, *Klasifikimi i prozës popullore shqiptare (Classification of Albanian folk prose)*, Botimet Dudaj, Tiranë, 2001, pp. 72 - 73.

speaking of the factors that influenced the preservation of highland songs, suggests a claim of this nature: “In such circumstances, in addition to the memory of the important historical events of the people, the war and its resistance, the memory of the songs that could have played a major role in those events, has been raised to a cult level.”¹¹

In this sense, it would be safe to say that there is room to separate highland songs into epic and lyric creations, depending on the context of their practice, i.e. the function they perform. Of course, the way these are examined will take into consideration only those creations that appear to be a historical epic type. Meaning, the highland songs are able to be dividend into epic and lyrical.

The practice of these songs in the Albanian lands does not have widespread coverage. They are practiced in specific regions, mainly in the alpine areas of Northern Albania, as a means of communication, conveying messages through folkloric creation, i.e. of a syncretic nature. In general, researchers, on the bases of concrete field research, have identified these Northern Albanian regions as the areas where these songs have been practiced: Plave and Gucia, Trieshi and Gruda, Malësia e Madhe and the Malësia of Gjakova districts, Dukagjini, Rugova, Kukës and the Has district, the plains of Dukagjin, Shala e Bajgorës, Podrimje, the Karadak district, and some parts Gollak.¹² In addition to these most prominent regions, researchers have also discovered other areas of prctice, such as: the villages in Mirditë, Pukë, Bregu i Matës in Lezhë, Anamal, Krajë, Tivar, Shtoj and others, which testifies that these songs are practiced on larger scale throughout these recently identified places than what has been in the past. Scholars link such a phenomenon to the fact that they prove to be “a hidden reflex of an ancient singing tradition.”¹³

¹¹ Rerxhep Munishi, op. cit., p. 89.

¹² Ibid. p. 20 - 21.

¹³ Ibid. p. 22.

Ethnic Map of Albania in 2011 (2002)



Figure 1. Ethnic map of Albania 2011 (2002 census)¹⁴

Furthermore, there is some evidence of interest, which states that “songs sung loudly while holding a finger in the ear, with a communicative and signaling function, are still present within the Arbëresh in Southern Italy.”¹⁵ This is mentioned with interest because the existence of practice by the Arbëresh of Italy convincingly documents the early and widespread existence of these creations among the Albanians. It remains to be seen if the above mentioned evidence of this way of singing is characteristic for all Arbëresh people or only for certain communities of them, generally an origin of displacement from their ancestors from the Northern Albanian regions. If we are dealing with a practice in all areas of the Arbëresh, then this phenomenon should accept a more general Albanian plan, which has faded over time and has fallen out of practice.

Actually, there are a variety of names for highland songs, depending on the region where they are practice, the conception of these songs, their function, and the way

¹⁴ <https://www.arcgis.com/apps/View/index.html?appid=f918393918f64194b42123a738d77320>, dt.12.05.2022¹² Ibid. p. 20 - 21.

¹⁵ Ibid. p. 84.

they are sung. Among some of them are those which more clearly represent these folkloric creations, such as: “mountaineer songs”, “devotion songs”, “thermal songs”, “asqerçe songs”, and singing with the finger placed in the ear songs.¹⁶ Regardless of the names by different nature, the fact is, they all by diversity make one doubt their unity, but the truth is that in all these situations they represent the same type of song. Their commonality lies precisely on their function. Therefore, the next section will discuss more concretely the function the songs have performed during this folklore circulation.

Functions of Highland Songs

Ethnomusicologists have argued that generally different people, in certain periods of their social development, have operated differently in ways of producing intercommunication between each other. For example, these ways range from shouting, chanting, organizing musical tonies, singing specific songs, as well as intentionally selected musical instruments. For highland songs, it is generally accepted that their main function has been for signaling and communicative purposes, since the beginning of their practice. Focusing only on the relevant creations of the historical epic, it can be said that through them a certain message has been conveyed. R. Munishi agrees with this, by stating, “In order to preserve the context of the category of singing, the traditional creator has not changed all the elements of this type of creation. Thus, although the existing melody has given a new text time, a new theme, it is still related to the essential purpose of these songs, which is one that communicative and signaling.”¹⁷ To concretise his opinion, the same researcher analyzes the song “Words for wire” and concludes that “this song not only uses the characteristic melody, but also with the textual content proves directly that such a song serves as a signaling tool for remote communication in order to transmit the news of danger from the enemy.”¹⁸

¹⁶ Ibid. p. 16 - 19.

¹⁷ Ibid. p. 24.

¹⁸ Ibid.

Such identification of the function of the highland songs prove there is a merging of two functions; a practical utilitarian function paired with artistic value, which considers the latter in the totality of the content components of the songs themselves. But this fusion and harmonization has not always existed. Some researches have suggested that initially, in the beginning, “indeed in that first phase of calls it was utilitarian, signaling and communicative. This was a stage when these had not yet been songs.”¹⁹ But despite the theoretical discussions, for the purpose of this paper, the main point is that these creations of Albanian historical epics have come with a genuine and obvious practical-utilitarian function, they are fused, harmonized and have artistic value. Especially here, in a more prominent way, one can see the qualitative value in arranging a special type of Albanian historical song like this in general.

Regarding the general function of the highland songs, they have been fully explained by the researcher R. Munishi as he laid down the functional foundation of these songs. He has found that these songs have carried or performed various functions from time to time. Besides this, he focuses on the dismantling of the function of carrying out the conditions for war, but also in the forms of military activity outside of those conditions, from the Middle Ages until the National Liberation War in 1944. Specifically, he dismantles these allegations through explanations or declarations on the subjects with which he has worked in the field. Among other things, Munishi claims that highland songs were not only sung to increase doses of courage and bravery for those leaving for war, but also to keep alive the past of their ancestors. Hence, he concludes that “such a song was not just a simple artistic creation, it was raised to the level of a symbol and a magical formula, which made its role and social function idealized.”²⁰

¹⁹ Ibid. p. 27.

²⁰ Ibid. p. 29.

But this researcher does not stop there. In the following he explains what really happened to the function of these songs during changes of historical periods. "By becoming an inventive object of a creative subject, in broad social manifestations, it gains new functional impulses. The rapport between the creative subject and the interpretation, on the one hand, and the social environment as a non-passive but selective receptor, on the other hand, as well as the object (song) itself, form new relations. In the last phase, were we find ourselves today, mountain songs, their social function, in the most general points, coincides with other traditional creations in general, but they are also unique, depending on the environment and the moment of interpretation."²¹

Naturally, Munishi sees highland songs having other functions as well. These creations are practiced on special occasions and moments such as a wedding, while shepherding, and in gatherings of various nature. Since the focus only on songs of historical epic has been undertaken thus far, there will not be an emphasis on analyzing concrete cases and specifics of the practice in terms of their lyrical expression. This is mentioned simply to conclude that in general, highland songs sung at Albanians social functions have changed during the historical developments of Albanian society, while becoming, at the same time, an integral and interesting part of the spiritual culture of the Albanian people, presenting specific and expressive elements, even of a lyrical nature.

While regarding the nature of highland songs from the historical epic, their consecrative character can be emphasize in a special way. The greatest importance is the distinctive feature in the historical epic highland songs, that will be addressed a little more extensively in the next section, as it describes the spirit they carry and convey, as well as the ways that make this feature functional, which is a very important part of these songs.

The Spirit of Contemplation That Pervades Highland songs

Generally all of the scholars who have studied Highland songs have expressed the opinion that their initial purpose served for calling and chanting for different cases and circumstances. Thus, R. Munishi states that "While observing the process of transformation of signaling and communicative elements, which are still present today wrapped in the melodic element, we base our description regarding the origin of these songs in the hypothesis, that highland songs originated exactly through signals as a means of communication in their local area." The description was later changed to say that highland songs, were raised to a level of being a traditional cult. Remote communication has played various parts, for meetings, announcements, to announce danger or a disaster, etc.... Since the Albanian people have experienced their historical past through numerous and frequent battles against their invaders and aggressors, it has been necessary to be united, at least within certain communities, so as to face these situations of danger together. But with the living conditions as they were in the mountainous areas of Northern Albania, and usually the towers were placed at a great distance from one other, it was necessary to select effective ways of communication between those distances. Consequently, the battle cry was a necessary means of communication in those areas where the Albanian highlander lived. The battle cry was a call to announce that someone was approaching or something was happening, so precautions could be taken. Certain actions had to be taken, men had to gather in order to prepare for what was ahead, mainly in facing an invading enemy. The real living conditions of the Albanian highlander was both beautiful and yet scary in nature. The terrain has high and steep mountains, deep gorges and echos that resound throughout the area. This is an organic setting that allowed intercommunication for which the residents depended on for living in such

²¹ Ibid.

mountainous areas. R. Munishi correctly emphasizes that the exact formation of this nature influenced the cultural temperament and natural character of the highlander, especially, the way highland songs are sung. Based on this observation Munishi makes a connection in the fact that “highland songs represent a very faithful interconnection

between the features of the songs and the human personality, with the character of the people who sing them.”²² Furthermore, he states that “This accord, although it can be considered as an objective reflection of the natural conditions, is more the result of a transferrance of human psychology to art.”

Highland songs illustrated with notes

1. o.

♩ = 73

(o) o nfishë f'ko-so-ves u mbleth o

15 sec. (3 sec.)

te lallí í

o jag-se-ve-te

15 sec. (3 sec.)

tho-to-u

oj se-na-a-me-e-po-ba-aj

15 sec. (3 sec.)

no-u

♩ = 79

e jo-se-ve-te-tho

²² Po aty, 180.

13 sec. (2.3 sec.)

to u

oj se — na — me — po —

ba — aj — ne — jo u.

16 sec.

Fin. o.

Notation 1. First song

Table 1. N'Fush' t'Kosov's u mledh' telalli²³ (Representatives are gathered in the Field of Kosovo)

Albanian	English
(o) O n'Fushë t'Ko-so-ves u mledh'o o te e la-lli o jao se e ve e te e tho o-to u oj se na a-me po ba aj-no u e jo se e ve te e tho o-to u oj se na a-me po a ba aj-ne e e jo u.	Oh Representatives are gathered in the Field of Kosovo Oh wait I'm coming to tell them Oh we're doing a great job Oh I'm coming myself and tell them Oh we're doing a great job.
N'Fush' t'Kosov's u mledh' telalli vetë e thon' se na u bâ nami, vetë e thon' se na u bâ nami.	Oh Representatives are gathered in the Field of Kosovo Are talking about victory Are talking about victory.

²³ Rexhep Munishi, "Këngët malësorçe shqiptare", Prishtinë, 1987, P. 209-210.

1.0.

♩ = 66

(0) — 0 — 0 çjan' o — kto gjam' e — ej 14 sec. (4 sec.)

♩ = 60

o — po jo bjen e — ra — ah 7 sec. (3 sec.)

(0) 0 — luff' o — oh 10 sec. (3,3 sec.)

e po ho ba — ha ajn — o — oh 12 sec. (4 sec.)

e—eh (e) Ru-go — — va—ah Pe-e-ja-a.

16 sec.

Fin. o.

1. ose kështu:

Pe—e—ja—a.

Notation 2. Second song

Table 2. Ç'jan' k'to gjám qi po i bjen era?²⁴ (What are these echoes coming along with the wind)

Albanian	English
(o) O o Ç'jám k'to gjám e ej o po jo bjen e-ra ah o o luft' o o oh e po ho ba ha ajn-o oh e eh e Ru-go-va ah Pe-ja ah.	What're these echoes Oh wind is bringing Oh war, oh oh Rugova and Peja Are fighting oh.
Ç'jan' k'to gjám qi po i bjen era? Luft' po bâjn' Rugova e Peja.	What're these echoes coming along with the wind? Gjakova and Peja are fighting.

²⁴ Rexhep Munishi, "Këngët malësorçe shqiptare", Prishtinë, 1987, P. 219-220.

1.0.

♩ = 75

(o) o po fjal' — o për tel — ih

♩ = 70

e ja po thuj — je Gja — ko — ve — es — o — u

92 sec. (31 sec.)

(o) e aj tha çou e — de — el

10 sec. (4 sec.)

e ja po thu — je — e — e Gja — ko — u

11 sec.

e o e tha çou — jo — ou e — de — e — el — ou.

1. ndoshta këshf'u

e —

Fin.o.

Notation 3. Third song

Table 2. O po fja-lo për tel ih²⁵ (Telegram words)

Albanian	English
e ja po thu u-je Gja-ko-ve-es-o u (o) e aj tha çou e e de el! e ja po thu u-je Gja-ko u (e) o e tha çou-jo ou e de e el-o u. Fjalë për tel: Thuj Gjakovës ‘Çou e del!’ thuj Gjakovës ‘Çou e del!’	Through telegram words Tell to Gjakova Raise up and go out Tell to Gjakova It’s said to raise up and go out. ...Telegram words: Tell to Gjakova ”raise up and go out!” Tell to Gjakova “raise up and go out”

Note: The presented songs are without phonetic changes, written as sung by the singers. For translation or adaptation in English, the songs were converted into the standard Albanian dialect.

In each of the three highland songs, the passion and emotion of their message can be felt by the receiver. They convey a sense of urgency that is short and precise. Through the textual structure, it invites the listener to imagine the performer standing atop a tall tower facing the next in a distance, surrounded by majestic mountains, he calls out the warning or instruction. His own voice answers back to him as he awaits a reply in the stillness of the moment. These songs create a unique captive experience by their listeners, as they jump into the Albanian history in their minds and try to translate their message.

In the music score, one can notice mostly flat notes are sung. But of greater uniqueness is the long rest between phrases. Of course, these long pauses are there to accommodate the length of the echo needed to carry its message across a far distance.

Conclusion

The fact that the variants of these songs are usually not numerous, they generally use archetypes of older forms of practice, enriching them mostly with textual changes, but also with the melodic nuances from province to province. Their artistic value might seem questionable. It is in the versatility of these creations, which is one

of their main features and their folkloric character, that space can be found to identify their indisputable artistic value.

Similarly, it can be said that the creations themselves, as complex as they are in fulfilling a practical-utilitarian role through their aesthetic expression or presentation, it is understood how they come in syncretism to, with complexity meet specific needs. The evidence satisfies this even more. First, these creations usually have poetic texts, taken or borrowed from more complete poetic creations and are developed in historical epics in the Northern Balkan territories. Consequently, they also fall short in revealing their true value. Second, it is true that highland songs do not have a well-developed melodic line, but in themselves they contain melismatic-recitative melodies. Such an assertion means that highland songs come with a variety of figurative and decorative sounds. Third, the artistic value and perception in these songs are related to and conditioned by their performers, through the skills they use to convey their message to the community.

It is exactly through the combination of textual and musical values, which serve to meet the practical-utilitarian needs of the performer, that the genuine artistic value of the highland songs are realized. In most cases it is not about the type of audience who hears them, but about the communities of those practicing and of those receiving

²⁵ Rexhep Munishi, “Këngët malësorçe shqiptare”, Prishtinë, 1987, P. 240.

the message of the songs, understand and value their practice, and do not consider them just as traditional songs. The authors of this article believe that even in a broader scope the interpretation of these creations arouses curiosity and provides aesthetic pleasure. Usually, these songs are not sung in vain during the various folk festivals as

they have been sung, in most cases, not very successfully, because they attract the attention of spectators from home and abroad, who have often seen old forms of Albanian singing, but never have they felt the pleasure of experiencing the unique and diverse nature the highland songs convey through the rich artistic value they carry.

Notes for the pictures

Location	Name and surname	Age	Occupation	The number of song
Batushë -Gjakova	Isak Halili	60	Illiterate farmer	1
Batushë -Gjakova	Isak Halili	60	Illiterate farmer	2
Batushë -Gjakova	Hajdar Habibi	55	Farmer	2
Karadak - Gjilan	Zija Aliu	30	Dancer	3
Karadak - Gjilan	Izet Kurteshi	35	Dancer	3

References

- Altinari, F. (1982). Mbi figurën e Skënderbeut në letërsinë gojore arbëreshe, Çështje të folklorit shqiptar 1, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore, Tiranë.
- Arap, F. (1985). Kënga popullore shqiptare për Luftën e Kosovës 1389, Çështje të folklorit shqiptar 2, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore, Tiranë.
- Berisha, A. N. (1987). Mbi letërsinë gojore shqipe Rilindja, Prishtinë.
- Berisha, A. N. (1998). Antologji e poezisë gojore arbëreshe, Rilindja, Prishtinë.
- Berisha, A. N. (1998). Qasje poetikës së letërsisë gojore shqipe Rilindja, Prishtinë.
- Berisha, R. (1998). Kënga art dhe histori, Instituti Albanologjik i Prishtinës, Prishtinë.
- Buda, A. (1985). Eposi dhe historia jonë, Çështje të folklorit shqiptar 2, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore, Tiranë.
- Epika historike 1 (1990). Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore, Tiranë, 1983; vëllimi i dytë, Tiranë, 1981; vëllimi i tretë, Tiranë.
- Ethnic map of Albania 2011 (2002). The ethnic map of Albania according to the last censuses with city names (Update) : albania (reddit.com)
- Kastrati, J. (1985). Fondi i përbashkët i poezisë popullore arbëreshe dhe i ciklit të kreshnikëve, Çështje të folklorit shqiptar 2, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore, Tiranë.
- Këngë popullore historike (2007). I, II, III, IV, Instituti Albanologjik i Prishtinës, Prishtinë.
- Këngë popullore të Rilindjes Kombëtare (1978). Instituti Albanologjik i Prishtinës, Prishtinë.
- Mbledhës të hershëm të folklorit shqiptar (1635 - 1912), (1961). vëll. I- III, Instituti i Folklorit, Tiranë.
- Mehmeti, E. (1996). Studime në fushën e letërsisë gojore, Tetovë.
- Mehmeti, E. (2000). Karakteriarkik i poezisë popullore arbëreshe, Filologji, Fakulteti i Filologjisë, Prishtinë.
- Mehmeti, E. (2006). Veçori tipologjike të këngëve historike, SNGJIKSH, nr. 26/2, Prishtinë.
- Mehmeti, E. (2007). Gjendja e këngës historike sot, Seminari ndërkombëtar i Albanologjisë I (2007), Universiteti Shtetëror i Tetovës, Tetovë .
- Munishi, R. (1987). Këngët malësorçe shqiptare (1987), Instituti Albanologjik i Prishtinës, Prishtinë.
- Pllana, Sh. (2004). Studime në fushë të folklorit, Universiteti i Prishtinës, Fakulteti i Filologjisë, Prishtinë.
- Poezija popullore arbëreshe (1957). Mbledhur, përshtatur dhe venë në gjuhën e sotme nga Ziaudin Kodra, Ndërmarrja shtetërore e botimeve, Tiranë.
- Ruches, P. J. (1967). Albanian historical folksongs, Argonaut inc., publishers, Chicago.
- Schmaus, A. (1963). Poezija epike shqiptare, Shejzat, VII. Shkodër.
- Shala, D. (1973). Këngë popullore historike Prishtinë.
- Stavro, S. (1980). Poezia epike gojore e shqiptarëve dhe e sllavëve të jugut. Tiranë: Instituti i Dialogut dhe i Komunikimit (eng. Epic oral poetry of Albanians and South Slavs. Tirana: Institute of Dialogue and Communication)
- Visaret e Kombit (1941). vëll. I, IV, XIV, XV, Tiranë.

Xhagolli, A. (1980). Aspekte të sinkretizmit në vlerat folklorike të festivalit - Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor (eng. Aspects of syncretism in the festival folklore values - Problems of the development of contemporary folklore) Tiranë: Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore.

Xhagolli, A. (2001). Klasifikimi i prozës popullore shqiptare (eng. Classification of Albanian folk prose). Tiranë: Botimet Dudaj.

Xhagolli, A. (2007). Etnologjia dhe folklori shqiptar (eng. Albanian ethnology and folklore). Vlorë: Universiteti “Ismail Qemali”.

Zeqiri, M. (1998). Nga traditat e popullit. Epika historike shqiptare e regjionit të Kumanovës, Interdiskont, Shkup.

Ramiz Zöhrabovun yaradıcılığında “Azerbaycan rengleri” ve “Rast deramed”inin nezeri cehetden tehli line bir nezer

Aslan Mustafazade

Ü.Hacıbeyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının doktorantı, Azerbaycan Dövlət Medeniyyət və İncəsənət Universiteti, Azerbaycan, Bakı. Email: aslan.mustafazadeh.1988@gmail.com ORCID: 0000-0002-4873-1756

DOI 10.12975/rastmd.20221027 Submitted April 29, 2022 Accepted June 25, 2022

Öz

Teqdim olunan meqalede görkemli musiqişünas-alim, Azerbaycan Respublikasının xalq artisti, senetşünaslıq üzre elmler doktoru, professor Ramiz Zöhrabovun “Azerbaycan rengleri” haqqında elmi-tedqiqat eserinin xüsusiyyətləri tədqiq edilmişdir. Melumdur ki, professor Ramiz Zöhrabov xalq musiqi yaradıcılığının araşdırılması istiqametində bir çox elmi eserlərin müəllifidir və musiqişünasın “Azerbaycan rengleri” adlı kitabı da şifahi eneneli Azerbaycan professional musiqisinin esas janrları ilə bağlıdır. Meqalede Azerbaycan renglərinin janr, lad-meqam və melodik xüsusiyyətlərin tədqiqi məsələləri əsas götürülmüşdür. Bundan irəli gələrək meqalede əsas məqsəd kimi vurğulanmışdır ki, R.Zöhrabov Azerbaycan renglərini şifahi eneneli Azerbaycan professional musiqisinin bir əsas janrı kimi seçiyələndirmiş və onların xüsusiyyətlərini elmi-nezeri aspektədən araşdırmışdır. Onu da qeyd edək ki, müasir Azerbaycan musiqişünaslığında reng və onun janrlarının tədqiqi məsələləri məhdud saydadır. Meqalede R.Zöhrabovun Azerbaycan renglərinin araşdırılması ilə bağlı müddəaları tədqiq edilmiş və əsas prinsipləri işıqlandırılmışdır. Xüsusilə bu janrın növləri olan dirinji və deramedin quruluş xüsusiyyətlərinin etraflı tədqiqi göstərilmişdir. Meqalənin metodologiyası nezeri və tarixi məlumatlara əsaslanmış və irəli sürülən fikirlər müqayiseli şəkildə etraflı tədqiq edilmişdir. Eyni zamanda R.Zöhrabovun yaradıcılığına istinadən “Rast deramedi”nin nezeri əsaslarının təhlili meqam, melodik xüsusiyyətlər, musiqi forması və digər cəhətlər baxımından təhlilə cəlb edilmişdir. Meqalede ilk dəfə olaraq, R.Zöhrabovun “Azerbaycan rengləri” adlı elmi-tedqiqat eserindəki irəli sürdüyü müddəalar kompleks şəkildə araşdırılmışdır. Bu zaman “Rast deramedi”nin nezeri cəhətdən təhlili xüsusilə vurğulanmış və lad-meqam əsası ilə melodik xüsusiyyətləri nəzərə çatdırılmışdır. Belə nəticəyə gəlinmişdir ki, professor R.Zöhrabovun bu kitabı Azerbaycan renglərinin seçiyəvi janr xüsusiyyətlərini araşdırılması istiqametində mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Anahtar Kelimələr

Azerbaycan rengləri, deramed, dirinji, meqam, muğam destgahı, nota yazmaq, Ramiz Zöhrabov

Giriş

Azerbaycan muğam destgahlarının tərkib hissəsində tez-tez rast gəldiyimiz rənglərin özünəməxsus rolu vardır. Birmənalı olaraq şifahi eneneli professional musiqi haqqında danışarkən muğam-destgah, zərbi-muğam, təsnif kimi janrlarla bərabər, rəng janrının da spesifikasi müşiqşünasların diqqətini cəlb edir. Melumdur ki, muğam destgahlarının nezeri əsaslarının araşdırılması orta esrlərdən etibarən formalaşmışdır. Bu bərdə musiqişünas Gülnar Verdiyeva belə yazır: “Orta esr alimlərinin traktatlarında estetik məsələləri (o cümlədən, musiqinin yaranması, onun təsir gücü və s.), musiqinin elmi nezeriyyəsi (lad-

intonasiya sferasının nezeri əsasları, ritmik haqqında təlim), təcrübə nezeriyyə məsələləri (kompozisiya haqqında təlim, vokal və instrumental ifadəliliği normaları, musiqi aletlərinin təsnifatı) öz əksini tapmışdır. Şərqlə xalqlarının musiqi mədəniyyəti kontekstində, Azerbaycanda muğam - şifahi eneneli professional musiqinin aparıcı janrıdır. Muğam janrının tam formalaşmasının Orta esrlərə aid edilməsinə baxmayaraq, belə düşünmək olar ki, onun tərkibinə daxil olan müxtəlif şöbə və qışələrin, təsnif və rənglərin yaranma tarixi daha qədimdir”.



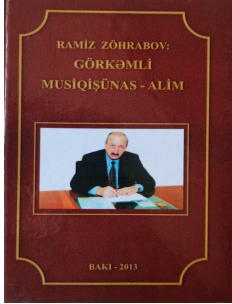
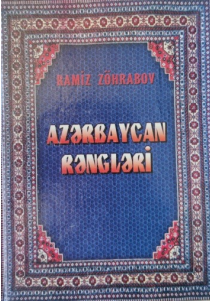
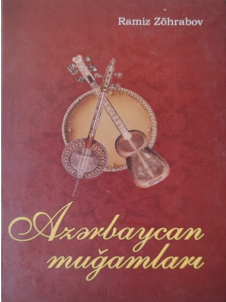
Bu baxımdan yanaşsaq, R.Zöhrabovun ireli sürdüyü müddealar orta esr alimlerinin fikirlerinin XX esrde yeni terzde nezeri

esaslandırılmasıdır. Bele ki, R.Zöhrabovun “Azerbaycan rengleri” kitabı bu janrın xüsusiyyetlerinin etraflı tedqiqi baxımından mükemmel bir nümunedir.

Professor Ramiz Zöhrabovun “Azerbaycan Rengleri” Kitabının Xüsusiyyetleri

Rengler musiqi quruluşu baxımından bitkin bir formaya malik instrumental pyeslerdir. Onlar hecmce müxtelifdir. Bu haqqda musiqişünas alim Ramiz Zöhrabov bele qeyd edir: “Rengler bir neçe musiqi ibaresini özünde cemleşdiren kiçik miniatür pyeslerden tutmuş genişmiqyaslı, inkişaf etmiş instrumental pyesler hecminde de ola biler” [Zöhrabov, 2006: 5].

Cedvel 1. Professor Ramiz Zöhrabovun neşr olunmuş kitabları

	<p>Kitap Adı: Görkemli musiqişünas-alim Yazar: Ramiz Zöhrabov ISBN: 978-9952-8220-9-0 Sayfa:368 Yayın Tarihi: 2013 Yayınevi: Mars-Print Yayın Yeri: Bakı</p>
	<p>Kitap Adı: Azerbaycan rengleri Yazar: Ramiz Zöhrabov ISSN: 4905020000-192-097 Sayfa: 250 Yayın Tarihi: 2006 Yayınevi: Mars-Print Yayın Yeri: Bakı</p>
	<p>Kitap Adı: Azerbaycan muğamları Yazar: Ramiz Zöhrabov ISSN:4502020000-053 Sayfa: 336 Yayın Tarihi: 2013 Yayınevi: Tehsil Yayın Yeri: Bakı</p>

	<p>Kitap Adı: Milli musiqişünaslığımızın iftixarı Yazar: Leyla Zöhrabova ISSN:978-9952-528-13-8 Sayfa:568 Yayın Tarihi: 2019 Yayınevi: Nurlar Yayın Yeri: Bakı</p>
	<p>Kitap Adı: Muğam Yazar: Ramiz Zöhrabov ISSN:5-552-00533-6 Sayfa: 119 Yayın Tarihi: 1991 Yayınevi: Azərbaycan Dövlət neşriyyatı Yayın Yeri: Bakı</p>

Şifahi eneneye esaslanan bu janr XX esre qeder müsteqil şəkildə ifa edilmirdi. Artıq keçən esrin evvellerindən başlayaraq rənglər müsteqil bir pyes kimi ifa edilməyə başladı. Rənglər esən sazəndə destesinin ifasında muğam-destgahlarının və kiçik hecmli muğamların daxilində seslenir. Lakin bununla yanaşı rənglər geniş terkibe malik xalq çalğı aletleri ansamblarında, hətta xalq çalğı aletleri orkestrində də ifa edilir.

Rənglərinseciyyevi janrxüsusiyyətləri, onların muğam destgahı daxilində mövcudluğunun əhəmiyyəti, adlarının formalaşması, növü, notlaşdırılması, eyni zamanda bu notların üzərində edilən təhlillər olduqca maraqlıdır və təqdim olunan məqələdə bu cəhətlərə toxunulmuşdur. Bununla yanaşı, məqələdə görkəmli tarzen, Azərbaycan Respublikasının eməkdar artisti Ehsən Dadaşovun rəhbərliyi ilə xalq çalğı aletleri ansamblının audio yazısından nota köçürülən (not yazısı Aslan Mustafazadəyə məxsusdur) Rast destgahının evvelində seslənən rəngin elmi-nezeri təhlili də araşdırılmışdır.

Qeyd edək ki, rənglər bir janr kimi konkret tekmişmiş quruluşa malikdir. Bütün rənglərə aid etmək olmasa da, əksəriyyəti

sade formalı quruluşa malikdir. Forma quruluşu onların növlərindən, yeni dəradə və dirinli olmasından, eyni zamanda hecmindən asılıdır. Rənglər forma-quruluş xüsusiyyətləri ilə yanaşı, musiqi dilinin dolğunluğu ilə də seçilir. Rənglər ifadə vasitələri baxımından digər şifahi eneneli professional musiqi janrlarından müəyyən dərəcədə fərqlənirlər. Bu haqda R.Zöhrabov belə qeyd edir: “Şifahi eneneli Azərbaycan professional musiqisinin bir janrı kimi bu nümunələr öz tekmi quruluşu, həm musiqi dilinin hərterəfli, müfəssəl şəkildə işlənilməsi, həm də ifadə vasitələri baxımından yüksək seciyyəsi ilə seçilir” [Zöhrabov, 2006: 243].

Rənglərin muğam destgahı daxilində mövcudluğunun əhəmiyyətinə bir neçə aspektdən toxunmaq mümkündür. Məlumdur ki, hər hansısa böyük hecmə malik musiqi kompozisiyasının giriş hissəsində onun ümumi xarakterini müəyyən edən və özünəməxsus cizgilərini cəmşədirən instrumental formalı bir pyes seslenir. Bu xüsusiyyətə bestekarlının klassik əsərləri ilə yanaşı, şifahi eneneli Azərbaycan professional musiqisinin bir çox janrlarında da rast gəlinir. Bu baxımdan yanaşanda, Azərbaycan muğam destgahlarının evvelində adətən rəngin bir

növü olan deramed seslenir. Deramed bir növ ifa olunacaq muğamın ümumi xarakterini ifade edir. Rengin muğam destgahının terkiibinde mövcud olmasına zemin yaradan en vacib cehetlerden biri de mehz ele budur. Qeyd ede bilerik ki, muğam destgahındaki deramedin funksiyası klassik musiqi janrı olan operanın evvelinde seslenen üvertura ile müqayise oluna biler.

Ramiz Zöhrabovun reng ve deramedlerle bağlı fikirləri görkemli musiqişünas-alim Memmed Saleh İsmayılovun bu barede yazdığı elmi-nezeri mülahizelere esaslanır. Bele ki, M.S.İsmayılov renglerin xarakterik xüsusiyyətləri ilə bağlı bele qeyd edir: “Rengler esas etibarile muğamlarla bağlı olduğu üçün onların melodik-intonasiya, ritmik ve meqam kimi bütün xüsusiyyətlərini özünde eks etdirerek, bir sözle, muğamın “melodik rengi” ile boyanır” (İsmayılov, 1984: 100). Muğam destgahı terkiibinde olan şöbe ve guşeler ritmik cehetden behrsizdir.

Destgah boyu davam eden bu şöbe ve guşelerin ardıcıl seslenmesi hem xanendeni, hem de solo müşayiet eden aletləri müeyyen derecede yora biler. Eyni zamanda bu tesiri biz dinleyici üçün de şamil ede bilerik, bele ki, fasilesiz ve arasikesilmeden davam eden musiqi dinleyicide diqqetle dinlemek üçün bir növ manee yaradır.

Rengin muğam destgahı daxilinde ifa edilmesinin digər böyük ehemmiyeti, ardıcıl gelen muğam şöbe ve guşelerinin dinleyicide darıxdırıcılığa zemin yaratmaması, sazende ansamblının yorulmamasına sebep olmasındır. Mehz rengde olan bu spesifik cehet eyni ile şifahi eneneli professional musiqi janrı olan tesnife de aiddir.

Renglerin adları aid olduğu muğamın şöbe ve guşelerin adları ile bilavasite bağlıdır. Bu fakta istenilen muğamın terkiibinde olan renglerin adlarında rast gelmek mümkündür. Bestekar Seid Rüstemovun nota saldığı ve iki defterden ibaret olan “Azerbaycan xalq rengleri” mecmuesi buna parlaq nümunedir. Eyni zamanda “Rast” muğamında “Hüseyni” şöbesinden sonra gelen “Hüseyni rengi”,

“Segah” muğamında “Şikesteyi-fars” şöbesinden sonra seslenen eyni adlı reng buna bariz nümunedir.

Ancaq burada maraqlı digər bir fakt da vardır. Bele ki, renglerin aid olduğu muğam şöbesinin adlarını daşması bir növ şerti hesab edile biler. Ona göre ki, eyni reng başqa muğam destgahının terkiibinde de seslene biler. Bele ki, “Rast” muğamında “Vilayeti” şöbesinden sonra seslenen rengin Şur destgahında “Şur-Şahnaz rengi” kimi seslenmesine de rast gelinir. Bu haqda musiqişünas alim M.S.İsmayılov bele yazır: “Şöbeden aslı olmayaraq, muğama aid bütün rengler bir çox hallarda hemin muğamın adını daşıyır. Meselen, Şurun rengleri, Segahın rengleri ve. s” [İsmayılov, 1984: 100].

Burada maraqlı bir sual yarana biler: rengler uzlaşdığı şöbeler ile ancaq ad baxımından elaqelidir? Tebii ki yox. Rengler esaslandığı muğamın şöbelerinden lad-intonasiya xüsusiyyətlərini ve musiqi xarakterini götürerek özünde ehtiva edir. İreli sürdüyümüz bu fikrin tamamilə bütün muğam destgahlarında olan şöbe ve ona aid olan renglere şamil edilmesi mentiqlidir. Bu baxımdan bestekar Neriman Memmedovun notlaşdırdığı “Rast” muğamı destgahı buna bariz nümunedir.

Musiqişünas alim R. Zöhrabov ise reng ve ona aid olan şöbelerin daxilinde müeyyen olan funksiyalara başqa aspektden baxaraq bele yazır: “Rengler ardıcıl gelen muğam şöbelerini ciddi metro-ritme esaslanan melodiyası ile nece deyerler, yekunlaşdırır, şöbeleri bir-birile elaqelendirir, hemçinin şöbeler arasında tezaad yaradır” [Zöhrabov, 2006: 6].

R.Zöhrabovun ireli sürdüyü sonuncu müddea olduqca diqqeti celb edir. R.Zöhrabov bele hesab edir ki, musiqide olan tezaqlıq prinsipi kompozisiyada, eyni zamanda da dinleyicide tesir bucağını keskin deyişir. Bu deyişiklikler bir neçe predmet esasında ola biler. En evvel burada ifa edilen rengin növü predmetin esasında dayanır.

Azərbaycan Rənglərinin Xüsusiyyətləri

Melumdur ki, rənglər öz xarakteri və ehval-ruhiyyəsinə görə üç qismə ayrılır: rəqsvari, marş və lirik seciyyəli.

Üç fərqli xaraktere malik olan rəng növləri temp və dinamika cəhətdən də təbiidir ki, fərqlənirlər. Tezadlıq prinsipi üçün mövcud ola biləcək ən vacib predmetlər də mehz bu xüsusiyyətlərdən ibarətdir.

Rəng janrının iki növü var:

- Diringi
- Deramed

Bu növlərdən söz açmazdan öncə yuxarıda səsləndirdiyimiz fikirlərə esaslanaraq deyə bilərik ki, rəng artıq şifahi enənli professional musiqi janrı kimi mövcud olmaqla yanaşı öz-özlüyündə həmin janrın eyni adlı növünə çevrilmişdir. Melumdur ki, muğam destgahının daxilində hər şöbədə sonra rəng səslənir və bu rənglər aid olduğu şöbənin adını daşıyır. Bu zaman səslənən rəngin deramed və yaxud diringi adlandırılması mümkün deyildir. Elə bu səbəbdən ireli gələrək rəng özlüyündə artıq eyni adlı janrın bir növünə çevrilmiş olur.

Diringi və deramed müəyyən qaydalara esaslanaraq formalaşmışdır. Yeni səslənən hər bir rəng özünəməxsus xüsusiyyətləri ilə ya diringi, ya da deramed olması ilə seçilir. Bəs bunları ayırd edən əsas xüsusiyyətlər hansılardır?

Nezərə çatdıraq ki, diringi sadə, hecm etibarilə kiçik, oynaq, şən xarakterli olur. Etimoloji cəhətdən diringilər rəngin ilkin növü kimi qəbul edilir. Bu haqda R.Zöhrabov belə qeyd edir: “Ehtimal ki, rəngin ilkin, ən sadə növü mehz diringi olmuşdur. Diringini rəqs havaları kimi xalq musiqisinin qədim növü saymaq olar” [Zöhrabov, 2006: 9].

Musiqişünas alimin diringiləri rəqs havalarının qədim növü adlandırması üçün tutarlı əsasları var. Belə ki, diringilər də rəqs kimi xarakter baxımından şən ovqata malikdirlər. Onların ritmik vəzn bölgüsü

əsasən oxşar olur. Bezi sazəndə destələri diringi əvezinə rəqs havaları da ifa edirlər. Bütün bu cəhətlər R.Zöhrabovun ireli sürdüyü fikirləri əsaslandırır. Lakin bu iddia bütün diringilərin rəqs, rəqsələrin isə diringi hesab edilməsi demək deyildir. R. Zöhrabov bu məsələyə həssas şəkildə toxunaraq qeyd edir: “O rəqs diringi sayıla bilər ki, ifa olunan muğam şöbəsi və guşəsinin lad-məqam məziyyətlərini bütünlüklə özündə ehs etdirsən” [Zöhrabov, 2006: 9].

Araşdırma Problemi

Araşdırma zamanı əsas məqsəd rəng, diringi və deramedin janr xüsusiyyətlərini ortaya qoymaqdan ibarətdir. Bu janrların bir-birindən fərqi və onların əsas əlamətləri araşdırmanın mərkəzində dayanır. Bəs hansı lad məqam xüsusiyyətlərinə görə rəngi diringi hesab etmək olar;

- Rəng janrının nəzəri təhlili
- Rəng janrında edilən təhlildən sonra digər janrlarla müqayisə etmək

Metod

Metodoloji baxımdan məqalədə adlarını çəkdiyimiz janrlardan rəngi lad cəhətdən təhlil etmişik. Burada rəngin hər bir cümləsi daha detallı şəkildə təhlil edilmişdir. Rəngin təhlili zamanı nota yazma metodu da diqqət cəlb edir. Bunun üçün seçdiyimiz rəngi deqiq olaraq qulaq asıb notlaşdırmaq əsas məsələ hesab olunur. Mehz bu metod R. Zöhrabovun bütün yaradıcılığında əsas xüsusiyyətlərdən biri kimi qəbul olunmuşdur. O, xalq musiqisi janrlarından olan zərbi-muğamları, təsnifləri nota köçürmüşdür. Eyni metodoloji prinsipi əsaslanaraq rəngi notlaşdırmaq məqalədə əsas hesab edilir. Rast deramedə sibeliyus nota yazma proqramı¹ ilə yazılmışdır.

Rəng Janrının Nəzəri Təhlili

Diringilər öz kompozisiya quruluşlarına görə aid olduğu ladin ancaq bir istinad pilləsinə əsaslanır. Eyni zamanda bütün cümle quruluşları həmin istinad pilləsi əsasında

¹ <https://www.avid.com/sibelius> (müasir dövrdə ən çox notların yazılması üçün istifadə edilən proqram)

qurulur. Buna nümune kimi Azerbaycan Respublikasının xalq artisti, görkemli tarzen Vamiq Memmedeliyevin müellifi olduğu Segah-zabul üzerinde olan “Şikesteyi-fars” diringisi gösterile biler [18]. Bu diringi iki

tekrara malik kiçik ibarelerden ibaretdir. Her ikisi “Şikesteyi-fars” şöbesine istinad edir. Qeyd edek ki, “Şikesteyi-fars” şöbesi Segah meqamının VI pillesine istinad edir. Bu diringinin ses qatarı beledir:



şikəsteyi fars-istinad pilləsi

Nota 1. Aslan Mustafazade terefinden nota köçürdülen “Şikesteyi-fars”ın ses qatarı

Rengin ikinci növü olan “Deramed” deqiq vezne malik olub, vokal-instrumental destgahların ancaq giriş hissesinde instrumental şekilde ifa olunur. Deramed sözünün menası fars dilinde “der-qapı ameden” demekdir ve tercümede “qapıdan daxil olmaq” menasını verir [İmrani, 1998: 161].

Başqa sözle ifade etsek, deramed “giriş” demekdir. Deramed sözü E.Bedelbeylinin “İzahlı monoqrafıq lüğəti”nde “Pişderamed” kimi de işledilmişdir [Bedelbeyli, 1969: 59].

Reng Janrında Edilen Tehliden Sonra Diger Janrlarla Müqayise Etmek

Deramedin muğam destgahlarının evvelinde seslenmesine esaslanaraq deye bilerik ki, mehz bu cehet onu diringiden ferqlendirir. Deramed muğam destgahının şöbe ve guşeleri arasında heç vaxt seslenmir. Diringi ise bunun eksine olaraq seslenir.

Deramedi seciyyelendiren bir neçe xüsusiyyətləri de nezere çatdırmaq maraqlı olardı. İlk önce bildirek ki, her bir muğam destgahının girişinde seslenen deramed ilkin olaraq hemin muğama aid ehval-ruhiyyeni dinleyiciye bir növ aşılıyır. Bu tesir dinleyici ile yanaşı, hem xanendeni, hem de onu müşaiyet eden instrumental ifaçıları evvelceden lazım olan auranın formalaşması üçün hazırlayır. Birmenalı olaraq buna sebep deramedlerin muğam destgahında olan istinad pillelerine esaslanmasıdır. Sadaladığımız cehetler deramedi

seciyyelendiren esas xüsusiyyətlərdendir. Ele bu sebebler deramedlerin adlarının formalaşmasına sebep olmuşdur. Deramedler muğam destgahının adı ile bağlı adlanırlar: Rast deramedi, Şur deramedi, Şüşter deramedi ve s. Bununla bağlı R.Zöhrabov öz tədqiqatlarında bele qeyd edir: “Deramed bütövlükde eyni adlı destgaha ve ya kiçik hecmli muğama aid olduğu üçün onların bilavasite adını da daşıyır. Ele bunun üçün de “Rast” destgahında çalınan bütün deramedləri ayrı-ayrılıqda “Rast-deramedi” ve ya kiçik hecmli “Qatar” muğamının evvelinde ifa olunan deramedləri ise “Qatar deramedi” adlandırılır [Zöhrabov, 2006: 11].

Deramedin daxilinde olan istinad pillelərinin sayı onları diringilerden ferqlendirmeye esas verir. Qeyd edek ki, diringiler aid olduğu muğamın ancaq bir, deramed ise en azı iki ve ya daha çox istinad pilləsinə esaslanaraq formalaşır.

Bu cehet bütün deramedlərə şamildir. Qeyd etmək lazımdır ki, deramedler muğam destgahlarının ve kiçik hecmli muğamların ancaq giriş hissesinde seslenmekle yanaşı müstəqil şekilde de ifa edilir.

Melumdur ki, musiqide müeyyen bir janrın deqiqlikle araşdırılmasında not yazısının böyük önemi vardır. Bu baxımdan renglerin öyrenilmesinde not yazıları esas yardımçı vasitedir.

Şifahi eneneli professional musiqi janrlarının notlaşdırılması prosesinin başlanması keçen esrin evvelerine aiddir. Azərbaycan renglerinin ilkin notlaşdırılması da bu dövre təsadüf edir. Qeyd edək ki, bu dövrdə reng janrı ayrıca olaraq deyil, muğam destgahlarının tərkibində notlaşdırılırdı. Nümunə olaraq M.Mağomayevin instrumental şəkildə yazdığı “Rast” (1928-ci il) və “Şur” (1935-ci il) muğam destgahlarının adlarını qeyd edə bilərik. Bundan başqa müxtəlif illərdə Azərbaycan bəstəkarları muğam destgahlarının nota köçürülməsi işini davam etdirmişlər. Belə ki, “Rast” və “Zabul” destgahını Tofiq Quliyev, “Dügah” destgahını isə Zakir Bağirov nota köçürmüşdür.

Lakin renglərin mecmue şəklində notlaşdırılması görkəmli bəstəkar Seid Rüstəmovun adı ilə bağlıdır. Belə ki, 1950-ci illərdə Seid Rüstəmovun tərtib etdiyi “Azərbaycan xalq rengləri” mecmuesi iki dəfərdə nəşr olundu və bunlar renglərin notlaşdırılması sahəsində mühüm addım oldu. Qeyd etmək lazımdır ki, həmin mecmuələr 1978-1980-ci illərdə təkrar nəşr olunmuşdur. Birinci dəfərdə çap olunan renglər dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi fundamental əsərindəki meqamların ardıcılığı ilə uzlaşır [Hacıbəyli, 1985: 154].

Notlaşdırılan renglərin lad-meqam əsasının araşdırılması məsələsi daim Azərbaycan musiqişünaslarının diqqətini cəlb etmişdir. Janrıdan aslı olmayaraq hər bir musiqini nəzəri cəhətdən araşdıran zaman müəyyən elmi-nəzəri kitablara əsaslanmaq şərtdir. Bu enənəni davam etdirən Ramiz Zöhrabov Azərbaycan renglərinin lad-meqam əsasını araşdırdıqda Üzeyir Hacıbəylinin, Məmməd Saleh İsmayılovun, həmçinin görkəmli rus musiqişünası, professor Viktor Belyayevin elmi əsərlərində olan nəzəri sistemlərə istinad etmişdir [Belyayev, 1963: 300].

R. Zöhrabov Azərbaycan renglərini meqam, səs qatarının quruluşu, istinad pilleləri, aralıq ladları, melizimlər, alterasiyalar, səs diapozonu cəhətdən etraflı şəkildə təhlil etmişdir.

Məqələdə təhlil obyektini kimi görkəmli tarzən Ehsen Dadaşovun rəhbərliyi ilə xalq çalğı aletləri ansamblının müşayiət etdiyi “Rast” muğam destgahından “Rast Deramed”i nümunə kimi araşdırılmışdır. Qeyd edək ki, Ehsen Dadaşovun ifa etdiyi renglər 2011-ci ildə Bakı Musiqi Akademiyasının professoru, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Arif Esədullayev tərəfindən ilk dəfə olaraq notlaşdırılmışdır. Burada təhlil edilən reng isə Ehsen Dadaşovun ifası əsasında məqələnin müəllifi tərəfindən yenidən nota yazılmışdır. “Rast deramedi” renginin tam şəkildə not yazısını təqdim edək.

Rast Dəramədi

audio yazıdan nota köçürdön Aslan Mustafazadə

<https://www.youtube.com/watch?v=gSLwqX6ViYE>

allegretto

mf

7

13 moderato (tr)

20 (tr) (tr) (tr) tr

28 (tr) (tr) (tr) (tr)

36 tr tr tr tr

43 tr

50 tr tr tr tr

57

64

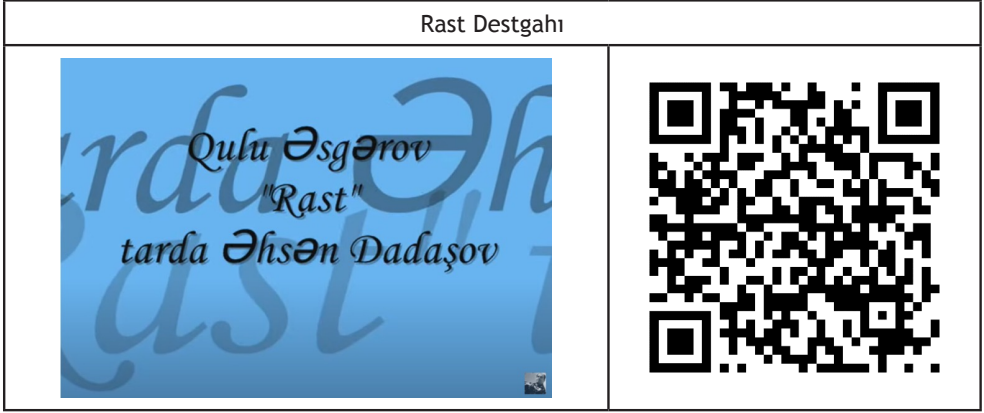
71

76 tempo I

82 rit..

88

Nota 2. Aslan Mustafazadə Terefinden Nota Köçürdölen Rast Deramedı



Video 1. "Rast" destgahının Qulu Esgerov tərəfindən ifası



Video 2. Vamig Memmedeliyev tərəfindən diringinin ifası

Nümunədə verilən deramed 2/4 ritmik esaslanır. Deramedin ses qatırı beledir: veznli olub, "fa" (f) mayeli rast meqamına



Nota 3. Aslan Mustafazade tərəfindən nota yazılan Fa mayeli rast meqamının ses qatırı

Göründüyü kimi deramedin birinci cümlesi hereketin esasında sekvensiyalı ibareler mayenin üst oktavasından aşağı istiqamətdə dayanır. Bu maye pilləsinə doğru hereket edir. Bu



Nota 4. Aslan Mustafazade tərəfindən nota yazılan Rast deramedinin birinci cümlesi

Tekrar quruluşa malik olan ikinci cümle sonda maye sesinde rast meqamına aid olan x4 konsekvantlik xüsusiyyətini gösterekl tamamlanır. Sonda verilen intonasiya eyni ile “Rast” muğamının berdaştında istifade edilen ayaqla eynilik teşkil edir. Bu intonasiya bir növ meqamı tesdiq edir. Bundan başqa

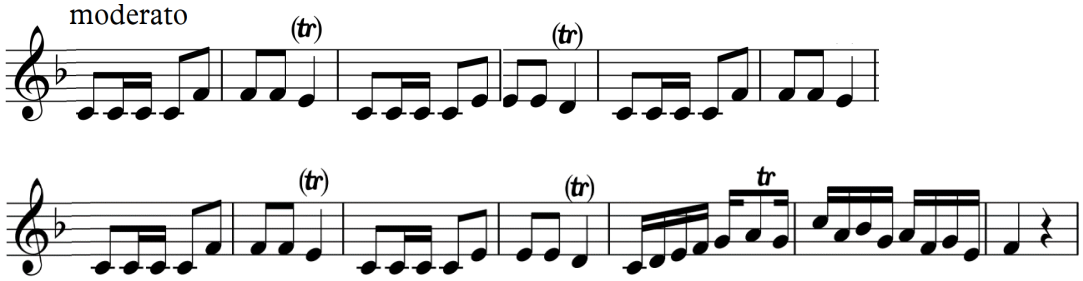
rast meqamının tam kadensiyasında da bu intonasiyadan enenevi olaraq istifade edilir. Instrumental ifaçılar intonasiyanın spesifikasını göstermek üçün xüsusile maye ve onun alt kvartasını dinamik cehtden aksentli ifa edirlər.



Nota 5. Aslan Mustafazade terefinden nota yazılan Rast deramedii ikinci cümle

III cümle artıq temp cehtden bir qeder ağırlaşaraq deramedin xarakterini deyışir. Deramed müqeddime funksiyası daşıdığına

göre, bir növ muğam destgahında baş vere bilecek deyışiklikleri evvelceden gösterir.



Nota 6. Aslan Mustafazade terefinden nota yazılan Rast deramedii üçüncü cümle

IV cümle eyni ile III cümleli tekrar edir. Ferq ancaq sonuncu xanede maye pillesinde olan

notun uzunluğundan ve melizmden ibaretdir.



Nota 7. Aslan Mustafazade terefinden nota yazılan Rast deramedii dördüncü cümle

Bu ferq not yazısında hecmce kiçik görünse de, deramedin növbeti cümlede başqa istinad pillesine yönelmesi için bir kontrastlıq yaradır. V cümleli tamamlayıcı

xüsusiyyətinə göre “maye-rast” şöbesinde dayanmasına baxmayaraq, cümleli quruluşunda VI pille (lya sesi) diqqeti celb edir.



Nota 8. Aslan Mustafazade terefinden nota yazılan Rast deramedii: Üşşaq

Burada “Üşşaq”a yönelme hiss olunur. Bu da öz növbesinde deramedin zenginleşmesine ve dolğun seslenmesine sebep olur.

VI cümle yeniden V cümleli tekrar ederek maye pillesinde dayanır.



Nota 9. Aslan Mustafazade tarafından nota yazılan Rast deramedisi

Deramedin en maraqlı yönelmesi VII cümlede baş verir. Burada VII pillere istinad aydın şekilde nezerde çarpır. Hemin piller demek olar ki, ritmik quruluşu ile bize tam şekilde “Hüseyni” şöbesini xatırladır. Eyni zamanda bu cümlede Rast meqamına aid olan VI pille alterasiyası da müşahide olunur (lya bemol- as). Qeyd edek ki, rast meqamında mövcud olan alterasiyalar

haqqında musiqişünas alim Cemile Hesenoğlu daha etraflı şekilde “Azerbaycan musiqisinin meqamları” adlı elmi-nezeri kitabında qeydler aparmışdır. C.Hesenoğlu bu barede yazır: “Rast meqamında aşağıdaki pillerinin alterasiyalarına yol verilir: VI(b) (tonika etrafında melodik gezişmelerde), IX(b)-X(#) (art.2-nın emele gelmesi)” [Hesenoğlu, 2012: 34].



Nota 10. Aslan Mustafazade tarafından nota yazılan Hüseyni şöbesi

Burada istifade edilen “lya bemol” (as) alterasiyası heç de tesadüfi hal kimi qiymetlendirile bilmez. Yeni bu alterasiya melodik ahengi zenginleşdirmekle yanaşı, özünemexsusluğu da gösterir. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, VI pillerde mövcud olan alterasiya yalnız tonika etrafında melodik gezişmeler zamanı istifade edilir. Tebii ki, bu alterasiya müxtelif instrumental ifalarda melizmden istifade etmek meqsedi daşıyır. Ancaq onun esas funksionallığı mehz maye pillesine eniş işare etmekden ibaretdir ve seslenmede de esas meqsed budur.

VIII cümlede yeniden “Hüseyni” şöbesi seslenir. Ancaq bu defe cümlede quruluşunda IX perdede sinkopa vasitesile yaranan ritmik formoldan sonra aşağı istiqametde sekvensiyavari hareket başlayır. Mehz bu sekvensiyanın yaratdığı zengin seslenme ile cümle maye pillesinde tamamlanır. Bu cümlede rast meqamına xas olmayan “si bekar” (h) alterasiyası da mövcuddur. Bu sadece deramedin melodik cehetden zengin seslenmesi ile elaqedardır.



rit.

Nota 11. Aslan Mustafazade tarafından nota yazılan Rast deramedinin sonluğu

Deramedin sonunda girişde seslenen berdaşt eynile tekrar olunur.

Ümumi Netice

Belelikle, nezerden keçirilen tehlil müellif terefinden notlaşdırılmış rengin deramed adlandırılması üçün bir neçe esaslı sebeblerin olduğunu nezere çatdırır. Evvela deramedde “Berdaşt”, “Hüseyni” ve “Mayeyi-Rast”ın, hemçinin “Üşşaq”a olan yönelmenin mövcudluğu aydın şəkilde görünür. Bunlardan başqa her bir cümlenin rast meqamına aid olan xüsusiyyətlərini özündə ehtiva etməsi və istinad pillerine esaslanaraq qurulması deramed olmasına tam delalet edir.

R.Zöhrabovun “Azerbaycan rengleri” kitabında ireli sürdüyü tehlil metodlarına və rengleri araşdırma üsullarına esaslanaraq, nezerden keçirilen “Rast deramedi”nde bir sıra maraqlı neticelərə gelinmişdir. Bele ki, Azerbaycan renglərinin janr xüsusiyyətlərinin və musiqi dilinin tehlil edilməsini, elece de nota yazılmış renglərin araşdırılmasını nezerden keçirərken onların Azerbaycan şifahi eneneli professional musiqinin esas janrı olması diqqeti celb edir. Eyni zamanda renglərin müsteqil, muğam destgahları, kiçik hecmli muğamların və zerbi-muğamların tərkibində instrumental pyes kimi istifadə olunması da esas xüsusiyyət kimi vurğulanır. Onu da qeyd edək ki, tehlil zamanı qeyd edilən instrumental ifaçılar dedikde tar, kamança və qaval aletlərində çalan sazəndələr destesi nezerde tutulur və bu tərkib eyni zamanda milli xalq çalğı aletləri ansambllarında və orkestrlərində iştirak edirlər.

Meqalede vurğulanmışdır ki, reng şifahi eneneli professional musiqi janrı kimi quruluşu və seslənməsi baxımından özünəməxsusluğu ilə fərqlənir. Bele ki, renglərin və onların növlərinin əsasını Azerbaycan milli lad-meqamları təşkil edir. Rənglərin melodiyasının hərəkət istiqamətləri, istinad pillələri etrafında gezişmələri, sekvensiyavari hərəkətləri və müxtəlif sıçrayışları, interval tərkibi və elece de melodik cəhətdən zəngin seslənməsi onların seciyyəvi xüsusiyyətlərindəndir.

R.Zöhrabovun “Azerbaycan rengleri” kitabında ireli sürdüyü tehlil metodlarına və rengleri araşdırma üsullarına esaslanaraq, nezerden keçirilen “Rast deramedi”nde bir sıra maraqlı neticelərə gelinmişdir. Bele ki, Azerbaycan renglərinin janr xüsusiyyətlərinin və musiqi dilinin tehlil edilməsini, elece de nota yazılmış renglərin araşdırılmasını nezerden keçirərken onların Azerbaycan şifahi eneneli professional musiqinin esas janrı olması diqqeti celb edir. Eyni zamanda renglərin müsteqil, muğam destgahları, kiçik hecmli muğamların və zerbi-muğamların tərkibində instrumental pyes kimi istifadə olunması da esas xüsusiyyət kimi vurğulanır. Onu da qeyd edək ki, tehlil zamanı qeyd edilən instrumental ifaçılar dedikde tar, kamança və qaval aletlərində çalan sazəndələr destesi nezerde tutulur və bu tərkib eyni zamanda milli xalq çalğı aletləri ansambllarında və orkestrlərində iştirak edirlər.

Meqalede vurğulanmışdır ki, reng şifahi eneneli professional musiqi janrı kimi quruluşu və seslənməsi baxımından özünəməxsusluğu ilə fərqlənir. Bele ki, renglərin və onların növlərinin əsasını Azerbaycan milli lad-meqamları təşkil edir. Rənglərin melodiyasının hərəkət istiqamətləri, istinad pillələri etrafında gezişmələri, sekvensiyavari hərəkətləri və müxtəlif sıçrayışları, interval tərkibi və elece de melodik cəhətdən zəngin seslənməsi onların seciyyəvi xüsusiyyətlərindəndir.

Xüsusiyyətlə meqalede işıqlandırılan əsas məsələ reng, deramed və dirinği arasında oxşar və fərqli cəhətlərin müqayisə olunmasıdır. Bele ki, xalq yaradıcılığının tədqiqi ilə məşğul olan müxtəlif nəsillər Azərbaycan musiqişünaslarının elmi-nezeri işlərinə əsaslanaraq, elece de meqalede araşdırılan tehlilə əsaslanaraq renglərin bezen deramed adlandırılmasının səbəbləri də nezere çatdırılmışdır. Rəng, deramed və dirinği arasında olan müxtəlifliklər tehlil prosesi zamanı müxtəlif musiqi nümunələrinin müqayisəsinə əsaslanaraq şərh edilmişdir.

Eyni zamanda meqalede renglərin nota

köçürülmesi de işıqlandırılmış ve görkemli Azərbaycan bestekarlarının bu sahədə apardıqları işlər nezerə çatdırılmışdır. Melum olmuşdur ki, rənglərin nota köçürülməsi onların musiqişünaslar tərəfindən təhlil edilməsi üçün əsas zəmin yaratmışdır. Məqələdə təhlil nümunələrində professor R.Zöhrabovun ireli sürdüüyü fikirlərə əsaslanaraq, rəng və onun növlərinin xüsusiyyətləri araşdırılaraq nezerə çatdırılmışdır.

Elavə Tədqiqat Üçün Təvsiyyə

Xalq musiqisində araşdırmalar daima musiqiçilərin diqqət mərkəzində olmuşdur. Bu səbəbdən rənglərin tədqiqatı bizim məqələmizdə də ön plandadır. Rənglərin araşdırılması hal-hazırda da öz aktuallığını qoruyub saxlayır. Bir musiqişünas araşdırmacıya öneri olaraq qeyd etmək olar ki, rəngləri daha geniş bir anlamda araşdırmaq lazımdır. Rənglər bir janr kimi doğrudan da maraqlı və orjinaldır.

Bilgiləndirmə olaraq qeyd etmək istərdim ki, bu janrın tədqiqatında müasir dövrimizdə Arif Esədullayevin nota köçürdüyü rənglər bizim işimizi daha da maraqlı etdi. Onun bu janrda nota yazdığı bütün nümunələr oxucular üçün olduqca əhəmiyyətlidir. Biz yeni destgahları dinləyib orada ifa edilən rəngləri nota yazıb təhlil edə bilərik. Bunun üçün Qulu Esgerovun ifa etdiyi “Zabul-Segah”², “Çahargah”³, Yaqub Məmmədovun “Rast”⁴ muğam destgahlarını nümunə götürə bilərik.

² https://www.youtube.com/watch?v=y17LJegR_L4

³ <https://www.youtube.com/watch?v=jeNFQ9N6rr0>

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=SrZlrOjQYF8>

Kaynaklar

Bedelbeyli, E.B. (1969). İzahlı monoqrafik musiqi lüğeti (Açıklamalı monografik müzik lüğati). Bakı: Elm, 145 s.

Hacıbeyli, Ü.E. (1985). Azerbaycan xalq musiqisinin esasları (Halk müziyinin esasları). Bakı: Yazıçı, 154 s.

Hesenova, C.İ. (2012). Azerbaycan musiqisinin meqamları (Azerbaycan müziyeninin makamları). Bakı: Elm ve tehsil, 231 s.

İmrani, R.H. (1998). Muğam tarixi (Makam Tarihi). Bakı: Elm, 280 s.

İsmayılov, M.S.(1984). Azerbaycan xalq musiqisinin janrları(Azerbaycan halk müziyinin türleri). Bakı: Işıq, 100 s.

İsmayılov, M.S. (1991). Azerbaycan xalq musiqisinin meqam ve muğam nezeriyyesine dair elmi-metodik oçerkler(Azerbaycan halk müziğinin makam ve mugam teorisi üzerine ilmi-yöntemli denemeler).Bakı: Elm, 76 s.

Zöhrabov, R.F. (2006). Azerbaycan rengleri(azerbaycan renkleri). Bakı: Mars-Print, 250 s.

Zöhrabov, R.F. (1991). Muğam(mukam). Bakı: Azerneşr, 219 s.

Zöhrabov, R.F. (1996). Şifahi eneneli Azerbaycan professional musiqisi(Sözlü gelenekle Azerbaycan profesyonel müziği). Bakı: Azerbaycan Ensiklopediyası, 72 s.

Беляев, В.В. (1963). Очерки по истории музыки народов СССР / Москва: Музыка, 300 с. (Belyaev, (1963) V.V SSCB halklarının müzik tarihi üzerine yazılar. Moskva, 300 s.).

Зохранов, Р.Ф. (2010). Азербайджанская профессиональная музыка устной традиции: мугамы-дастгах и зербы-мугамы Баку: Марс-Принт, 458 с. (Zokhrabov, R.F. (2010) Azerbaycan sözlü geleneğinin profesyonel müziği: muğam-dastgah ve Zerb-muğam - Bakü: Mars-Print, 458 s.)

Зохранов, Р.Ф. (1983). Азербайджанские

теснифы.Москва: Советский композитор, 328 с. (Zokhrabov, R.F. (1983) Azerbaycan tesnifleri. Moskova: Sovyet Besteci, 328 s.)

Rüstemov,S. (1978). Azerbaycan xalq rengleri(Azerbaycan halk renkleri). Birinci defter. Bakı: Işıq, 58 s.

Esedullayev, A.M. (2011). Ehsen Dadaşovun rengleri (Ehsen Dadashov’un renkleri). Metodik vesait.Bakı: Adiloğlu, 30 s.

Website

<https://www.youtube.com/watch?v=gSLwqX6ViYE>

<https://www.youtube.com/watch?v=qnlPvkvwhP4>

<https://www.youtube.com/watch?v=CtJTaj33v5w>

Yazarın Biyografisi



Aslan Mustafazadeh was born in 1988 in the city of Sheki of the Republic of Azerbaijan. In 1997, I entered the first grade of secondary school No. 7. And I studied here for 11 years. I entered music school in 1997 and studied for 7 years. In 2006 I entered the Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibayli and graduated in 2010 as a musicologist. I entered Nakhchivan State University in 2013 and graduated in 2016 as a music critic. I entered BMA in 2018 as a doctoral student and am currently studying. In 2020, I entered the faculty of instrumental piano at the Azerbaijan State University of Culture and Arts and am currently studying. I have been teaching music for 10 years.

Extended Abstract

The article presents that the features of the research conducted by the prominent musicologist, People's Artist of the Republic of Azerbaijan, Doctor of Arts, Professor Ramiz Zohrabov on “Azerbaijani rengleri” [“reng” is a specific genre of Azerbaijani oral traditional professional music. “rengler” is a plural form of the word “reng”] play a significant role for the study of oral traditional professional music. From this point of view, it should be noted that Professor Ramiz Zohrabov, through comprehensive studying various genres of folk music, especially the ones related to professional music of oral tradition, made detailed comments and sound judgments in this area. Ramiz Zohrabov's book “Azerbaijan rengleri” is also devoted to the research of renga, one of the main genres of oral traditional Azerbaijani professional music. The article is primarily focused on the study of genre, maqam and melodic features of Azerbaijani renga examined by R.Zohrabov.

Generally, the article emphasizes R.Zohrabov's characterization of renga, which are one of the main genres of oral traditional Azerbaijani professional music, and his scientific-theoretical study of their features as one of the main directions of national musicology.

It should be noted that the main principles of the study of Azerbaijani renga talked about in the article are essential for the study of folk art. It can be considered that the principles having been put forward by R. Zohrabov are commendable in the study of mugham destgahs, as well as many genres, including renga. In addition, the study of renga can also considerably contribute to the study of the structural features of the bells and earnings, which are the other major genres of oral music. From this point of view, it seems more logical to substantiate the basis of renga and melodic features in a scientific and theoretical way. Nowadays the study of national music being based on theoretical analysis creates the basis for the formation of data on the study of folk art. Thus, the methods and methodological approaches used by R.Zohrabov determine the direction of modern scientific viewpoints in the field of folk art. Based on these features, it should be stressed that R.Zohrabov's book “Azerbaijan rengleri” plays an important role in the study of national musicology at the modern stage. Hence the analysis of “Rast deramedi” based on the principles having been put forward by R.Zohrabov is especially noteworthy from a theoretical point of view. Proceeding from complex approaches in the process of renga analysis, it is noted that the analysis process in the article is based on R. Zohrabov's methodology in terms of moment, melodic features, musical form and other aspects. It is worth to point out that the principles of the various musicologists who conducted researches on national music had been taken into account throughout comparative and analytical process of all research.

The article pays special attention to the theoretical analysis of “Rast deramedi”. In this case, the basis of the maqam and melodic features of “Rast deramedi” were thoroughly studied. Various examples of music have been purposefully given to substantiate the ideas having been put forward in the article. It was deduced that the book written by Professor R.Zohrabov has a remarkable impact on the study of the specific genre features of Azerbaijani renga. In this case, the tools used by the author and their application mechanisms are taken into consideration.

The article states that renga are an instrumental piece performed between mugham sections, and therefore its functions are emphasized. Consequently, it has been shed light on the features of the renga played on large-scale instruments and in certain sections and corners of small-volume mughams. It has been also brought to attention the main features of renga, diringi and deramed. In particular, the performance of mugham destgahs or small-volume mughams, on which the renga are directly based, and the combination of the musical content with the intonation of that department have been emphasized as the main characteristics.

It has been drawn a conclusion that the function of renga is bringing to an end of the successive mugham sections with a melody based on a strict metro-rhythm, connecting the sections, and also creating a contrast between the sections. And this in its turn increases the influence of the mugham department. All these features have been taken into account during the study of “Rast deramedi” and formed the basis of the analysis process based on the research of R.Zohrabov.

To sum up, renga are coherent with mughams, and by embracing the latter's metrorhythmic, melodic-intonation, momentary features and enriching the artistic quality, gives completeness and richness to the mugham to which they relate.

Keywords

Azerbaijan rengleri, deramed, diringi, meqam, mugham set, Ramiz Zohrabov, write a note

Historical, cultural and musical analysis of folk songs about the Çanakkale battle in Albanian music folklore: Albanian teachers' opinions

Merxhan Avdyli*

Veli Kryeziu**

*Assoc. Prof. Dr., Public University "Kadri Zeka", Gjilan, Kosovo. Email: merxhan.avdyli@uni-gjilan.net
ORCID: 0000-0002-4980-7548

** Corresponding Author, Assist. Prof. Dr., University of Prishtina, Prishtina, Kosovo. E-mail: veli.kryeziu@uni-pr.edu
ORCID: 0000-0002-8426-7145

DOI 10.12975/rastmd.20221028 Submitted April 8, 2022 Accepted June 28, 2022

Abstract

Albanian culture coexisted for a period of over 500 years with Ottoman culture, at the turn of the new century, along with the Balkan troubles that led to the continued embrace of the transition from an old culture to the ideology of the Young Turk movement, and the continuation of joint Albanian-Turkish actions, in order to protect the Albanian Vilayets from the Serbo-Montenegrin occupiers. Early nineteenth-century Turkey emerged from bloody wars on all sides of its borders and from a weak government led by Abdul Hamid II faced a new war in 1915 now in defense of the Dardanelles in the bloodiest battle "The Battle of Canakkale". The First World War found Albanians divided and occupied in some of its territories, however, from 1912 Albania had declared Independence, but Kosovo, Skopje and Bitola, Ulcinj and Bar had remained outside the borders, while Chameria - the South of Albania had been invaded by Greece. During the First World War a large number of Albanians remained in the Turkish military service, many others joined the Turkish army, mainly Albanians who had migrated to Turkey from the violence of the Serbo-Montenegrin invaders, as well as some more from Kosovo, Skopje, Tetovo, Presevo, Shkodra, Ulcinj, etc who volunteered to help the Turkish army. According to history, oral literature and written documents, many Albanians died heroically, it is said that about 25,000 martyrs had died in this battle. In their honor, the Albanian people composed songs, it is worth mentioning the "song dedicated to the Battle of Canakkale" by the most prominent folklorists of the Albanian nation. Our research was done through a semi-structured interview with: 5 teachers of Albanian literature (at the same time master's students at the University "Kadri Zeka" in Gjilan, Kosovo); 5 history teachers (at the same time master's students at the University of Prishtina "Hasan Prishtina", Prishtina, Kosovo); 2 independent researchers from the Institute of History "Ali Hadri" Prishtina, Kosovo.

Keywords

Albanian folk songs about Canakkale Battle, historical analysis of folk songs, Turkish folk songs

Introduction

At the beginning of the First World War, Turkey faced an extraordinary aggression by the military forces of England, France, Russia, etc. which aimed to take control of the Bosphorus Strait and with it secure

the two seas. The Turkish army erected fortifications around the Bosphorus, respectively in Canakkale. These military positions built in Canakkale are mainly divided into land and coastal bases (ACIOĞLU, 2016).



Photo 1. Rare photograph from the Gallipoli Front (Turkish General Staff, 2022)

The entry of the Ottoman Empire into the war alongside Germany and Austria made things difficult for the Entente, as the Turkish army was an insurmountable military power, so in February 1915, the Franco-British fleet attempted to penetrate the Dardanelles but was repulsed by the Turkish army. The Battle of Gallipoli was the most important for the historical events that followed and the existence of the Turkish state depended on it (Schevill, 2022).

According to the scholar Suat Ilhan, the Turks

lost about 250 thousand soldiers likewise the other side lost about 250 thousand soldiers in the Battle of Canakkale (Ilhan, 1994).

From 1908 until the end of the First World War, many Albanians were lined up in battalions to defend the lands of the Ottoman Empire - Turkey, Albanian volunteers won the Gulf Wars, Turkey maintained control over the islands of the Aegean Sea of the Dardanelles strait and Marmara, this is what the folk song says:

Table 1. Songs for Brahim Pasha

Albanian Language	English Language
“Brahim pasha ej nji mjekërr zi, Shikon detin, pasha me dyrbi Zot çka doket, more Deti i Zi, M’ka qit mreti, skelën me ja rue, Ky Gjinolli po e luan sangjakun, Kta shqiptarët e ngrejné bajrakun” (Terziu, 1997)	(Brahim Pasha with a black beard) (Pasha looks at the sea with binoculars) (God I can see the Black Sea) (The king sent me to watch the harbor) (Gjinolli is moving the sanjak) (Albanians raise the flag)



Photo 2. Aziziye bastions in Canakkale during Battle of Gallipoli

After 1912, due to the Serbo-Montenegrin terror, about 120 thousand Albanians moved to Turkey, while during 1914 this number reached up to 281 thousand Albanians displaced in Turkey (Kosovo Institute of History, 1997), from 1914-1918, mainly Albanians settled around Canakkale (Buzhala, 2011), Istanbul, Izmir, Marmara, Edirne, Kayseri, etc. These Albanians voluntarily supported the Turkish army (Islami, 1990). How did it happen that among the many fighters on the Turkish side were Albanians. According to the documents, a considerable number of them were regular soldiers, who were captured in war and continued to fight alongside the Turkish army, some of the war commanders were Albanians too (Mulaj, 2015). In the Albanian areas where the Austro-Hungarians ruled during the First World War, by the order of the latter, the Albanians were mobilized to be sent to war in Turkey (Rifati, 2019).

Folk creativity is very important to be included in textbooks, especially when it comes to folklore. Folklore is decomposed according to the worldview that reflects the daily spiritual life within the society, and meets the needs for the realization of the educational, historical and aesthetic role in the textbooks. Through folklore children manage to gain knowledge about historical events from folk songs and stories (Shkodra,

2002).

Regarding the textbooks that talk about the Battle of Canakkale, there are not many published in the Albanian language despite the fact that Albanians are attacked in this historical event (Koyuncu, Keskin, & Sonmez, 2010).

School has a special role in the education of children, but we must be careful in the content of the history and literature textbooks because the education of the learning of patriotism is influenced by school curricula. When it comes to the historical past, we should consider using the most appropriate methods and methodologies for the age of school children so that they find the learning units that are developed attractive especially when it comes to learning about historical events. The Battle of Canakkale is a good example of epos in Turkish, Albanian and world history. "The positive aspects of the Canakkale War" show its importance. If the war had not been won by the Turkish state, Turkey probably would not have existed (Erdal & Eğridere , 2018).

The great Shkurte Fejza, the singer of the Albanian folk song, sang the song dedicated to the Albanian soldiers who served in the Turkish army, below you can find some longing verses for the Albanian sons:

Table 2. Song dedicated to the Albanian soldiers in the Battle of Canakkale - Trains are coming

Albanian Language	English Language
“Vijne vaborat moj nane bregut te detit	(Oh Mother, trains are coming from the sea shore)
O dilni shifni moj nane asqerte e mbretit	(Oh Mother, come out and see the soldiers of the king)
O dilni shifni moj nane asqerte e mbretit	(Oh Mother, come out and see the soldiers of the king)
Disa kjajshin moj nane disa knojshin	(Oh Mother, some were crying, some were singing)
O ka nji leter moj nane vilajt e cojshin	(Oh Mother, letters were sent by the vilayets)
Ani ka nji leter moj nane vilajt e cojshin”	(Oh Mother, letters were sent by the vilayets)
(Fejza, 2020)	

Shkurte Fejza



Nota 1. The introductory part of the song “Trains are coming” - Shkurte Fejza

Utilizing the internet as an information resource, which creates tremendous opportunities for communication and research (Dugolli, 2018), we found one of the most prominent Turkish music singers of Albanian origin Soner Ozbilen, he sang

the Albanian version of the song about the Battle of Canakkale on the national public broadcaster of Turkey TRT (The Turkish Radio and Television Corporation) “Çanakkale İçinde (Canakkale, I am coming)” (ÖZBİLEN, 2013).



Video 1. Song for Canakkale

The historical song dedicated to the Albanian fighters who died in the Battle of Canakkale during the First World War was sung by the

Albanian folk singer, Salih Bajram Krasniqi “Canakkale” (Krasniqi, 2009).

Table 3. Song for Canakkale

Albanian Language	English Language
Canakkale	Canakkale
N'Çanakkale u nisa unë pej Stambollit	I am going to Canakkale from Istanbul
Oh lumja nona ku po m'qon karshi dushmanit	Oh lucky mother, you are taking me in front of the enemy
Oh për t'rijt tonë aman	Oh for our youth, ah me
N'Çanakkale mrena topi bubullon	The cannon rumbles in Canakkale
Oh ku po bjen gjylja vlla, aty ujë gufon	Oh where the cannonball falls, there water bubbles
Oh për t'rijt tonë aman	Oh for our youth, ah me
N'Çanakkale mrena, n'fusha t'mejdanit	In Canakkale, in the battlefield
Aty ishin kanë mbledhun vlla, trimat e xhihadit	Brother, the heroes of jihad were gathered there
Oh për t'rijt tonë aman	Oh for our youth, ah me
N'Çanakkale mrena, u vrava, u varrova	In Canakkale I was killed, I was injured
Tri ditë pa m'dalë shpirti vlla, vorrin e kërkova	Brother, three days before my soul left, I searched for the grave
Oh për t'rijt tonë medet	Oh for our youth, oh God
N'Çanakkale mrena, na u ba terr e zi	In Canakkale, it is getting worse and worse
Ah t'vramit e t'varruemit, nër çadër tuj shti	Oh, the killed and the injured are being put under umbrellas
Oh për t'rijt tonë medet	Oh for our youth, oh God
N'Çanakkale mrena, nisi me ra shi	In Canakkale, it started raining
Ah n'atë zavallë t'shpiritit vlla, m'mur malli për shpi	Brother, in that difficult situation, I started missing home
Oh për t'rijt tonë aman	Oh for our youth, ah me
N'Çanakkale mrena, ni bunar mjedis	In Canakkale, a well in the middle
Oh mos e pini ujtë oh vllazën, e kan xeherlisë	Oh brothers, don't drink the water, it's poisonous
Oh për t'rijt tonë aman (Ramadani & Daci, 2020).	Oh for our youth, ah me (Ramadani & Daci, 2020).
Dola pej Stambollit, me pa selamet	I left Istanbul to survive
Ah nanës tonë e babës tonë, ymri ju k'putë krejt	Oh, the soul of our mother and father torn apart
Oh për t'rijt tonë aman	Oh for our youth, ah me
N'Çanakkale mrena, na mloj tymi i zi	Canakkale is covered with black smoke
Oh urdhni erdh pej mbretit vlla, hygjym me singi	Oh brother, the king gave the order, attack with spears
Oh për t'rijt tonë aman	Oh for our youth, ah me
N'Çanakkale mrena, dola me ni skejë	In Canakkale, I went to a corner
Oh ballanat po shkojnë përpjetë, xhyphane tue djegë	Oh airplanes are flying in the sky, burning everything
Oh për t'rijt tonë aman! (Krasniqi, 2009).	Oh for our youth, ah me! (Krasniqi, 2009).



Photo 3. Photo from the memorial of the martyrs of Canakkale - Albanian soldiers (Kuci, 2022)

Research problem

Our study aims to research and find folk songs about Canakkale in Albanian history and literature.

The Battle of Canakkale has the focus in this research study since it is related to the Albanians who contributed to this war. The songs dedicated to this battle have taken place in Albanian culture.

To conduct this research, the following research question has been raised:

What are the Albanian teachers' opinions about the historical, cultural and musical effects of folk songs about the Çanakkale battle in Albanian music folklore?

Methods

The research was conducted through a qualitative research method (Kumar, 2017). Qualitative methods aim at studying life experiences from work in teaching, qualitative research work originates in the descriptive analysis of events related in this case to the research topic (Avdiu-Kryeziu, 2021).

Participants

For the research sample, teachers of grades 6-9 of lower secondary schools from different cities of Kosovo have been selected, purposeful sampling has been implemented. Teachers of Albanian language and literature who are currently pursuing

master's degree in "Albanian Language and Literature Teaching" at the University "Kadri Zeka", Faculty of Education in Gjilan and history teachers who are currently doing master's degree in "History Teaching" at the University of Prishtina "Hasan Prishtina", Faculty of Education, and two independent researchers of history at the Institute of History "Ali Hadri" in Prishtina.

To see how much these songs are included in Albanian history and literature, the research was conducted through a semi-structured interview with 5 teachers (current master's students) of Albanian language and literature, 5 teachers (current master's students) of history, 5 teachers of Music, as well as 2 independent history researchers at the Institute of History "Ali Hadri" Prishtina. It total, there are 17 participants in this research study.

In order to maintain the confidentiality of the interviewees, we will not present the interviewed teachers and researchers with names but we will present them with group names as follows:

- Teachers of Albanian language and literature
- Teachers of history
- Teachers of music
- Independent researchers of the Institute of History

Table 4. Participants' Structures

Participant No	Gender	Age	Program	Code
4	Female	23,25,33,50	Albanian Language and Literature Teaching	P1-F
1	Male	32	Albanian Language and Literature Teaching	P1-M
2	Female	23,25	Subject of History	P2-F
3	Male	27,41,50	Subject of History	P2-M
4	Female	22,29,33,35	Subject of Music	P3-F
1	Male	26	Subject of Music	P3-M
2	Male	38,40	Independent researchers of the Institute of History	P4-M
Total: 17	10F/7M	22-50		P1,P2,P3,P4

Research instruments

For data collection, a semi-structured interview instrument has been created by the researchers (see appendix no. 1)

The semi-structured interview is practiced using the same set of topics or questions for each interview, the questions can be presented in an appropriate order for each interview, allowing participants to answer the questions or discuss the issues in their own way (Matthews & Ross, 2010).

The semi-structured interview was conducted in written form, the data were continuously submitted anonymously by all participants in the research.

The purpose of this research is the historical, cultural and musical analysis of folk songs about the battle of Canakkale in the folklore of Albanian Music. The analysis aims at highlighting the truths of folk songs about Canakkale.

The semi-structured interview contains a total of 15 questions, 10 of which were conducted with all interviewees, while 5 questions were conducted with music teachers only.

Semi-structured interviews where their topics or questions can be presented in order or in different ways, as may be

appropriate for each interview (Matthews & Ross, 2010). In our case we have listed the topics in tables.

Scientific research is valuable when its results are based on facts and when they are logically true. The validity of scientific research has two concepts: internal validity and external validity (Azemi & Bujari, 2013). Our research has gained validity as it is interpreted accurately and reliably, the dimensions of our research can be generalized to the population in real terms even beyond the study.

Research reliability is the extent to which findings and research are consistent even if the research is repeated. The reliability of the research can be measured if we do not change the methods, the research conditions (Azemi & Bujari , 2013).

Data Analysis

Content analysis was used as a data analysis method. The interviews were first transcribed. Then, the smallest meaningful units of code were created from the answers given to the interview questions. The reliability of the analysis was ensured by comparing the coding of the two researchers to create the correct codes. Themes were created by combining the codes. The theory was constructed inductively. The themes and

sub-themes found are shown in tables. It has been reported with direct quotations for the views on the themes.

Results and Discussions

In conducting the semi-structured interview, we focused on important issues such as:

- Knowledge of history teachers and Albanian language and literature teachers regarding the Battle of Canakkale
- Inclusion of the Battle of Canakkale in the school curriculum
- Inclusion of the Battle of Canakkale in Albanian folk songs and literature

In the interview, the interviewed teachers showed that the books of Albanian literature and history talk about the Battle of Canakkale and there are many folk songs dedicated to this historical event which are still widely listened by our people.

From discussions with teachers, we have extracted some knowledge that we have heard for the first time, for example teachers stated that due to sensitivity Albanians had responded to the call to participate in the battle out of good will to keep the peace which at that time very little was intended to maintain world peace.

The main reason why this war still exists in the memory of Albanians is the historical, folkloric and literary aspect, and nowadays songs about Canakkale continue to be created by composers, singers and for this fact they are transmitted from generation to generation and are always kept in people's memory. (Ahmeti & Shala, 2020)

The research dedicated to the folk songs about Historical, cultural and musical analysis of folk songs about the Çanakkale battle in Albanian Folklore: Albanian Teachers' Opinions:

Table 5. The content analysis on teachers' knowledge about the Battle of Canakkale which took place in 1915 in Turkey between the Turkish army and the Entente powers

Theme 1. The knowledge of teachers ((P1, P2, P3) about the Battle of Canakkale which took place in 1915 in Turkey between the Turkish army and the Entente powers	F
The knowledge about the Battle of Canakkale	
➤ The Battle of Canakkale took place in 1915	4
➤ The Battle of Canakkale is also known as the Battle of Gallipoli	2
➤ It was one of the bloodiest battles of World War I.	10
➤ The Entente lacked knowledge of the terrain that intended to attack in this battle	3
It is interpreted to the students that in the cemetery of martyrs in Canakkale	
➤ There are memorial plaques in commemoration of many Albanian martyrs	3
➤ There are memorial plaques in commemoration of many Turkish and other martyrs	2
➤ In 2008 the families of Albanian soldiers who fell in battle received from the Turkish state appreciation award certificates	1
➤ In this battle the fate of modern Turkey was determined	8

Some quotations on the knowledge of teachers about the Battle of Canakkale are as follows:

“I know that the Battle of Canakkale also known as the Battle of Gallipoli took place in 1915. It was one of the bloodiest battles of the First World War” (P1-F-23). “I know that the Entente lacked knowledge of the terrain that intended to attack in this battle and this was the strongest point of the Turkish army which caused great losses to Entente” (P2-M-41). “During the teaching process, I explain to my students that in the cemetery of martyrs in Canakkale, there are memorial plaques in commemoration of many Albanian, Turkish and other martyrs” (P3-F-29). “This battle determined the fate of modern Turkey, in 2008 the families of Albanian soldiers who fell in battle received from the Turkish state appreciation award certificates” (P3-F-35).

Table 6. The content analysis on the inclusion of the songs about Canakkale in literary works

Theme 2. Songs dedicated to the Battle of Canakkale in literary works	f
➤ Various literature	3
➤ They are adapted in Albanian	3
➤ In folktales	4
➤ Folk literature	2

Some quotations on the songs about Canakkale in literary works are as follows:

“I came across various literature in which the songs dedicated to the Battle of Canakkale are mentioned” (P1-F-33). “There are songs about Canakkale in literary works. They are originally in Turkish and then adapted in Albanian as they are dedicated to the Albanians who fell in this battle” (P2-M-27). “While reading to prepare for my lessons I came across songs dedicated to Canakkale such as in folktales as well as in folk literature” (P1-M-32).

Table 7. The content analysis on the topics and professionalism of the songs about Canakkale

Theme 3. The topics and professionalism of the songs about Canakkale	f
Topics:	
➤ Bravery	5
➤ Heroism	3
➤ Freedom	2
Professionalism	
➤ They are well sung	6
➤ They have comprehensible content	2
➤ They have a good and heroic topic	4
➤ They describe the event correctly	3

Some quotations on the topics and professionalism of the songs about Canakkale are as follows:

“The songs about Canakkale are mainly related to bravery, heroism, freedom, resistance to freedom, etc” P2-M-50). “I think that the songs about Canakkale are well sung, they have comprehensible content, they have a good and heroic theme, they describe the event correctly, etc” (P1-F-25). “The Battle of Canakkale is an important historical event and well presented in folk songs, but more should be written in historical textbooks because Albanian historiography lacks writings about this battle” (P4-M-38).

Table 8. The content analysis on the reasons that a considerable number of Albanians took part in this battle

Theme 4. A considerable number of Albanians who took part in this battle	f
The reasons that the Albanians took part in this battle	
➤ The spiritual connection they had with Turkey	2
➤ Military service	10
Their participation in the battle was influenced by	
➤ Culture	6
➤ The official language they had learned during the Ottoman rule	2
➤ Religion	4
➤ The migration of the Albanian people to Turkey	8

Some quotations on the reasons that a considerable number of Albanians took part in this battle are as follows:

“I think that the main reason for the participation of Albanians in this war is the spiritual connection they had with Turkey as well as the military service as when this war broke out, the Albanians were in the Turkish army performing this service” (P1-F-50). “The participation of Albanians in this battle was influenced by: culture, official language they had learned during the Ottoman rule, religion” (P2-M-27). “I believe that the migration of the Albanian people to Turkey influenced their participation in this battle” (P3-M-26).

Table 9. The content analysis on the inclusion of the Battle of Canakkale in the school curriculum (Grades VI-IX)

Theme 5. The inclusion of the Battle of Canakkale in the school curriculum (Grades VI-IX)	f
The Battle of Canakkale in the school curriculum	
➤ Adaptation of teaching units in specific areas in elective courses	6
➤ Extra-curricular teaching units	8
➤ There is no specific teaching unit about Canakkale	9
Days of the Turkish Community in Kosovo	
➤ Days dedicated to this battle	2
➤ Discuss with students the role and importance of battle	1
➤ Extra classes are held	2

Some quotations on the inclusion of the Battle of Canakkale in the school curriculum (Grades VI-IX) are as follows:

“I think that the Pre-University Education Curriculum in the Republic of Kosovo gives space to teachers to adapt teaching units in specific areas in elective courses for extra-curricular teaching units. However, anything related to the Battle of Canakkale specifically has not been encountered in the textbooks of the history subject and Albanian language and literature subject” (P2-M-50). “In the days dedicated to this battle we hold extra classes and talk to students about the role and importance of the battle and the participation of Albanians in this battle” (P2-M-41).

Table 10. The content analysis on the Canakkale folk songs analysis in the historical / literary aspect

Theme 6. The analysis of the Canakkale folk songs in the historical / literary aspect	f
The analysis of the Canakkale folk songs in the historical aspect	
➤ The song of Canakkale has given special values to the Albanian history	3
➤ Awareness of the younger generations	2
➤ The interconnection of national history and folklore	4
The analysis of the Canakkale folk songs in the literary aspect	
➤ Musical folklore in the writings of literature	7
➤ The connection between folk songs and literature	2

Some quotations on the analysis of the Canakkale folk songs in the historical / literary aspect are as follows:

“In the historical aspect, I think that the song of Canakkale has given special values to the Albanian history, talking about the bravery and heroism shown in the war” (P1-F-25). “This event influenced the awareness of the younger generations about the past history of the Albanian and Turkish people” (P2-M-27). “The interconnection of national history and folklore can be noticed in these songs” (P4-M-38). “I can say more about the literary side, the influences of musical folklore were evident in the writings of literature in which various forms of interrelationship between folk songs and literature are noticed. These connections have often been expressed in the form of singing as folk songs in literary writings” (P1-F-33).

Table 11. The content analysis on the historical / literary significance of Canakkale folk songs

Theme. 7. The historical / literary significance of Canakkale folk songs	f
The historical significance of Canakkale folk songs	
➤ Patriotic values	3
➤ War motives	6
➤ Pride event	8
The literary significance of Canakkale folk songs	
➤ Common cultural environments	5
➤ Cooperation	3
➤ Literary stories	2

Some quotations on the historical / literary significance of Canakkale folk songs are as follows:

“Regarding the historical / literary importance of folk songs about Canakkale, the songs dedicated to this battle cultivated patriotic values in people, created common Albanian-Turkish cultural environments, created a special interest for the folk music between these two people” (P2-F-25). “I can say that Inside these songs there is a wide thematic plane starting from war motives, through which the music and songs about Canakkale responded directly to the popular ideas for cooperation between our nations historically to the present day” (P3-F-22).

Table 12. The content analysis on the usage of Canakkale folk songs in the lessons of history and literature

Theme 8. The usage of Canakkale folk songs in the lessons of history and literature	f
The usage of Canakkale folk songs in the lessons of history	
➤ Deficiency in textbooks	3
➤ Folk songs are used very rarely	2
The usage of Canakkale folk songs in the lessons of literature	
➤ They are included in educational planning	5
➤ They are part of folklore	4
➤ They occupy a special place	2

Some quotations on the usage of Canakkale folk songs in the lessons of history and literature are as follows:

“In the subject of history, there is a lack of teaching units about folk songs, and folk songs are used very rarely” (P2-M-41). “In the subject of literature, the songs about Canakkale are included in educational planning, they are part of folklore and occupy a special place” (P1-M-32).

Table 13. The content analysis on the learning of Canakkale folk song in terms of national folklore

Theme 9. The learning of Canakkale folk song in terms of national folklore	f
Suggestions on learning the Canakkale folk song	
➤ Canakkale folk song should be included in textbooks	5
➤ It should be taught in the subject of music	4
The Canakkale folk song in terms of national folklore	
➤ It reminds us of the bravery of people	5
➤ The displacement of many Albanians in Turkey	2
➤ The contribution of the Albanians in this battle	3

Some quotations on the learning of Canakkale folk song in terms of national folklore are as follows:

“I think that the song about Canakkale should be included in the textbooks of literature, history, and a special importance to this historical event should be given especially in the subject of music” (P3-F-33). “The Canakkale folk song reminds us of the bravery of our people in this war and the contribution that the Albanian people had given to the Ottoman army and to the formation of the present-day state of Turkey” (P2-M-27). “This event is related to the displacement of many Albanians in Turkey as a result of the occupation and abandonment of most of our lands under the occupation of neighboring Slavic states (P2-F-23).

Table 14. The content analysis of the views on the learning of songs about the battle of Canakkale in terms of history, literature and music

Theme 10. The views on the learning of songs about the battle of Canakkale in terms of history, literature and music	f
The views on the learning of songs about the battle of Canakkale in terms of history	
➤ A long history	4
➤ It was passed down from generation to generation	2
The views on the learning of songs about the battle of Canakkale in terms of literature	
➤ It is widely spread in Albanian folklore	4
➤ The composition of songs about Canakkale was passed on from one generation to another	2
The views on the learning of songs about the battle of Canakkale in terms of music	
➤ It is also heard and sung with a great pleasure	5
➤ Promote intercultural mobilization between people	2
➤ Have the same pace of development	2

Some quotations on the learning of songs about the battle of Canakkale in terms of history, literature and music are as follows:

“The song of Canakkale has a long history and was passed down from generation to generation” (P2-M-50). “The Canakkale song is widely spread in Albanian folklore. The composition of songs about Canakkale was passed on from one generation to another” (P1-F-25). “The song of Canakkale is heard and sung every time with a great pleasure. Musical creativity for Canakkale promotes intercultural mobilization between people” (P3-M-26). “Reasons on the values of these songs to be learned are indisputable through the longevity they have in our people and in the daily musical developments of the country, reaching to our days with the same pace of development, learning and listening as in the past” (P4-M-40).

Community teachers have the right, in cooperation with the government, to design school modules related to their culture, history and traditions (OSBE, 2018).

The semi-structured interview questions which were conducted only with the music teachers with the code P3 and analyzed in terms of music can be found below.

Table 15. The content analysis on the basic elements in the musical analysis of Canakkale folk songs

Theme 11. The basic elements in the musical analysis of Canakkale folk songs	f
Musical analysis of Canakkale folk songs	
➤ The fate of the Albanian people is described	4
➤ The most powerful folklore creations	3
➤ It is sung and heard in many versions	5

Some quotations on the basic elements in the musical analysis of Canakkale folk songs are as follows:

“The Albanian songs about Canakkale describe the fate of the Albanian people left at the mercy of the Slavic, French, English armies that made efforts to eradicate the existence of Turkey” (P3-F-22). “The song of Canakkale is one of the most powerful folklore creations of the Albanian people which is sung and heard in many versions wherever there are Albanians” (P3-F-35).

Table 16. The content analysis on the place that the Canakkale folk song holds in music education

Theme 12. The place that the Canakkale folk song holds in music education	f
➤ Very important	3
➤ Folk song	4
➤ Raises emotions	2
➤ The historical ties between the Albanian and Turkish people	3
Canakkale in music education	
➤ Conveys messages	3
➤ A song about suffering	2
➤ Pride	4
➤ Poetic text	3
➤ Emotions for the historical past	5
➤ A good melody song	3

Some quotations on the place that the Canakkale folk song holds in music education are as follows:

“The place that Canakkale’s song holds in music education is very important in the context of folk song which raises emotions, experiences, suffering, pride and conveys messages to the younger generations about the historical ties between the Albanian and Turkish people, through poetic text and musical melody. From this song listeners not only enjoy the folk sounds, but create emotions for the historical past” (P3-F-29).

Table 17. The content analysis on the instruments that are used in the interpretation of Canakkale folk songs

Theme 13. The musical instruments that are used in the interpretation of Canakkale folk songs	f
➤ Sharkia	4
➤ Çiftelia	5
➤ Lahuta	2
➤ Violin	3
➤ Piano	4
➤ Clarinet	4
➤ Kavalli	3
➤ Drum	3

Some quotations on the instruments that are used in the interpretation of Canakkale folk songs:

“In the folk songs dedicated to Çanakkale, as instruments for the creation of musical sounds are used: sharkia (long-necked stringed instrument with 5-12 strings in three courses and 12-22 frets), çiftelia (two-stringed mandolin with a long neck), lahuta (a bowed single-string musical instrument with an egg-shaped body and a long neck), violin, piano, clarinet, kavalli (fife, shepherd’s pipe), drum, etc.” (P3-M-26).

Table 18. The content analysis on the musical analysis of Canakkale folk songs in Albanian folk music

Theme 14. Musical analysis of Canakkale folk songs in Albanian folk music		f
Musical analysis of Canakkale folk songs		
➤ It is not commercial music		4
➤ Historical character		3
➤ National character		4
➤ Sounds		5
➤ Rhythms		4
➤ Mimics		3
➤ Voices		2
➤ Sufferings		4
➤ Glory		5
➤ A distinctive feature of the Albanian folk music		2
Folk music		
➤ It is heard in all regions		4
➤ Spiritual connection		4
➤ Albanian soldiers		3
➤ Triumphantly straight war		2
➤ A real historical event		5
Historical event		
➤ The resistance against the Entente		5
➤ Revolts		2
➤ The past of the people		4
➤ Great losses		2
➤ The willingness of people		3
➤ Help others		2

Some quotations on the musical analysis of Canakkale folk songs in Albanian folk music are as follows:

“Albanian folklore in general is not commercial music but still it is heard in all regions due to the spiritual connection that the song has with the historical and national character, e.g. the song about Çanakkale is heard in all Albanian territories, because it contains the sounds, rhythms, mimics, voices related to the sufferings and glories of a large number

of Albanian and Turkish soldiers who, although they saw their death with their eyes, still triumphantly went straight war” (P3-F-33). “The connection of the songs about Çanakkale with the real historical event has been and remains a distinctive feature of the Albanian folk music. Very powerful elements are found in it with regard to the resistance against the Entente, the revolts, the sufferings, the sacrifices that the people and the army went through at that time. The melody of these songs makes one feel sad because they describe the painful event with great losses. The song, in addition to its historical character, contains many educational elements for the new generations, it shows the willingness of people to defend their country and to help others” (P3-F-35).

Table 19. The content analysis on the way of teaching these folk songs

Theme 15. The way of teaching these folk songs	f
Folk songs	
➤ Interpreting the song	5
➤ Listen to the song	3
➤ Analyze the event	3
➤ Instruments used	4
➤ Quiet	2
➤ Fast	4
➤ Slow	3
➤ Feelings while listening	3
➤ Feelings while singing	4
➤ Sing together	5
➤ Listen to the song via CD player	2
➤ Youtube	5
➤ Qr-code	1
Teaching and learning	
➤ Talking about instruments	5
➤ Talk about the event	4
➤ Type of music	4
➤ Search on the internet	3
Sing	
➤ In groups	4
➤ In pairs	2
➤ Individually	5
➤ Listen and sing	5
➤ Analyze	5

Some quotations on the the way of teaching these folk songs are as follows:

“Learning a folk song has its own specifics: first we talk about the historical event that is inside the song, knowing that for the Albanian people folk songs in general have been heard over the centuries, then we listen to the song e.g., the song about Canakkale, students are asked to make a brief analysis of the event, the instruments used in this song, the type of music, if it is funny, quiet, fast, slow, etc.” (P3-F-22). “Often while teaching these songs, we ask students to write how they felt while listening to these songs. We listen to the song via CD player, Youtube, Qr-code, tablets, etc., through smart board and software we process musical notes; we sing together several times, then in pairs or individually. At the end of the lesson, we talk about the instruments that serve for the construction of folk songs, using a musical instrument during the lesson as well. Students are encouraged to research online about the song learned and the events described in the song” (P3-F-29).



Video 2. Song dedicated to the Battle of Canakkale

Conclusions

The Battle of Canakkale was both painful and proud because Turkey took its path of revival there.

According to many authors and scholars' opinions about Canakkale, songs are echoed in all Albanian territories about the brave soldiers who were martyred.

The memories of those who fought side by side with the Turkish soldiers in this war are full of emotions, courage, pride, glory, etc. (Tarçın, 2016).

The war took place between the two alliances Entente and Turkey supported by its allies Germany and Austria, Albanians were on the side of Turkey in this war because during this period the Albanian lands in the Balkans were under Austro-Hungarian, Bulgarian, French and Italian occupation and administration.

In Albanian lands, there are many different songs dedicated to the Albanian soldiers who fell in the Battle of Canakkale.

The musical interpretation of the songs about Canakkale has passed on between generations the culture, tradition, glory, it has intertwined the past and the present, the modern with the classical, bringing us many versions of the folk song about Canakkale as well as singing and teaching it across generations as said by music teachers during the interview.

The Battle of Canakkale is not included as a separate teaching unit in school curricula but in the subject of history when talking about the First World War, the Battle of Canakkale is very likely to be mentioned.

The Turkish community in Kosovo which is included in the regular education system during the special days dedicated to the Turkish community speaks and holds activities in memory and respect for the fallen martyrs in Canakkale.

Limitations of the study

For this study we are mainly limited to the historiographical literature and Albanian

literature, but we have also oriented our research to the practical side of the research through a semi-structured interview. If we had used other research instruments, the results might have been different from the ones we presented.

Acknowledgement

We express our gratitude to the participants who agreed to be interviewed and contributed to our research. From this interview our research took a serious scientific direction.

References

- ACIOĞLU, Y. (2016). Çanakkale Tabyalary. *Sanat Tarihi Dergisi*, 1-57.
- Ahmeti, N., & Shala, A. (2020). PERCEPTIMI I LUFTËS SË ÇANAKALASË TE SHQIPTARËT (PERCEPTION OF THE CANAKALA WAR BY ALBANIANS). *Gjurmime Albanologjike - Seria e shkencave historike (Albanological Research - Historical Sciences Series)*, 155-172.
- Archontopoulou, A., & Vaiouli, P. (2020). Music and Social Skills for Young Children with Autism: A Survey of Early Childhood Educators. *International Journal of Educational Research Review*, 190-207.
- Avdiu-Kryeziu, S. (2021). Bashkëpunimi për hartimin dhe zbatimin e PIA-së në institucione edukativo-arsimore (Cooperation for the design and implementation of IEPs in educational institutions). Prishtina: Lena.
- Azemi, B., & Bujari, R. (2013). Bazat e kërkimit në Edukim (Research Basics in Education). Prishtina: Instituti Pedagogjik i Kosovës (Kosovo Pedagogical Institute).
- Buzhala, R. (2011). Shqiptarët në Turqi (Albanians in Turkey). Prishtina: Instituti Albanologjik (Albanological Institute).
- Dugolli, B. (2018). Historia Gojore (Oral History). Prishtina: Universiteti i Prishtinës (University of Prishtina).
- Erdal, K., & Eğridere, Z. (2018). ÇOCUK KİTAPLARINDA ÇANAKKALE SAVAŞI. *Türk Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 92-110.
- Eren, B. (2015). The Use of Music Interventions to Improve Social Skills in Adolescents with Autism Spectrum Disorders in Integrated Group Music Therapy Sessions. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 207 - 213.
- Fejza, S. (2020, August 14). Shkurte Fejza. Retrieved from Shkurte Fejza: <https://www.youtube.com/watch?v=s2XKPo-ppf4>
- Fole, S. V. (2017). Music Education and Its Impact on Students with Special Needs . *Scholarship and Engagement in Educatio*, 1(1), 1-7.
- Ilhan, S. (1994). Çanakkale Muharebeleri. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 673-684. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/pub/aamd/issue/61402/915888>
- Islami, H. (1990). Kosova dhe shqiptarët çështje demografike (Kosovo and Albanians demographic issues). Prishtina: Rilindja.
- Kosovo Institute of History. (1997). Bëbimet e shqiptarëve dhe kolonizimi i Kosovës 1877-1995 (Expulsion of Albanians and the colonization of Kosovo 1877-1995). Prishtina: Qendra për Informim e Kosovës (Kosovo Information Center).
- Koyuncu, A., Keskin, Ö., & Sonmez, C. S. (2010). Çanakkale Savaşları Bibliyografyası. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.
- Krasniqi, S. B. (2009, Mars 27). Ismet Salihu. Retrieved from Ismet Salihu: <https://www.youtube.com/watch?v=aESpaxXGzQU>
- Kuci, V. (2022, 6 14). DIPLOMACIA. Retrieved from Çanakala, beteja ku 25 mijë shqiptarë u vranë për Turqinë: https://gazetadiplomacia.al/2022/01/09/canakala-beteja-ku-25-mije-shqiptare-u-vrane-per-turqine/?fbclid=IwAR1CuluWkQOPIVWjBQ5r6aBrsGq8Blze_dcARQcbpOVO_y0B5uDI4CSU0rY
- Kumar, R. (2017). Metodologjia e hulumtimi (Research methodology). Prishtina: USAID & MEST.
- Matthews, B., & Ross, L. (2010). Metodatat e hulumtimit - Udhëzues praktik për shkencat sociale dhe huane (Research Methods - A Practical Guide to the Social Sciences and Lending). Tiranë: CDE.

- Meyer, J. (2017). MUSIC EDUCATION WITH AUTISTIC STUDENTS, Music Education with Autistic Students in the Mainstream Elementary Classroom . Toronto : Department of Curriculum, Teaching and Learning Ontario Institute for Studies in Education of the University of Toronto .
- Mulaj, I. (2015). Multinational Battle of Gallipoli: Emerging Certain Nation States and Recent Tendencies of Its Reference for Regrouping the “Victorious” Nations. Munich Personal RePEc Archive, 1-17. Retrieved from <https://mp.ra.ub.uni-muenchen.de/65032/>
- OSBE. (2018). Qasja komuniteteve në arsimin parauniversitar në Kosovë (Access to communities in pre-university education in Kosovo). Prishtina: OSBE.
- ÖZBİLEN, S. (2013, January 12). *nativewaiter*. Retrieved from *nativewaiter*: <https://www.youtube.com/watch?v=j1UsgrJu-s>
- Ramadani , A., & Daci , A. (2020, February 19). *Produksioni XIMI*. Retrieved from *Produksioni XIMI*: <https://www.youtube.com/watch?v=Nye60KrzLbE>
- Rifati, F. (2019). *Kosova gjatë Luftës së Parë Botërore 1914-1918 (Kosovo during the First World War 1914-1918)*. Prishtina: Instituti i Historisë - Prishtinë (Institute of History - Prishtina).
- Schevill, F. (2022). *Ballkani historia dhe qytetrimi*. Tiranë: Eugen.
- Shkodra, F. (2002). *Letërsi për fëmijë (Literature for children)*. Prishtina: Universiteti i Prishtinës (University of Prishtina).
- Tarçın, U. (2016). *Kosova Dağlarında Yankılanan Çanakkale Türküsü. Silahlı Kuvvetler Dergisi Askeri Strateji ve Etüd Daire Başkanlığı Yayınları*, 26-31.
- Terziu, H. (1997). *Ramë Avdyli dhe bashkëlufëtaret e tij (Ramë Avdyli and his comrades)*. Prishtina: Iliriku.
- Turkish General Staff. (2022, 6 15). *Anadolu Agency*. Retrieved from *PHOTO*: <https://www.aa.com.tr/en/pg/photo-gallery/battle-of-gallipoli-photos-of-turkish-general-staff-archives/0>

Appendix

Semi-structured interview

The following questions were answered by the teachers of history, teachers of Albanian language and literature, teachers of music and independent researchers of the Institute of History

1. Do you have knowledge about the Battle of Canakkale which took place in 1915 in Turkey between the Turkish army and the Entente powers? (Describe the knowledge you have)
2. While reading literary works, did you come across any song dedicated to the Battle of Canakkale? (Describe how you understood those texts)
3. The Albanian people through folklore have composed songs in honor of those who fell in this battle. Have you heard songs dedicated to Canakkale, write about their theme?
4. How did it happen that a considerable number of Albanians took part in this battle?
5. Is the Battle of Canakkale included in the school curriculum (Grades VI-IX)?
6. What is taken into account in the analysis of Canakkale folk songs in the historical / literary aspect? What did you find in this analysis?
7. What is the historical / literary significance of Canakkale folk songs?
8. What is the use of Canakkale folk songs in history and literature lessons?
9. What are your suggestions for learning the Canakkale folk song in terms of national folklore?
10. What are your views on the history, literature and learning of folk songs about the Battle of Canakkale?

The following questions were answered by the teachers of music only.

11. What are the basic elements in the musical analysis of Canakkale folk songs?
12. What place does the Canakkale folk song hold in music education?
13. What musical instruments are used in the interpretation of Canakkale folk songs? How are folk songs sung?
14. What do you know about the musical analysis of Canakkale folk songs in Albanian folk music?
15. How do you teach these folk songs?

Cemil Bey'in Bestenigâr makâmındaki kemençe ve viyolonsel taksimlerinin karşılaştırmalı tahlîli

Özcan Çetık

Öğr. Gör., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümü, Konya, Türkiye. Email: ozcan.cetik@erbakan.edu.tr ORCID: 0000-0002-5788-4893

DOI 10.12975/rastmd.20221029 Submitted May 9, 2022 Accepted June 26, 2022

Öz

Türk mûsikîsi tarihinde Tanbûr icrâsıyla önemli bir yer edinen Cemil Bey, tanbûrun yanında klâsik kemençe, yaylı tanbûr, viyolonsel ve lâvta gibi enstrümanlarda da icrâcılığıyla ekol olmuş bir isimdir. Türk mûsikîsinin saz mûsikîsi başlığı altında yer alan formlarda bestelediği eserler ve icrâlarıyla gelecek kuşaklara ilham kaynağı olmuştur. Cemil Bey'in tanbûrdan sonra ustalık derecesinde icrâ ettiği diğer saz klâsik kemençedir. Cemil Bey, bilhassa Kemençeci Vasilâki'den etkilenecek bu sazın icrâsına başlamıştır. Tanbûrunda yaptığı bol çarpmalı, bol mızraplı seri nağmeleri kemençede de tatbik etmiştir. Sazı etkili kullanması sebebi ile kısa sürede kemençe icrasında da şöhret olduğundan Türk müziğinde kemençe ile ilgili en eski ses kayıtları Cemil Bey'e aittir. Viyolonseli de mûsikîmizde ilk kez kullanan Cemil Bey, viyolonseldeki icrâlarıyla da ilgi toplayarak sazın Türk müziği icrâ toplulukların da yer almasına büyük katkıda bulunmuştur. Günümüzde viyolonsel Türk müziği icrâ heyetlerinde bas dolgunluğunu sağlamak amacıyla yaygın olarak kullanılmaktadır. Kemençede olduğu gibi Viyolonselde de en eski ses kayıtları Cemil Bey'e aittir. Cemil Bey, icrâlarında Türk müziği üslûbunda ve genel nazariyesinde kalmaya dikkat etmiş, kullandığı sazların icrâ üslûbunun oluşmasında belirleyici olmuş, aynı zamanda kendine mahsus tavrı ile saz icrasının ekollerinden olmuştur. Türk mûsikîsinde icrâ tahlilleri özgün tavrıların günümüz icrâ ortam ve kaynaklarına aktarmak maksadıyla pek çok araştırmaya konu olmuştur. Cemil Bey gibi Usta icrâcılarının (Nevres Bey, Mes'ud Cemil Bey, Nubar Tekyay...) ses kayıtlarının tahlil edilmesiyle mûsikîmizin makam yapısı ve zenginliği daha derin idrak edilebilmektedir. Bu çalışmada Cemil Bey'in Bestenigâr makâmındaki kemençe ve viyolonsel taksimleri dikte edilerek teknik özellikler ve yorum açısından mukayese yapılmıştır. Bestenigâr kemençe ve viyolonsel taksimlerindeki yorum-süsleme teknikleri, yay tekniği, kullanmış olduğu pozisyonlar, makâm ve seyir anlayışı tahlil edilmiştir. Böylelikle Cemil Bey'in iki icrâsı arasındaki benzerlik ve farklılıklar tahlillerle somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler

bestenigâr makamı, Cemil Bey, kemençe, mukâyese, seyir, taksim, Türk müziği, viyolonsel

Giriş

Cemil Bey (1871 - 1916) Türk Mûsikîsi'nde birçok sazı ustaca icrâ etmesi yanında, bestecilik ve nazariyat alanındaki çalışmaları ile Mûsikîmize önemli hizmetlerde bulunmuş ekol isimlerimizdendir. İncelememizde Cemil Bey'in Türk Mûsikîsi çalgı topluluklarına kazandırdığı viyolonselde ve tanbûrdan sonra ustalık seviyesinde icrâ ettiği bir diğer yaylı çalgı olan kemençede yapmış olduğu Bestenigâr taksimlerinin tahlîli ve mukayesesi yapılmıştır.

Cemil Bey'in Hayatı ve İcrâcî Kişiliği

1873 yılında İstanbul'un Molla Gürâni semtinde dünyaya gelen Cemil Bey, Silistre

Vâlisi Mehmet Paşa'nın özenle yetiştirdiği evlâtlığı ve Sadrâzam Hüsrev Paşa'nın ölümüne dek kâhyası olan Mustafa Reşit Efendi'nin torunu ve Teyfik Bey'in oğludur. (Cemil, 2016: 57). Müziğe küçük yaşlarından itibaren ilgi duyan Cemil Bey'in çalgılarla olan ilk münâsebeti, ağabeyi Ahmet Bey'in ona hediye ettiği Tanbûr ile başlamıştır. O vakitler ağabeyi Ahmet Bey'den Mûsikînin ilk teknik esaslarını, makâm yollarını, usulleri ve hattâ nota okumak gibi genel bilgileri öğrenmiştir. Sonra ki yıllarda amcası Refik Bey Cemil Bey'i yanına almış, mûsikî eğitimine burada daha kapsamlı bir şekilde devam etmiştir (Çetık ve Gönül, 2020: 348).

Cemil Bey ağabeyi Ahmet Bey'in hediye ettiği tanbûrla epey bir vakit geçirmiş ve henüz 17 yaşındayken bu sazda karşılaşılan teknik zorlukların üstesinden gelerek o dönemde sanat câmiâsında ismini duyurmuştur. Mûsikî çevresinde ismi günden güne tanınır olan Cemil Bey, dönemin meşhur tanbûrilerinden olan Tanbûri Ali Efendi ile tanışma fırsatı bulmuş ve onun takdir ettiği bir sâzende olmuştur. Tanbûri Ali Efendi'den genel mûsikî eğitimi bakımından geniş ölçüde faydalanan Cemil Bey, birlikte birçok mûsikî meclisinde yer almış ve beraber icrâlarda bulunmuşlardır. Cemil Bey'in tanbûrdaki çok mızraplı icrâsı dönemin müzisyenleri tarafından eleştirilirken, icrâsında bol mızrap, bol çarpma, seri nağmeler ve tanbûrun orta tellerinde kullanması yeni bir icrâ üslûbunun ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Eruzun: 1997: 9).



Resim 1. Tanbûri Cemil Bey (Akdağoğlu, 2020: 213)

Cemil Bey 30 yaşına geldiğinde annesi Zihn-i Yâr Hanım'ın Adile Sultan Sarayı'ndan arkadaşı olan Çerkes Eflâknur Hanım'ın kızı Şerife Saide Hanım ile evlenmiştir. Bu evlilikten aynı zamanda "Tanbûri Cemil'in Hayatı" isimli kitabın yazarı olan meşhur müzisyen ve koro şefi oğlu Mes'ud Cemil Bey dünyaya gelmiştir. Yine bu dönemde Türk mûsikîsi nazariyatına kazandırdığı "Rehber-i Mûsikî" adlı 80 sayfalık makâmlar üzerindeki kendi görüşlerini içeren nazariyat kitabı yayımlanmıştır (Tanrıkorur, 2004: 223).

Cemil Bey, 20'li yaşlara geldiğinde tanbûr

ile birlikte kemençe, viyolonsel, lâvta gibi sazlarda da icrâ kabiliyetini ortaya koymuş ve mûsikî câmiâsına kendini kabul ettirmiştir. Mezkûr sazlardaki icrâlarıyla dikkatleri üzerine çeken Cemil Bey neşredilen kayıtları ile Türk müziğinin kayıt icrâ tarihinde mihenk taşı oluşturmuştur.



Resim 2. Mevlâna Müzesindeki Cemil Bey'in Tanbûru (Öztüfekçi, 2021: 26)

Cemil Bey'in Kemençe ve Viyolonsel İcrâcılığı

Cemil Bey'in tanbûrdan sonra ustalık derecesinde icrâ ettiği diğer saz kemençedir. Bilhassa Kemençeci Vasilâki'den etkilenecek bu sazın icrâsına başlayan Cemil Bey tanbûrda yaptığı bol çarpmalı, bol mızraplı seri nağmeleri bu sazda da yapmıştır. Dolayısıyla tanbûr icrâsının etkileri kemençeye de yansımıştır. Çok geçmeden mûsikî câmiâsına kemençe ile de ismini kabul ettiren Cemil Bey sonraki zamanlarda icrâsından çok etkilendiği Vasilâki'nin de övgüsünü kazanmış ve onunla birçok mûsikî ortamında birlikte icrâda bulunmuştur.

Cemil Bey'den öncesine bakıldığında kemençenin nasıl icrâ edildiğine dair yeterli kayıt bulunmamaktadır. Tetkik edilen kaynaklar doğrultusunda kemençenin daha önce hangi müzik türlerinde kullanıldığı, yapısının nasıl olduğu ve teknik imkanlarının ne olduğu konularında veri eksikliği olduğu görülmüştür. Günümüzde bile hâlâ kemençenin hangi coğrafi bölgelere ait bir saz olduğu kesin olarak tespit edilememiştir (Eruzun, 1997: 4).

Cemil Bey öncesinde kemençenin Enderun-i Tâhir Ağa, Ruhsar Kalfa, Andelib Kalfa, Nikolâki ve Vasilâki tarafından icrâ edildiği kaynaklarda geçmektedir. Ancak adı geçen icrâcılarının kemençe icrâları konusunda herhangi bir kaynağa ulaşamamıştır. Cemil Bey döneminde kemençe ilk olarak halk müziğinde ve klâsik mûsikîde kullanılmıştır (Eruzun, 1997: 4-6).

Cemil Bey, Türk Mûsikîsinde taş plakların kullanıldığı dönemde yaşamıştır. Bundan dolayı günümüze kadar birçok taş plak kaydı ulaşmıştır. Cemil Bey'den öncesine bakıldığında bu sazı icrâ edenlere ait herhangi bir kayıt bulunmadığından, ayrıcalıklı olarak Cemil Bey'in incelenmesi mecburiyeti doğmuştur. Cemil Bey'in tanbur dışında kemençe, viyolonsel, lâvta gibi sazlardaki ustalığı ve bunun yanında her sazın icrâ tavrını birbirleriyle birleştirerek icrâlarına yansıtması kendi döneminde ve günümüzde Türk mûsikîsine büyük faydalar sağlamıştır (Eruzun, 1997: 2).



Resim 3. Cemil Bey'in Kayıtlarda Kullandığı ve Andelib Adını Verdiği Kemençesi (Cemil, 2016: 107)

Türk müziğine Musika-i Hümayûn ile giren, batı kaynaklı bir saz olan viyolonseli de Türk müziği icrâ heyetlerinde ilk kez Cemil Bey kullanmıştır. Bas sesli bir çalgı olan viyolonsel ile yaptığı icrâlar dikkat çekmiş ve bu çalgının Türk müziğinde kolay yer edinmesinde büyük rol oynamıştır. Cemil Bey viyolonseli daha çok lavta düzeninde ve hemen hemen bir tam sese yakın düşük akortta icrâ etmiştir (Öztürk ve Beşiroğlu, 2009: 38).

Yapılan araştırmalar sonucunda Cemil Bey'den önce viyolonselin Niyazi Efendi ve Cemil Arif Bey tarafından icrâ edildiği kaynaklarda geçmektedir. Ancak bu

icrâcılarının viyolonsel icrâsına dair kayıtları konusunda herhangi kaynağa ulaşamamıştır (Öztürk ve Beşiroğlu, 2009: 35).

Günümüzde viyolonsel, Türk müziği icrâ heyetlerinde yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu durumun oluşmasında en büyük katkırı sağlayan şüphesiz Cemil Bey'dir (Aksoy, 2000: 11). Viyolonsel ile Türk müziğine ilişkin ilk ses kayıtları Cemil Bey tarafından icrâ edilmiştir. Cemil Bey'in bu kayıtlarda sadece taksim icrâ ettiği tespit edilmiştir. Viyolonsel ile yaptığı taksimlerin 8 tanesi Orfeon Plak Şirketi tarafından kaydedilmiş fakat 5 tanesi günümüze kadar gelebilmiştir.



Resim 4. Tanbûri Cemil Bey (Çetik, 2021: 157)

Cemil Bey'in Bestenigâr makamındaki kemençe ve viyolonsel taksimleri dikte edilip mukâyesesinin yapıldığı bu çalışmada, Cemil Bey'in iki saz icrâsı arasındaki benzerlik ve farklılıklar tahlillerle somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

Usta sâzendeler aracılığıyla yapılan sanat ve teknik seviyesi oldukça üst seviyede olan taksimler, döneminin ve ardından gelen kuşakların saz icrâcılığı konusunda ilerlemesinde oldukça mühim bir yer tutmaktadır. Bu durumda Cemil Bey tarafından icrâ edilen tüm kemençe ve viyolonsel kayıtlarının notasının yazılıp teknik ve nazârî bakımdan tahlil edilmesinin, Türk müziğinde bilhassa bu çalgılar ile ilgilenenlerin hem çalgı icrâlarının

gelişmesine hem de Türk müziği teorisi alanına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Problem Durumu

- Cemil Bey'in Bestenigâr makamındaki kemeñçe ve viyolonsel taksimleri nasıldır?

Alt Problemler

Cemil Bey'in Bestenigâr makamındaki Kemeñçe ve viyolonsel taksimlerinin;

- Türk musikisi nazariyat kaynaklarında makam tarifi nasıldır?
- Yorum özellikleri nelerdir?
- Pozisyon tekniği özellikleri nelerdir?
- Yay tekniği özellikleri nelerdir?
- Makâm ve seyir anlayışı nasıldır?

Yöntem

Bu araştırma nitel bir çalışma olup, doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Doküman analizinde, var olan kayıt ve belgeler incelenerek veri elde edilmektedir. Doküman analizi, belli bir hedefe yönelmiş olarak kaynakları bulma, okuma, not alma ve değerlendirme işlemlerini içermektedir. Başka bir deyişle doküman analizi, basılı ve elektronik öğelerin analiz edilmesi ve değerlendirilmesi sürecinde gerçekleşen bir dizi işlemdir (Yıldırım ve Şimşek, 2013). Buna ilaveten bu süreç, resmi ya da özel kayıtların toplanması, düzenli olarak tahlil edilmesi ve yorumlanmasıdır. Burada Cemil Bey'in Bestenigâr makamındaki kemeñçe ve viyolonsel taksimlerinde süsleme tekniklerinin kullanımı, pozisyon kullanımı, yay tekniği ve motif ve cümle yapılarını anlayabilme açısından tahliller yapılmıştır. Bu tahliller içerik analizi tekniği ile yapılmıştır (Sak, Şahin Sak, Öneren Şendil ve Nas, 2021: 230).

Dökümanlar

Araştırmamızda iki taksim de sürelerinin aynı olması ve birbirlerini nasıl etkilediklerini daha iyi anlayabilmesi sebebiyle Cemil Bey'in, tahlil ve mukayesesi yapılmak

üzere Mansûr akortta icrâ ettiği 3.50 dakika uzunluğundaki Bestenigâr kemeñçe taksimi ile Bolâhenk akortta icrâ ettiği 3.51 dakika uzunluğundaki Bestenigâr viyolonsel taksimi örnek alınmıştır.

Analiz ve Karşılaştırma

Türk Mûsikîsi'nde; dönem özellikleri, tür, form ve biçim özellikleri, bestecilik (üslûb) özellikleri, icrâ özellikleri, tavır özellikleri, usûl - güfte ilişkileri, ritmik unsurlar açısından özellikleri, ezgi atıfları ve mûsikî tasviri açısından özellikleri olmak üzere bir eserin veya icrânın pek çok yönden analizi yapılabilir (Kaçar, Yahya, 2020: 3). Araştırmamızda Cemil Bey' e ait Bestenigâr makamındaki kemeñçe ve viyolonsel taksimleri "Windows Media Player" programı kullanılarak dikte edilmiş, daha sonra dikteler "Finale 2014" programı ile bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Bilgisayarda yazılan her bir dizek için, dizek başlarında sol anahtar üzerine numaralar verilerek numaralandırma yapılmıştır. Araştırmanın analiz örneklemini Cemil Bey'in kemeñçe ve viyolonselde icrâ ettiği Bestenigâr taksimleridir. Bununla birlikte karşılaştırmalar, makâm unsurları ve perde anlayışı, üslûp ve tavır özellikleri ve teknik özellikler açılarından doküman analizi tekniği ile dikte edilen taksimler incelenerek yapılmıştır.

Bulgular

Birinci Alt Probleme Ait Bulgular

Abdülbakî Nâsır Dede Bestenigâr makâmını şöyle tarif eder; "Bestenigâr, Çargâh icrâ edip, Irak karar verir. Bu bileşim sonrakilerin (Müteahhirîn) buluşudur" (Akt. Başer, 2013: 179).

Tanburi Cemil Bey Rehber-i Mûsikî kitabında Bestenigâr makâmından şöyle bahseder; Bestenigâr Makâmı, altıncı aralıkta re bemol ile merkezi olan fa diyez nim seslerini muhtevi (bulunur) ise de miyanlarında tabîf olduğundan, donanıma yalnız re bemol işareti konularak, fa diyez nota özünde gösterilir. Bestenigâr makâmının edâsı gereğince, bazen re bemol biraz daha tizleşerek, Uzzâl denilen komaya dönmüş olur. Uzzâl, Hicâz

ile Nevâ arasında ve bu ikincisine daha yakın bir konumdadır. Bestenigâr'ın zemîni; Segâh, Çargâhtan başlar ve Gerdâniye ile karargâhı arasındaki perdelere icrâ olunur. Miyanı; bazen tabîi bazen bemollü Nevâ ile Muhayyer-Dügâh oktavında, karârı dahî Hüseyinî-Yegâh arasındadır (Akt. Cevher, 1992: 36).

Yakup Fikret Kutluğ ise Bestenigâr makâmını şöyle tarif ediyor; Irak üzerindeki Segâh dörtlüsüne tize doğru Sabâ makâmının eklenmesiyle oluşmuştur. Makâm, çoğunlukla güçlü perdesi olan çargâh perdesi ekseninde başlar. Karar perdesi gösterilse bile sonrasında çargâh perdesine geçilmek suretiyle makâma girişler yapılır. İnici-çıkıcı bir seyir gösterir. Sabâ makâmının da güçlü perdesi olan çargâh perdesi çevresindeki seslerde dolaşır. Bu perde üzerinde sık sık kalışlar yapar. Ayrıca Gerdâniye perdesi üzerinde de bolca kalışlar yapar (Kutluğ, 2000: 276).

Bestenigâr makâmı; “Dügâh perdesi



Şekil 1. Bestenigâr Makâmı Teşekkülü

Alanında ekol olmuş isimler tarafından tarihe adeta miras olarak bırakılan sanat ve teknik düzeyi yüksek taksimler, kendi döneminin ve ardından gelen nesillerin saz icrâcılığı konusunda gelişiminde çok mühim bir yer tutmaktadır (Çetik ve Gönül, 2020: 353).

Günümüzde taksim icrâsı, saz müziği açısından önemli bir yere sahiptir. Türk Mûsikîsinin zengin makamsal yapısı içerisinde, makâmın temel esaslarına bağlı kalarak, melodik ve teknik beceriyi ortaya koyarak doğaçlama yapılan, makamsal bir seyir olan taksimin tarihi 9. Yüzyıla kadar dayanmaktadır (Kaçar, 2009: 115).

Cemil Bey, Türk mûsikîsi'nde taksim formunu yaptığı icrâlarıyla adeta güçlendirmiş, ona ayrı bir kimlik kazandırmıştır. Yaptığı Taksim icrâlarında cümlelerin kuruluşu, genel

üzerindeki Sabâ makâmı dizisi ile Irak perdesindeki Segâh dörtlüsünün birleşmesinden meydana gelmektedir” (Kaçar Yahya, 2012: 131).

Bestenigâr makâmı; “yerinde Sabâ yapıp Irakta Segâh'lı karar verir” (Gönül, 2017: 224).

Bestenigâr makâmı; “sabâ perde düzeninde Sabâ'lı Çargâh yapmaya başlayıp Irak karar veren terkiptir. Irak karar verirken segâh perdesinin uşak perdesine dönüşmemesi başka bir deyişle pest icrâ edilmemesi gerekmektedir. Başka önemli bir husus da sabâ perdesinin Bestenigâr terkihi eserlerinde zaman zaman sabâ perdesinden biraz daha dikçe basılabilmesi durumudur ki adeta kendi perdesini yaratırcasına icrâ edilebilir. Bu perdenin icrâsı sırasında nevâ perdesine gelecek kadar dikleştirilmemesine de dikkat edilmelidir” (İrden, 2021: 68).

ve özel inşası, birbirleriyle bağlanması, terkip, renklerin uygunluğu açısından olağanüstü motifler ortaya çıkarmıştır. Kendi döneminden günümüze kadar Cemil Bey'i taklit etmemiş çok az sazende gösterilebilir (Öztuna, 2006).

İkinci Alt Probleme Ait Bulgular

Üslup ve tavır terimlerinin farklarının doğru anlaşılması önem arz etmektedir. Literatürde, “Türk mûsikîsinde üslûp; zaman içerisinde tekâmül eden Türk mûsikîsi tür ve biçimlerinin icrâsında ortaya çıkan ve gelenek hâline gelen icrâ biçimi olarak tâbir edilmelidir. Tavır ise icrâcının hangi türde olursa olsun icrâ ettiği esere kendi san'at birikimi ile kattıklarını anlatmak için kullanılmalıdır. Yani üslûp, zaman içerisinde belirlenen biçim özellikleri ışığında eserlerin

nasıl icrâ edileceğini, tavır ise icrâcının eser biçimine ait üslûp özelliklerini gözeterek icrâ ettiği esere san'at birikimiyle kattığı kendine has icrâî beceri ve yorum özelliklerini, ifade biçimini anlatmaktadır” bilgisi yer almaktadır (Gönül, 2018: 42).

Türk mûsikisinde yorumlamalar, icracının özgün üslup ve tavır unsurlarını belirgin hale getirmek amacıyla aşağıda ifade edilen müzikal tekniklerin icraya katılması sureti ile belirginleşir.

Cemil Bey Bestenigâr makamındaki kemençe ve viyolonsel taksimlerinde, çarpma, çift çarpma, üçlü çarpma, dörtlü çarpma (kümeleme), glissando (kaydırma), çarpma kaydırma, trill, vibrato, hızlı vibrato, staccato (kesik kesik icrâ) ve puandorg yorumlama tekniklerini kullanmıştır. Aşağıda verilen örneklerde Cemil Bey'in iki taksimde de kullandığı süslemeler nota üzerinde gösterilmiştir.

The image displays a musical score for the Kemançe Taksim of Cemil Bey's Bestenigâr makam. The score is written in a single system with 10 staves, each containing a line of music. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is annotated with various performance techniques in Turkish, enclosed in boxes and connected to the notes by lines. The techniques include:

- h.vib.** (high vibrato) at the beginning of the first staff and in the sixth and eighth staves.
- ç.k.** (çarpma, or strike) in the second, sixth, and tenth staves.
- vib.** (vibrato) in the fifth and ninth staves.
- I., II., III., IV.** (fingerings) in the sixth and seventh staves.
- 3** (trills) in the second, third, fourth, fifth, sixth, seventh, eighth, and tenth staves.

The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall style is characteristic of traditional Turkish Kemançe playing.

Nota 1. Cemil Bey'in Bestenigâr Kemançe Taksiminde kullanmış olduğu Bazı Yorumlama Teknikleri

Nota 1’de Cemil Bey birinci dizekte çarğâh perdesine bağlanan üçlü çarpma kullanmıştır. İkinci dizekte çarpma kaydırma ve hüseyinî perdelerinden sonra bir sonraki sesle ile yapılan çarpma kullanılmıştır. Üçüncü dizekte 8’lik üçleme tartımlar içerisinde bir perdeden diğer perdeye geçişlerde kaydırma yapılmıştır. Dördüncü dizekte kalış yaptığı perdelerde puandorg yorumlama

tekniklerini kullanmıştır. Altıncı dizekte çarpma kaydırma ile hüseyinî perdesine gidilmiş ve bu perde üzerinde hızlı vibrato yorumlama tekniği yapılmıştır. Dokuzuncu dizekte irak perdesinde kalış yapmadan önce çift çarpma yorumlama tekniği kullanılmıştır. Ayrıca bu perde üzerindeki kalış vibrasyonlu yapılmıştır. Onuncu dizekte de karar perdesine bağlanan çift çarpma kullanılmıştır.

The musical score consists of ten staves, numbered 1 to 10. Each staff contains a line of music in a specific key signature and time signature. Various performance techniques are indicated by markings above the notes:

- Staff 1: Markings include 'k.' (kalış) and 'tr' (çarpma).
- Staff 2: Markings include 'k.' (kalış) and 'tr' (çarpma).
- Staff 3: Markings include 'tr' (çarpma) and '3' (üçleme).
- Staff 4: Markings include 'tr' (çarpma), 'vib.' (vibrato), 'ç.k.' (çarpma kaydırma), and 'h.vib.' (hızlı vibrato).
- Staff 5: Markings include 'tr' (çarpma) and '3' (üçleme).
- Staff 6: Marking includes 'vib.' (vibrato).
- Staff 7: No specific markings.
- Staff 8: Marking includes 'vib.' (vibrato).
- Staff 9: Marking includes 'vib.' (vibrato) and '3' (üçleme).
- Staff 10: Markings include '3' (üçleme) and Roman numerals IV, III, IV, III, I.

Nota 2. Cemil Bey’in Bestenigâr Viyolonsel Taksiminde Kullanmış Olduğu Yorumlama Teknikleri

Nota 2'de, birinci dizekte çargâh perdesine bağlanan üçlü çarpma ve kümeleme örnekleri vardır. Ayrıca Sabâ makâmının güçlü perdesinde kesik icrâ yorumlama tekniği kullanılmıştır. Yine bu dizekte segâh perdesi üzerinde trill ve çargâh perdesi üzerinde puandorg yorumlama teknikleri kullanılmıştır. İkinci dizekte nevâ perdelerinden sonra yapılan çarpma örnekleri vardır. Buna ilavete Sabâ makâmının karar sesi olan düğâh perdesinde kesik icrâ yorumlama tekniği kullanılmıştır. Cemil Bey, kesik icrâ yay tekniğini makâmın önemli kalış perdelerinde kullanmıştır. Dördüncü ve dokuzuncu dizeklerde ise kaydırma, çarpma kaydırma, vibrato, hızlı vibrato, kümeleme ve çift

çarpma yorumlama teknikleri kullanılmıştır.

Üçüncü Alt Probleme Ait Bulgular

Pozisyon, enstrümanlarda sol elin sapta bulunduğu yer ve sol el bu yerde iken klavyede kullanılabilen bölge şeklinde açıklanabilir (Uçan, 2006: 18).

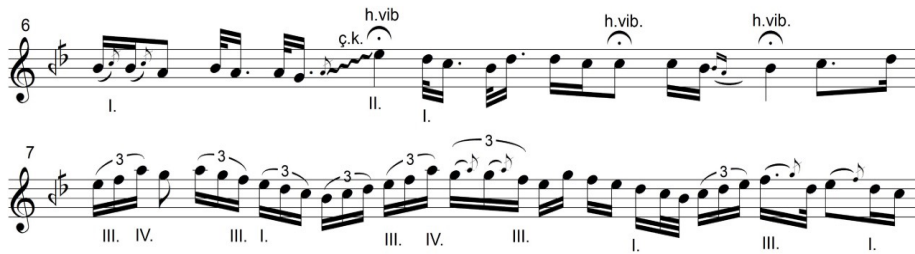
Kemençe ve viyolonselde Türk müziğinde daha nitelikli icrâ yapabilmek adına 1. pozisyon dışında başka pozisyonları da kullanmak bir avantajdır. Aşağıda Cemil Bey'in Bestenigâr kemençe ve viyolonsel taksimlerinde kullanmış olduğu pozisyonlar nota üzerinde gösterilmiştir.



Nota 3. Bestenigâr Viyolonsel Taksimi 10 ve 11. Dizekler Pozisyon Kullanımı

Nota 3'te, Bestenigâr makâmında icrâ edilen viyolonsel taksiminin 10. ve 11. dizeleri arasında, tiz çargâh, tiz segâh ve muhayyer perdelerini icrâ edilmek adına IV. pozisyon kullanılmıştır. Eviç perdesinde

birinci parmağın kullanıldığı yerlerde III. pozisyon, nevâ-gerdâniye perdeleri arasında hüseyinî perdesinin birinci parmakla basıldığı yerlerde I. pozisyon kullanılmıştır.



Nota 4. Bestenigâr Kemençe Taksimi 6 ve 7. Dizekler Pozisyon Kullanımı

Nota 4'te Bestenigâr makâmında icrâ edilen kemençe taksiminin 6 ve 7. dizeklerinde düğâh-nevâ perdeleri arasında I. pozisyon kullanılmıştır. Çarpma perde ile hüseyinî perdesine geçilen yerde II. Pozisyon, hüseyinî-gerdâniye perdeleri arasında III. pozisyon, muhayyer perdesine geçtiği bölümlerde ise IV. pozisyon kullanımı görülmektedir.

Cemil Bey kemençe ve viyolonsel taksiminde pozisyon kullanarak;

- Farklı tınılar yakalamış,
- İcrâsı zor olan süsleme tekniklerinin icrâlarını daha kolay duruma getirmiş,
- Ajiliteli cümlelerin zorluğunu hafifletmiştir.

Dördüncü Alt Probleme Ait Bulgular

Yapılan analizler neticesinde Cemil Bey Bestenigâr makamındaki kemeñçe ve viyolonsel taksimlerinde genel olarak legato

yay tekniğini (bağlı yay) kullanmıştır. Buna ilaveten icrâlarında seyrekte olsa staccato ve detache yay kullanımı da görülmektedir. Aşağıda örnekler verilmiştir.



Nota 5. Bestenigâr Kemeñçe Taksimi 16. Dizek Legato Yay Kullanımı

Nota 5'te, 16. Dizekte bağli yay kullanımı görülmektedir. Yapılan tahliller ışığında hüseyñîaşîran-yegâh, hüseyñî-nevâ ve nevâ-

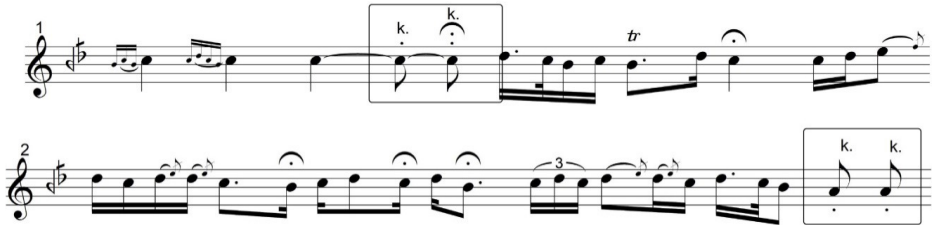
nevâ perdeleri arasını Cemil Bey'in tek yayda icrâ ettiği belinlenmiştir.



Nota 6. Bestenigâr Viyolonsel Taksimi 15. Dizek Legato Yay Kullanımı

Nota 6'da 15. dizekte rast-çargâh, rast-acem ve hüseyñî-nevâ perdeleri arasında bağli yay

kullanımı gösterilmiştir.



Nota 7. Bestenigâr Viyolonsel Taksimi 1. ve 2. Dizeler Staccato Yay Kullanımı

Nota 7'de Sabâ makâmının güçlü perdesi ve karar perdesi perdesi üzerinde kesik icrâ yay kullanımı görülmektedir. Kesik icrâ

yay kullanımı ile güçlü ve karar perdeleri olan çargâh ve düğâh vurgulanmış ve daha belirgin hâle gelmiştir.



Nota 8. Bestenigâr Kemeñçe Taksimi 9. Dizek Detache Yay Kullanımı

Nota 8'de kutucukta gösterilen tartımlar detache yay kullanımı ile icrâ edilmiştir. Bu yay kullanımı ile icrâ edilerek keskin bir duyum yakalanmıştır.

kullandığı, icrâsında nüans değışikliği yapmak ve bazı perdeleri vurgulu hale getirmek için staccato yay tekniğini kullandığı ve köşeli icrâlarda ise detache yay tekniğini icrâsına kattığını söyleyebiliriz. Bununla birlikte kısa ve enerjik cümlelerde yayı kısa hareketle ve adeta bir mızrap gibi kullandığını

Cemil Bey'in akıcı, bütünlüklü ve daha yumuşak bir ifade için legato yay tekniğini

söyleyebiliriz. Kemençe icrâsındaki kullandığı yay tekniğini viyolonsel icrâsında da görmek muhtemeldir.

Beşinci Alt Probleme Ait Bulgular

Türk mûsikîsi icrâlarında duyguyu tam olarak hissettirebilmek adına perdeleri doğru ve yerinde kullanmak oldukça önem arz etmektedir. İcrâda duyguyu aktarma, ezgi ve mânâ uyumunu sağlayama ayrıca perdeleri makamların özelliklerine göre kullanma, Türk mûsikîsi icrâ üslûbu bakımından hayati önem taşımaktadır (Yıldırım, 2021: 35). Bu bölümde Cemil Bey'in Bestenigâr makamındaki

kemençe ve viyolonsel taksimlerinde perde kullanımı ve bestenigâr makâmını işleyişleri hakkında bilgi verilmiştir. Ayrıca iki icrâsında da duygusunu aktarmak için kullanmış olduğu yorumlama teknikleri kısaca belirtilmiştir.

Bestenigâr kemençe taksiminin giriş bölümünde, dördüncü dizeğe kadar Sabâ makâmı seslerinde dolaşmış ve dördüncü dizekte nevâ perdesi kullanılarak Irak perdesinde Segâh'lı kalış yapılmıştır. Bu bölümde çarpma, üçlü çarpma, glissando (kaydırma), çarpma glissando, hızlı vibrato ve puandorg süsleme teknikleri kullanılmıştır.

Nota 9. Bestenigâr Kemençe Taksimi 1 ve 4. Dizeler

4. dizekte Irak perdesinde Segâh'lı kalış yaptıktan sonra 5. dizekte tekrar Sabâ makâmı dizisine geçilmiştir. 7. dizekte ezgi muhayyer perdesi ekseninde genişlemiştir. Devamında 10. dizeğe kadar Sabâ makâmı ve Irak perdesinde ki Segâh makâmı seslerinde müşterek dolaşmıştır. Bu dizeler arasında

segâh, çargâh, hicâz, hüseyinî ve irak perdelerinde puandorglu kalışlar yapılmıştır. Bununla birlikte çarpma, çift çarpma, glissando, çarpma glissando, puandorg, vibrato ve hızlı vibrato süsleme teknikleri kullanılmıştır.

Nota 10. Bestenigâr Kemeñçe Taksimi 5 ve 10. Dizeler Arası

11. dizekte makâmın seyri bir oktav yukarı taşınarak ezgi eviç perdesi ekseninde devam etmiş ve bu perde üzerinde kalışlar yapılmıştır. Tiz bölgelerde Sabâ makamından ziyâde Eviç makâmı etkileri görülmektedir. 12. dizekte nevâ, nim hicâz, acem ve eviç perdeleri kullanılarak yerinde Eviç makâmı dizisi oluşmuştur. 13. dizekte üçleme tartımlar kullanılarak sekvens yapılan bir cümle kurulmuştur. 14. dizekte makâmın seyri

tiz çargâh perdesine kadar genişlemiştir. 15, 16 ve 17. dizelerde soru-cevap cümleleri oluşturularak makamın ses sahası karar perdesinin altında Yegâh perdesine kadar, tiz karar sesinin üstünde ise tiz segâh perdesine kadar genişlemiştir. Bununla birlikte bu dizeler arasında çarpma, çift çarpma, dörtlü çarpma (kümeleme), glissando, çarpma glissando, vibrato, hızlı vibrato ve puandorg süsleme teknikleri kullanılmıştır.

Nota 11. Bestenigâr Kemeñçe Taksimi 11 ve 17. Dizeler Arası

18 ve 21. dizeler arasında nevâ perdesi kullanılarak yerinde Eviç makâmı seslerinde dolaşmış ve irak perdesinde Segâh'lı kalışlar yapılmıştır. Devamında da irak perdesi ekseninde dolaşıldıktan sonra 23.

dizekte irak perdesinde Bestenigâr karar verilmiştir. Bu dizeler arasında da çarpma, üçlü çarpma, çarpma glissando, vibrato ve puandorg süsleme teknikleri kullanılmıştır.

The musical score consists of six staves, numbered 18 to 23. Each staff contains a single melodic line. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and ornaments. Specific ornaments are marked with 'ç.k.' (çarpma) and 'vib.' (vibrato). There are also triplets indicated by a '3' over the notes. The score is in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

Nota 12. Bestenigâr Kemençe Taksimi 18 ve 23. Dizeler Arası

Bestenigâr viyolonsel taksimi, Sabâ makâmının güçlü perdesi olan çargâh perdesinde kalışlar yaparak seyre başlamış ve 3. dizeğin başına kadar Sabâ makâmı seslerinde gezindikten sonra düğâh perdesinde kalış yapmıştır. Devamında 8. dizeğin başına kadar Sabâ makâmı dizisinde dolaşmış, çargâh perdesi başta olmak üzere hicâz, düğâh ve rast perdelerinde

puandorglu kalışlar yapıp 8. dizekte Irak perdesinde Segâh'lı kalış yapılmıştır. Bu dizeler arasında çarpma, üçlü çarpma, dörtlü çarpma (kümeleme), trill, vibrato, hızlı vibrato ve puandorg süsleme tekniği kullanılmıştır. Aynı zamanda Sabâ makâmının güçlüsü çargâh perdesi ve karar sesi düğâh perdesi 1. ve 2. dizelerde staccato (kesik icrâ) yay tekniği kullanılarak icrâ edilmiştir.

The musical score consists of three staves, numbered 1 to 3. Each staff contains a single melodic line. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and ornaments. Specific ornaments are marked with 'tr' (trill) and 'ç.k.' (çarpma). There are also triplets indicated by a '3' over the notes. The score is in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

4

5

6

7

8

Nota 13. Besteniğâr Viyolonsel Taksimi 1. ve 8. Dizeler Arası

9 ve 10. dizekte taksim tiz karar sesi ekseninde dolaşarak tiz çargâh perdesine kadar genişlemiştir. Tiz bölgelerde Besteniğâr kemeçe taksiminde olduğu gibi Sabâ etkisi değil de Eviç etkisi hissedilmektedir. 11, 12 ve 13. dizeler arasında da ezgi tiz bölgelerde seyretmiş ve sonrasında yerinde

Eviç makâmı seslerinde dolaşarak 18. dizekte ırak perdesinde Segâh'lı karar verilmiştir. Bu dizeler arasında da çarpma, çift çarpma, üçlü çarpma, dörtlü çarpma (kümeleme), glissando, çarpma glissando, vibrato, hızlı vibrato ve puandorg süsleme teknikleri kullanılmıştır.

9

10

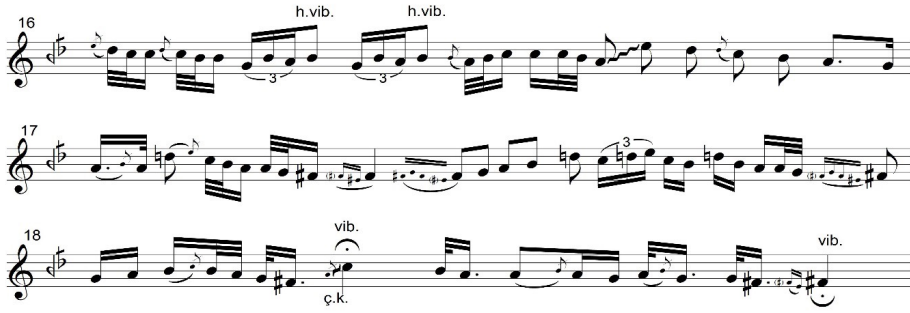
11

12

13

14

15



Nota 14. Bestenigâr Viyolonsel Taksimi 9. Ve 18. Dizeler Arası

Sonuç

Bu araştırmada, günümüz icrâlarında görülen, makâm ve geçki bilinci, motif ve cümle kurma, çeşitli tartımlara daha farklı tartımlar sunma, icrâda çeşitli varyasyonlarda ezgi oluşturma ve bireysel tavır geliştirme problemlerinin aşılmasına yönelik, Cemil Bey ekolü özelinde farklı bir bakış açısı getirebileceği sonuçlarına varılmıştır.

Cemil Bey kemençe ve viyolonsel ile yaptığı Bestenigâr taksimlerde çarpma, çift çarpma, üçlü çarpma, kümeleme, kaydırma (glissando), çarpma kaydırma, vibrato, hızlı vibrato, puandorg süsleme tekniklerini icrâsına katmıştır. Bununla birlikte ifade unsurları açısından inceleyecek olursak staccato (kesik yay) yay tekniğini viyolonsel taksiminde kullanmıştır. Yine viyolonsel taksiminde çift ses icrâsı tespit edilmiştir. Cemil Bey'in taksim icrâlarında karşılaşılan bu süsleme tekniklerinin ve ifade unsurlarının onun tavrının oluşmasındaki başlıca unsurlar olduğu saptanmıştır.

Araştırmanın sonucunda Cemil Bey'in kemençe ve viyolonselde yapmış olduğu Bestenigâr taksimlerde III. ve IV. pozisyonu sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Cemil Bey'in, iki sazda da pozisyon kullanımı ile ajiliteli cümlelerin zorluğunu azalttığı, boş tel kullanımı ile icrâsı güçleşen süsleme tekniklerinin icrâsını daha icrâ edilebilir duruma getirdiği ve sazlardan farklı tınılar elde ettiği belirlenmiştir.

Cemil Bey'in, iki icrâyı da daha çok Legato yay (bağlı yay) ile icrâ ettiği zaman zaman

çok nadir de olsa kesik icrâ (stacatto) ve detache yay tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Bununla birlikte Cemil Bey'in kemençe de kullandığı kısa, dinamik, hareketli yayları viyolonsel icrâsında da kullandığı belirlenmiştir.

Cemil Bey'in Bestenigâr makâmında icrâ ettiği kemençe ve viyolonsel taksimlerini dizi açısından tahlil ettiğimizde, genel anlamda Sabâ makâmı seslerinde dolaşıldığı, bununla birlikte karara gelişlerde ise segâh perdesini ise ırak perdesine geliş sebebi ile daha dik basarak daha çok Eviç dizisi kullanıp Irak perdesinde Segâh'lı karar verdiği görülmüştür.

Her iki icrâda da tiz bölgelerde eviç, gerdâniye, muhayyer, tiz segâh ve tiz çargâh perdeleri kullanılarak Sabâ etkisinden ziyâde Eviç makâmı etkisi görülmektedir.

Cemil Bey'in Bestenigâr kemençe taksiminde ve Bestenigâr viyolonsel taksiminde kullandığı ses aralığı yegâh-tiz çargâh perdesi aralığıdır. Her iki icrâsında da karar sesinin altında ve tiz karar sesinin üstünde makâmın yapısı gereği genişleme yapmıştır.

Cemil Bey, Bestenigâr kemençe taksiminde oktavlı soru-cevap cümleleri kullanarak ses sahasını oldukça genişletmiş ve aynı zamanda ifade gücünü ortaya koymuştur. Yapılan tahliller doğrultusunda Bestenigâr viyolonsel taksiminde oktavlı soru-cevap cümleleri kullanmadığı tespit edilmiştir.

Seyir açısından mukâyese ettiğimizde, Cemil Bey'in her iki taksiminde de Bestenigâr makâmını kendi tarifinden

ziyâde genel nazariyat kuramına uygun işlediği görülmektedir. İki taksim icrâsına da Sabâ makâmı seslerinde kalıplar yaparak başlamış ve karar gelirken Eviç makâmı dizisini kullanmıştır. Bunu taksiminde genelinde işlemiştir. Bilhassa Sabâ makâmı seslerinde dolaşırken çargâh, segâh, dügâh perdelerinde çokça puandorglu kalıplar yapmış, karara gidişlerde ise nevâ, çargâh, ırak, yegâh perdelerinde puandorglu kalıplar yapmıştır.

Öneriler

Cemil Bey'in kemençe ve viyolonsel yapmış olduğu tüm taksimlerin notaya alınıp teknik ve nazari bakımdan incelenmesi yapılmalıdır.

İlerideki Alıştırmalara Yönelik Öneriler

Türk müziğine gönül vermiş genç sazandelerin, Cemil Bey tavrını tam olarak anlayabilmeleri için, onun icrâlarında kullanmış olduğu süsleme tekniklerini, ifade unsurlarını, pozisyon kullanımını, makam, seyir ve perde anlayışını yansıtan alıştırmalar yazılmalı ve çalışılmalıdır.

Uygulamacılara Yönelik Öneriler

Cemil Bey'in Kemençe ve Viyolonselde icrâ etmiş olduğu taksimlerini, notası yardımı ile yavaş yavaş çalışılmalı ve sık tekrar yapılarak oradaki motif ve cümlelerin özel icrâyâ aktarımı yapılmalıdır.

Kaynaklar

- Akdağoğlu, T. (2020). Türk Müziğinde Viyolonsel Ekolleri. Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi, 4 (4), 213.
- Aksoy, B. (2000). Avrupalı Gezginlerin Gözünde Osmanlılarda Mûsikî (1. Baskı). İstanbul: Pan Yayınları.
- Başer, Adile, F. (2013). Türk Mûsikisinde Abdûlbakî Nâsır Dede, İstanbul: Fatih Üniversitesi Yayınları.
- Cemil, M. (2016). Tanbûri Cemil'in Hayatı (4. Baskı). İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Cevher, Hakan, Muharrem (1992). Tanburi Cemil Bey ve Rehber-i Mûsikî Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çetık, Ö. (2021). Türk Müziğinde Viyolonsel ve Eğitimi. Gelenekten Geleceğe Türk Mûsikîsi Eğitim - Öğretim - İcrâ, Ed. Mehmet Gönül, 1. Baskı, NEÜ Yayınevi, Meram/Konya, 2021, 157.
- Çetık, Ö. ve Gönül, M. (2019). Cemil Bey'in, Hüseyinî Viyolonsel Taksiminin Rehber-i Mûsikîye Göre Makam Tahlîli İSTEM 36, 347-359.
- Eruzun, A. (1997). Tanbûri Cemil Bey'in Kemençe ile Eser İcrâsı Üzerine Bir Çalışma, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gönül, M. (2018). Türk Mûsikîsinin Tasnîf ve Tesmiyelerine Bir Bakış. İstem Dergisi. 16/31, 35-46.
- Gönül, M. (2017). Türk Müziği Solfej- Makam-Usûl- Dikte Alıştırmaları, (1.Baskı), Ankara: Gece Kitaplığı
- İrden, S. (2021). Makamlar (1. Baskı). Konya: Eğitim Yayınevi.
- Kutluğ, Fikret, Y. (2000). Türk Mûsikîsinde Makamlar, (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 276.
- Öztuna, Y. (1969). Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi, İstanbul: Milli Eğitim Basım Evi, 1. Basım, 1969.
- Öztüfekçi, Yalçın, M. (2021). Gelenekten Dışlanma Olgusunun Yaylı Tanbûr Enstrümanı Üzerinden Sosyolojik ve Organolojik Analizi, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öztürk, Özgen Y.- Beşiroğlu, Ş. Şehvar. Viyolonsel'in Türk Makam Müziğine Girişi ve Tanburi Cemil Bey". İtü Sosyal Bilimler Dergisi. 6/1 (Aralık 2009), 31-40.
- Sak, R., Sak Şahin, T. İ., Şendil, Ö. Ç., Nas, E. (2021). Bir Araştırma Yöntemi Olarak Doküman Analizi. Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi. 4/1, 227-250.
- Tanrıkorur, C. (2004). Türk Müzik Kimliği (3. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uçan, A. ve Günay, E. (2006). Çevreden Evrene Keman Eğitimi. Ankara: Evrensel.
- Yahya Kaçar, G. (2009). Türk Mûsikîsi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar), Ankara: Maya Akademi Yayın Dağıtım Eğitim Danışmanlık.
- Yahya Kaçar, G. (2012). Türk Mûsikîsi Rehberi (2. Baskı). Ankara: Maya Akademi Yayın Dağıtım Eğitim Danışmanlık.
- Yahya Kaçar, G. (2020). Türk Mûsikîsinde Eser ve İcrâ Tahlîli Yöntemleri, (1. Baskı). Ankara: Gece Kitaplığı.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin.
- Yıldırım, M. (2021). Türk Mûsikîsi İcrâ Özellikleri. Gelenekten Geleceğe Türk Mûsikîsi Eğitim - Öğretim - İcrâ, Ed. Mehmet Gönül, 1. Baskı, NEÜ Yayınevi, Meram/Konya, 2021, 21.

Yazarın Biyografisi



Özcan Çetik 1990 yılında Konya'nın Karapınar ilçesinde doğdu. İlk ve orta öğrenimini Nevşehir'de, lise öğrenimini Aksaray Anadolu Güzel Sanatlar Lisesinde tamamladı. Lisans eğitimini 2013 yılında Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Bölümü'nde tamamladı. 2012 yılında Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarının düzenlemiş olduğu genç sazenceler icrâ yarışmasında mansiyon ödülü aldı. 2012-2013 yılları arasında TRT Ankara Radyosu Gençlik Korosunda, 2013-2014 yılları arasında da TRT İstanbul Radyosu Gençlik Korosunda viyolonsel icrâcısı olarak görev Aldı.

2017 yılında Prof. Leyla Pınar Tansever danışmanlığında Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Konservatuvarı Türk Müziği Ana Bilim Dalında yüksek lisans eğitimini tamamladı. 2019 yılında Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda doktora programına kabul edildi. 2021 yılı itibariyle aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalında Prof. Dr. Mehmet Gönül danışmanlığında doktora eğitimine devam etmektedir. Halen Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümünde Öğretim Görevlisi olarak vazifesini sürdürmekte, sanatını icrâ etmekte ve akademik çalışmalarını devam ettirmektedir.

A comparative analysis of Cemil Bey's kemence and cello taksims in the Bestenigar makam

Extended Abstract

Cemil Bey, who has an important place in the history of Turkish music with his performance of Tanbur, is a name that became a school with his performances in instruments such as classical kemence, stringed tanbur, cello and lavta. Cemil Bey, who made his name accepted by the music community in many instruments, should be especially emphasized on the tanbur popularized with his name (Tanburi Cemil Bey). Performing the tanbur with plentiful plectrum, many instrument, rapid tune and in addition to this, using the middle strings, has led to the emergence of an unusual new attitude. However, Cemil Bey has inspired future generations by creating unique works under the title of instrumental music, which is one of the forms of Turkish music. Another instrument that Cemil Bey performed masterfully after the tanbûr is the kemence. Cemil Bey, especially influenced by Kemenceci Vasilaki, started to play this instrument. He performed the series tunes with lots of instrument and plectrum, which he made in the tanbûr, on this instrument as well. During and after Tanbûri Cemil Bey's period, Kemence was first used in folk and classical music. The oldest sound recordings of the kemence in Turkish Music belong to Cemil Bey. Since Cemil Bey lived in the period when stone records were used, many recordings have survived to the present day. Since there was no record of the kemence before Cemil Bey, it was necessary to investigate Cemil Bey first.

The cello, a stringed instrument of Western origin, met our music through Musika-i Hümayun. With the establishment of the Musika-i Hümayun in 1828, various western-based instruments came to our country. While the cello, one of these instruments, has been used in the West since the 16th century, it took the 19th century to be included in Turkish music. Despite this, it has been accepted very quickly in our music due to its long voice and bass character. However, Cemil Bey, who used the violoncello for the first time in our music, attracted attention with his performances in the cello and contributed greatly to the Turkish music performance ensembles of this instrument. The cello is used in Turkish Music to provide bass fullness. Today, Cello is widely used in Turkish music executive committees. Cemil Bey is the one who made the biggest contribution to the formation of this situation. As in the kemence, the oldest sound recordings for the cello belong to Cemil Bey. Cemil Bey, who was aware of the lack of sound in Turkish music performances at that time, was the first performer to use the cello in Turkish music. Cemil Bey performed only taksim with the cello in his records.

Cemil Bey took care to stay in the style of Turkish music in his performances and displayed a unique attitude. Performance analysis in Turkish music has been the subject of many studies. By analyzing the sound recordings of master performers such as Cemil Bey (Nevres Bey, Mes'ud Cemil Bey, Nubar Tekyay...) the makam structure and richness of our music can be comprehended more deeply.

In this study, first of all, the descriptions of the Bestenigar makam in various theory books were mentioned, and then it was examined how Cemil Bey performed the makam in the kemence and cello taksims in the Bestenigar makam. In addition, the dictated taksims were analyzed and compared technically and melodically. The ornamentation techniques, bow technique, positions used, makam and navigational understanding in the Bestenigar kemence and cello taksims are examined. Thus, the similarities and differences between Cemil Bey's two performances have been tried to be embodied through analyzes.

Keywords

Bestenigar makam, Cemil Bey, comparative musical analysis, cello, kemence, improvisation, seyir, Turkish music



İçindekiler/Contents

- Türk müziği keman icracılığında çifte giriş icra tekniği: Kemanî Âmâ Recep'in Rast taksim örneği* 167-182
Haluk Bükülmez
- Korean way of perceiving the determinism of French spectral music and concrete music since 1970* 183-214
Kim Jinho
- Ev stüdyoları akustiğinde çalışma masalarından kaynaklanan erken yansımaların işitilen ses üzerindeki etkileri üzerine bir simülasyon çalışması* 215-227
Suat Vergili
- A big data analysis of K-POP on social media: focused on images, figures, and public attitude* 229-241
Inho Lee & Johee Lee
- The comparative analysis of similarities and differences of U. Hajibeyli's "Koroglu" and M. Glinka's "Ivan Susanin" operas* 243-256
Nurida Ismayilzade
- An ethnomusical analysis: Albanian highland songs* 257-271
Nevrije Ismaili & Nerxhivane Krasniqi
- Ramiz Zöhrabovun yaratıcılığında "Azerbaycan renkleri" ve "Rast deramed"inin nezeri cehetden tehline bir nezer* 273-288
Aslan Mustafazade
- Historical, cultural and musical analysis of folk songs about the Çanakkale battle in Albanian music folklore: Albanian teachers' opinions* 289-309
Merxhan Avdyli - Merxhan Kryeziu
- Cemil Bey'in Bestenigâr makâmındaki kemençe ve viyolonsel taksimlerinin karşılaştırmalı tahlîli* 311-328
Özcan Çetik

