



PORTE AKADEMİK

MÜZİK VE DANS ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
JOURNAL OF MUSIC AND DANCE STUDIES

e-ISSN: 2619-9688

Haziran / 2022
June

Sayı / 22
Volume

İstanbul Teknik Üniversitesi
Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı

Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi
Journal of Music and Dance Studies

Haziran / June 2022
Sayı / Volume 22

Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı tarafından Türkçe ve İngilizce olarak yılda iki kez (Haziran, Aralık) yayınlanan, hakemli, açık erişimli, çevrimiçi bir süreli yayındır.

Porte Akademik Journal of Music and Dance Studies is a biannually (June, December), peer-reviewed, open access, online periodical published in Turkish and English by Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory.

e-ISSN: 2619-9688

İTÜ TMDK Adına Sahibi
Owner on behalf of İTÜ TMSC
Ali Tüfekçi

Baş Editör/Editor-in-Chief
Gözde Çolakoğlu Sarı

Editör/Editor
Gözde Çolakoğlu Sarı
Eray Cömert

Teknik Editör/Technical Editor
Günay Koçhan

Dil Editörü (İngilizce)/Language Editor (English)
Alin Yağcıoğlu

İletişim/Contact
İstanbul Teknik Üniversitesi
Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
İTÜ Maçka Kampüsü, 34357
Telefon/Phone: +90 212 248 90 87 Dahili: 119
Faks/Fax: +90 212 240 27 50
Web: <http://porteakademik.itu.edu.tr>
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/porteakademik>
E-mail: porteakademik@itu.edu.tr

Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Porte Akademik Journal of Music and Dance Studies is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.



YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Atilla Coşkun Toksoy,
İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
Müzikoloji Bölümü, toksoy@itu.edu.tr

Prof. Dr. Belma Oğul,
İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
Müzikoloji Bölümü, ogulb@itu.edu.tr

Prof. Dr. Berna Kurt,
İstanbul Aydın Üniversitesi, bernakurt@gmail.com

Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı,
İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
Müzikoloji Bölümü, gozde.colakoglu@gmail.com

Prof. Dr. Nesrin Kalyoncu,
Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, kalyoncu_n@ibu.edu.tr

Doç. Dr. Bedirhan Dehmen,
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Devlet Konservatuvarı
Sahne Sanatları Bölümü, bedrhandehmen@gmail.com

Doç. Dr. Burcu Yıldız,
İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
Müzikoloji Bölümü, burcuyildiz80@gmail.com

Doç. Dr. Eliot Bates,
The Graduate Center, City University of New York, ebates@gc.cuny.edu

Doç. Dr. Onur Türkmen,
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi,
oturkmen@bilkent.edu.tr

Doç. Dr. Ozan Baysal,
İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
Müzikoloji Bölümü, ozanbaysal@yahoo.com

Doç. Dr. Zeynep Gonca Girgin,
İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
Müzikoloji Bölümü, budarom@gmail.com

Dr. Jacob Olley,
University of Cambridge, jo448@cam.ac.uk

Dr. Öğr. Üyesi Eray Cömert,
İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
Müzikoloji Bölümü, comerter@itu.edu.tr

Dr. Öğr. Üyesi Murat Küçükebe,
Dokuz Eylül Üniversitesi, murat.kucukebe@deu.edu.tr

Öğr. Gör. Dr. Serhan Dilhan Yavuz,
İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
Müzikoloji Bölümü, dilhany@gmail.com

Öğr. Gör. Dr. Serkan Şener,
İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
Müzikoloji Bölümü, senerser@gmail.com

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles

- Computational Music Theory*
Hesaplama Müzik Teorisi 7
Ruhan ALPAYDIN
- Ali Rifat Çağatay'ın Koleksiyonundaki Hdef8 İsimli
Hamparsum Defterinde Yer Alan Günümüz Notasına Çevrilmiş Nakış Biçiminde
Bestelenmiş Eserlerin Biçim Analizi** 23
*Form Analysis of the Works Composed in the Nakış Form
Transformed to Western Notation in the Hamparsum Notebook Named
HDEF8 in Ali Rifat Çağatay's Collection*
Tarık ÖZTÜRK
- Makam Nazariyesine Halk Müsiki Üzerinden Bir Bakış:
Tam Perdelerle Segâh'ta Karar Eden Makam ve Terkibler** 38
*An Overview of Makam Theory through Turkish Folk Music:
Makams and Terkibs That End on Segâh Pitch with Perfect Pitches*
Hakan AYKURT
- Müzik ve Meşruyet: Meşruyet Teorileri Üzerinden Bir İnceleme** 57
Music and Legitimacy: An Analysis Through Theories of Legitimacy
Selim TAN
- Sabetayist Gencer Ailesinin Kadın Ses Sanatkârları** 78
Female Sound Artists of The Sabetayist Gencer Family
Emine ALTINKÖPRÜ, Nesibe Özgül TURGAY
- Makam Müziği Özelinde Akademik Çalışmaların Geleceğine
Dair Web Tabanlı Uluslararası Bir Arşiv ve Medya Platformu Önerisi: MaqamLib** 105
*A Web-based International Archive and Media Platform Proposal
Specific to Maqam Music Regarding the Future of Academic Studies: MaqamLib*
Mustafa Gökhan TAŞ
- Kitap İncelemesi / Book Review**
- Cem Behar'ın "Orada Bir Musiki Var Uzakta XVI. Yüzyıl İstanbulu'nda Osmanlı / Türk
Musiki Geleneğinin Oluşumu" Adlı Eserinin Değerlendirilmesi** 121
*A Review of Cem Behar's Book "Orada Bir Musiki Var Uzakta...XVI. Yüzyıl İstanbulu'nda
Osmanlı / Türk Musiki Geleneğinin Oluşumu"*
Şengül ALTUN ÖNEY

Editörlerden

İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi* 'müzik' ve 'dansı' ilgilendiren çalışma alanları ve disiplinler arası bakış açısıyla yolu müzikten geçen bilimsel araştırmalara açık bir dergidir. 2021 yılından itibaren yenilenmiş formatı ile Dergi Park platformundan okuyucusuyla buluşan *Porte Akademik*, yayın hayatına 'e-dergi' formatıyla devam etmektedir.

Porte Akademik'in okumakta olduğunuz 22. sayısında altı makale yer almaktadır. Bunlar müzik teorisi, hesaplamalı müzikoloji, makam analizi, tür ve biçim analizi, müzik sosyolojisi, müzik ve toplumsal cinsiyet çalışmaları ve müzik ve medya çalışmalarına yöneliktir.

Ruhan Apaydın'ın "Computational Music Theory" başlıklı makalesi hesaplamalı müzik teorisinin temel özelliklerine giriş niteliğindedir. Makale müziğin yapısını melodi, armoni, ritim ve ölçü, tını, doku ve form gibi boyutlarıyla inceleyen müzik teorisi ile matematik ve algoritmalar kullanan hesaplamalı müzik teorisine ilişkin modellemeleri içermektedir. Bu doğrultuda statik bir modelleme ile müzik yapıları ve müzikal süreçlere has dinamik bir modelleme üzerine durulmaktadır.

Tarık Öztürk'ün "Ali Rifat Çağatay'ın Koleksiyonundaki Hdef8 İsimli Hamparsum Defterinde Yer Alan Günümüz Notasına Çevrilmiş Nakış Biçiminde Bestelenmiş Eserlerin Biçim Analizi" başlıklı makalesi bir arşiv çalışmasının çıktısı olmakla birlikte, müzikal bir biçim analizini de içermektedir. Makalede Ali Rifat Çağatay'ın arşivinde bulunan ve çeviri yazısı yapılan "HDEF8" isimli defterin içerisinde yer alan nakış biçimindeki eserlerin analizi yapılmaktadır.

Hakan Aykurt'un "Makam Nazariyesine Halk Müsîkîsi Üzerinden Bir Bakış: Tam Perdelerle Segâh'ta Karar Eden Makam ve Terkibler" başlıklı makalesinde halk müziği repertuarından Segâh perdesinde karar eden 160 adet eserin âgâz perdeleri tespit edilmekte, ezgisel hareket temelli yaklaşım doğrultusunda güncel ve tarihsel teori kaynaklarıyla karşılaştırmalı incelemeler yapılmakta, adlandırma ve sınıflandırma önerileri sunulmaktadır.

Selim Tan'ın "Müzik ve Meşruiyet: Meşruiyet Teorileri Üzerinden Bir İnceleme" başlıklı makalesi "Meşruiyet nedir?", "Meşruiyet nerede oluşur?" ve "Meşruiyet nasıl gerçekleşir" sorularına yanıt aramakta, müziksel meşruiyet ve türlerini inceleyerek, kavramsallaştırılması üzerine öneriler sunmaktadır.

Emine Altınköprü ve Nesibe Özgül Turgay'ın "Sabetayist Gencer Ailesinin Kadın Ses Sanatkârları" başlıklı makalesinde Sabetayist topluluklardan Gencer ailesine mensup kadın ses sanatçılarının müzikal yaşamı aile bireylerine has özellikler doğrultusunda incelenmekte, biyografiler ışığında müzikal yaşam ve dini inançlar üzerine tespitler yapılmaktadır.

Gökhan Taş'ın "Makam Müziği Özelinde Akademik Çalışmaların Geleceğine Dair Web Tabanlı Uluslararası Bir Arşiv ve Medya Platformu Önerisi: MaqamLib" başlıklı makalesinde akademisyen ve profesyonel araştırmacılar öncelikli olmak üzere makam müziği ilgililerine hizmet edecek, web tabanlı bir arşiv ve medya platformu önerisi sunulmaktadır.

Müzikolojinin farklı konularındaki yazılarıyla 22. sayının oluşmasını sağlayan yazarlarımıza ve çalışmaların değerlendirilmesi sürecinde katkı sunan hakemlerimize teşekkür eder, keyifli okumalar dileriz.

Computational Music Theory

Hesaplamalı Müzik Teorisi

Ruhan ALPAYDIN⁽¹⁾

(1) Sorumlu Yazar / Corresponding Author:

Ruhan Alpaydın, İTÜ MİAM Doktora Öğrencisi

E-posta: ruhan.alpaydin@gmail.com

ORCID: 0000-0002-2472-9563

Atıf / Citation: Alpaydın, R. (2022)

Computational Music Theory.

Porte Akademik Müzik ve Dans

Araştırmaları Dergisi,

22,7-22.

Abstract

This article is an introduction to computational music theory. Music theory examines the structure of music at the neutral level through its dimensions: melody, harmony, rhythm and meter, timbre, texture and form. Computational music theory uses the language of mathematics, algorithms and computational power to examine music. This examination includes both static modelling of musical structures and dynamic modelling of musical processes. The use of computational power in music theory —not at the sound level, but at the symbolic level, i.e., at the level of notes and higher abstractions— is relatively new. MIDI, MusicXML and similar formats have become popular forms of musical information exchange for music at symbolic level. We define “computability” and examine music theoretical concepts relevant to analytical processing of musical information. We review recent mathematical and computational models for music. These models include the Rubato line of research, i.e., mathematical music theory which has been in continuous development since 1980's. The example we will examine in detail is both a mathematical and a computational model for analysis of harmony and meter and associated software implementations on Rubato, a Java-based music composition and analysis framework. Results show that detailed experiments on musical information is possible for testing various theses about music theory via computational modelling of musical information.

Keywords: Music Theory, Rhythm, Metric Analysis, Harmonic Analysis, Rubato.

1. INTRODUCTION

Music's ontologies are its *mental*, *physical* and *psychological* realities. Music is also *communication*, i.e., it has *poiesis*, *neutral* and *aesthesis* levels which are related to the semiotical and gestural/embodiment aspects of the communication (Mazzola, 2011). Musical creation at the *poiesis* level begins as ideas at the mental level (i.e., in our inner world) and the musical score is a representation of these ideas as a composition. The score is a symbolic representation or an abstraction of the music in performance. The actual or real music is the music in the air (or any other medium), i.e., performed music or music in performance. The *aesthetic level*, i.e., perception and cognition of music covers all *analytical*, *emotional* and *semiotic* processes that are active in the listener (Mazzola, 2011).

Musicology, music history and ethnomusicology all study music as a social science. Music theory and systematic musicology are closer to considering music as an exact science in terms of the methodologies they use (Parncutt, 2008). For both, but in particular for the latter, i.e., for music theory and systematic musicology, musical objects and musical processes should be defined precisely. The language of mathematics can be used

to bring this exactness to the definition of music theory terms and concepts by considering musical objects as mathematical structures. If structures in music can be considered as structures that are already studied in mathematics, then properties of the mathematical structures are also properties of the musical objects. This is the case, for example, in mathematical physics. In physics, such a consideration results in understanding properties of physical objects in the micro and macro world. The interaction is also the other way around. For example, only after the invention of calculus by Newton and Leibniz, mechanical processes such as motion and gravity could be modelled (Edwards, 1982). Consequently, mathematical structures have been used to discover structural properties of music as a physical reality at the neutral level in symbolic form. Forte (1977) used set theory to analyze atonal music. Lewin (1982) used group theory for analysis of melodic and harmonic language. Temperley (2002) used probability theory for music analysis. Through Mazzola's (2002) formula for inner meter evaluation, Volk (2009) computed the metric language of various music genres. Symbolic representations of music at the neutral level such as MIDI or MusicXML can serve as objects of empirical experiments. Such analyses bring invaluable insights into the focus of music theory: melodies and motifs (Frieler, 2017), metric and rhythmic organization (Mazzola et al., 2020), harmonic language (Noll and Garbers, 2001; Alpaydin and Mazzola, 2015), texture, timbre and form.

Numerous scientific disciplines have deployed computational power for rapid processing of digitized information. Recent research areas, to name a few, are computational biology, computational material science, and computational epidemiology. In fact, computational power has become an indispensable tool for almost all fields of science because computers can process information with speed, precision and accuracy —i.e., free of execution error. Some example domains where processing of vast information is possible only with computational power are genomic analysis, population dynamics and computational material design. Still, a computer manipulates information according to a procedure —more precisely, an *algorithm*— which is designed by a human. Rapid processing of vast data may result in interesting outcomes that may not be possible, for example, by hand analysis within a researcher's lifetime. Moreover, very detailed and sophisticated computational analysis on data may discover patterns and bring out useful results that may not immediately be recognizable by human perception and cognition. Musical patterns which can only be discovered by an adequate modelling and a thorough computational analysis may still have an aesthetic appeal and can be felt; but they may not be described through music theoretical terminology only. Consequently, music theory and musicology research has been using computational power at an increasing rate, and research fields like Music Information Retrieval (Schedl et al., 2014), Computational Ethnomusicology (Tzanetakis et al., 2007), and Mathematical Music Theory (Mazzola, 2002) are a few of the relatively new research directions with methodologies that use mathematics, statistics, and computation.

In the next section, we will explain computation including its power and limitations. Then, we will review history of mathematical and computational modelling in music theory. Our domain of operation is Western music of the common practice period (Baroque, Classical and Romantic periods of European music) because historically, the greatest scientific endeavour has been used to study these musical genres. However, our ideas can be extended to other genres or music of other cultures. Afterwards, we will give one research example: mathematical and computational analyses of harmony and meter. We will overview the computational models for perception/cognition of harmony and meter. Then, we will review how a metric hierarchy of musical events can be integrated into the perception of harmony. All computational models are implemented as plug-in components on the Java-based Rubato music composition and analysis framework (Milmeister, 2007). These components can also be considered as reincarnations of HarmoRUBETTE and MetroRUBETTE, which were previously designed and programmed on Rubato (Mazzola, 2002).

2. HOW CAN COMPUTATION BE USEFUL FOR MUSIC THEORY?

Computability or computable functions refer to the same phenomenon which was conceived mathematically in the 1930s. Computation refers to a sequence of logical operations on symbols which are stored in computer memory (Boolos et. al, 1974). Early predecessors of computation devices include computers that were used in symbolic operations required to break cryptosystems that were used for secret communication during World War II. Coding theory, information theory and computational theory were developed together out of these cryptoanalytic research efforts (Hilton, 1984). However, computer science as a scientific field also arose from developments in mathematical logic in the 20th century: recursive functions proved to be equivalent to computable functions (Boolos et al., 1974). More practically, a computable function is a mathematical function which can be “computed” on the Turing-Post Machine¹ (TPM), which is an abstract machine². A computation takes place on the TPM which has a tape of cells corresponding to an infinite linear memory organization and a program/instructions of finite length. The instructions of the program can write symbols (from a finite alphabet) on these cells and read symbols from the cells, going back and forth over the tape. The TPM is equivalent in computational power to the universal digital computers of today. What a TPM can compute is the true meaning of computation. For Turing (1939), “A function is effectively calculable if its values can be found by some purely mechanical process”. If we can compute a function with a TPM, then we can write an equivalent program on a computer.

Computation and music theory have met in two ways. Since the 1950s, with the appearance of digital computers, sound and musical information have become increasingly digital. Secondly, as is the case for other digitized/quantized information, computational power has been used to process musical information with precision, accuracy and speed that had not existed before. This is true both for music at symbolic level and music at the audio (signal) level.

Music theory deals with local and global melodic, harmonic, and metric/rhythmic structures as well as timbre and textural organization (Milmeister, 2007, pp. 3-6). It also deals with more ontological dimensions like time, sound properties, and pitch systems, including tuning and temperament. Moreover, embodiment, gesture theory, and musical semiotics have been active research areas that are connected to music theory and that extend it. Traditional score-based musical notation as well as representation of music at symbolic or audio levels in digital format is also part of music theory (Milmeister, 2007, pp. 7-18). In modern music of the 20th century, a special emphasis is given on timbre and textural structures by composers and therefore, theory extends to these domains as well. Finally, in music theory, *form* traditionally refers to the local and global organizations of music that include all dimensions, i.e., melody, harmony, meter/rhythm and timbre/texture (Caplin, 1998). With its concepts, tools and methodologies and theories, such as the Schenkerian Analysis or Set Theory, music theory helps analyze music and create music. In our geography, such theoretical inquiries began with the Sumerians and Old Babylonians who wrote instructions for tuning stringed instruments in the first music theory books, i.e., clay tablets (Burkholder, 2014, pp. 6-8).

Music, when studied as science, has the musical material in front of the scientist as music at the 'neutral level'. Musical information at the note level and above in almost all dimensions is discrete³. For example, a *pitch system* with non-zero period *oct* is a finite set *S* of pitch-classes that is oct-periodic. Keys on a piano comprise a pitch system and the period is the octave. All of the white keys on the piano amount to another pitch system with the same period, the octave. *Scale, mode, chord, harmonic function, and tonality* also have precise mathematical definitions (Alpaydin and Mazzola, 2015, pp. 8-9). On the time domain, *meter* and *rhythm* turn a

1 Turing Machine (by Alan Turing) and a Post Machine (by Emil Post) are equivalent in computational power and both were conceived in the 1930s.

2 Turing Machine does not and need not physically exist. Simulations as software (Turing Machine Visualisation, 2022) and hardware exist (Turing Machine Physical Realization, 2022).

3 We consider music at a symbolic level, i.e., note level and above in this article.

continuous⁴ time domain into a discrete domain via periodic *beats*. Discreteness of musical information also results in effortless and lossless encoding, modelling and processing. An example is the Musical Instrument Digital Interface (MIDI), which is an encoding of musical information for exchange between digital instruments. Thus, we see that, as early as 1980s, quantization of musical information appeared as a practical necessity. Today, in the internet age, MIDI is a widely used popular format for music information exchange at symbolic level (Milmeister, 2007, pp. 13).

3. MATHEMATICAL AND COMPUTATIONAL MODELLING OF MUSIC

Computational models of music are built on mathematical models of musical objects and processes. Music theory begins with the construction of the first musical scales, modes, and instruments, from which the first melodies were created (Burkholder, 2014). The first rhythms arising from the first percussive instruments (which may have percussive function as a side effect) may have appeared earlier than these scale systems because percussive movements on objects are more ubiquitous compared to pitched music instruments.

Advances in science and technology inevitably resulted in new instruments as well as evolution of the existing musical instruments in different directions. Examples are fortepiano, saxophone, theremin and electric guitars. Music theory and musical instrument design have mutually influenced each other and have co-developed. For example, history of tuning and temperament in European music from Pythagorean tuning to 12-tone equal temperament is a result of such a co-development (Bibby, 2006). Simple mathematics for calculation of intervals in scale systems as well as construction of instruments have existed since antiquity (Burkholder, 2014). However, using advanced mathematical concepts for music theory is relatively new. Modern well-known contributions from science to music theory came from linguistics (Lerdahl and Jackendoff, 1983) and mathematics (Lewin, 1982). Yet, in 1928, a young mathematician, Wolfgang Graeser, had already analyzed Bach's Art of Fugue with mathematical group theory. The European School of Mathematical Music Theory resulted in fruitful new directions in the last 40 years in terms of theoretical research as well as development of practical tools for experimentation on music at the symbolic level (Mazzola, 2002).

It should be noted that, in the USA, the music and computer technology relationship started as early as the development of the computer technology itself, i.e., in the 1950s and 1960s, and formal languages were designed for music symbolism in research institutions. MUSIC-N family of music languages were initiated by Max Mathews, a researcher in Bell Labs in 1950s (Roads and Mathews, 1980). In the same decade, ILLIAC I suite by Hiller and Isaacson on the ILLIAC I computer were used to compose a four part suite, selecting musical material based on constraints such as counterpoint rules (Hiller, 1957). In fact, this was an example of what was understood as "Computer Music" in those times, music which is composed by a computer at a symbolic level.

Another milestone in music modeling is Lerdahl and Jackendoff's (1983) Generative Theory of Tonal Music (GTTM). GTTM is based on work of a linguist and a composer who describe a grammar to "parse" tonal music. A grammar is a finite set of rules that can generate an infinite number of sentences as in the case of a natural language grammar or other formal grammars such as programming languages. GTTM's grammar is made up of a looser set of rules compared to the formal definition of a grammar (Sipser, 2006, pp. 100-104). GTTM's rules are preference rules and well-formedness rules that help understand the hierarchical structure of tonal music. Rules are based on Gestalt Theory and music psychology. Similar to our grouping a sequence of words into a noun phrase or a sentence, group of pitches or onsets are grouped into higher abstractions

4 'Continuous' is the antonym of 'discrete'. Time is a continuous dimension but its digitization/quantization into seconds, milliseconds, etc. turns it into a discrete dimension. Similarly, frets on the guitar turn a continuous frequency domain into a discrete domain but on a fretless guitar or a cello, the pitch dimension is continuous.

when we hear tonal music. As the authors Lerdahl and Jackendoff (1983) also underline, GTTM's purpose is not generation of new musical sentences, perception and cognition of tonal music, i.e., how we group and create a hierarchy of musical events when we hear music.

Lewin's (1982) work begins from Riemann's ideas. He explains the 12-tone equal tempered scale as a cyclic group structure with pitch transformations. Lewin grounds his transformational theory on *group theory* observing that both *m* (from 'mediant') and *d* (from 'dominant') are transformations on pitch-class and are the generators of the 12-tone equal tempered scale. This scale is the Z_{12} (also shown as $Z/12$) cyclic group which is the set $\{0,1,2,\dots,11\}$ corresponding to 12 pitch-classes such that $0=C$, $1=C\#/Bb$, etc. Construction of the diatonic scale using dominant transformation beginning from *F* is *FCGDAEB* and the continuation would give the whole 12-tone scale *FCGDAEBf#c#g#d#a#*. Based on Riemann's Tonnetz — a geometric representation of pitch and triad relationships—, Riemann names these structures as Riemann Systems. Using the mediant transformation, the diatonic scale would be formed as *FACEGBD*. Now, Lewin makes a further abstraction to *m* and *d*, stating that *m* is not necessarily a transformation of a third interval which leads to other Riemann Systems. For example, taking *m* as the fourth interval would again generate the diatonic scale *CFBEADG*. A Riemann System = (*T*, *m*, *d*) is an ordered triple such that *T* is a pitch-class and *m*, *d* are intervals $d \neq 0$, $m \neq 0$ and $d \neq m$. Then, he defines transformations on Riemann Systems and proves that four different transformations on Riemann Systems also form a group (Lewin, 1982, pp. 38). He then uses this systemic view to explain how music works through musical passages of Bach, Beethoven, Brahms, Stravinsky, Wagner, and Rachmaninoff. Through this effort, he is able to explain musical organization as transformation of pitch material using a comprehensive model: The Riemann System. He had used transformational theory to analyze atonal works as well (Lewin, 1993). More generally, wherever there is a symmetry in form (or structure), there is a mathematical group; i.e., a set, a binary operation, and four properties or restrictions about how the binary operator and the set work together: closure and associativity of the operation; a single identity element in the group and each element having an inverse element. The relation between symmetry in art forms and group theory has fascinated scientists. Using group theory, Weyl (1983) explains various types of symmetries in visual arts and craftwork since the Sumerians.

Continental Europe has been the cradle of not only the evolution of Western art music but also scientific thinking and enlightenment: Zarlino, Rameau, Riemann, and Helmholtz, who shaped music theory along centuries, are all from this tradition. IRCAM, the Institute for Research and Coordination in Acoustics/Music in Paris, has hosted important scientific research in music since the 1970s. Similar to David Lewin and Milton Babbitt, Pierre Boulez, founder of IRCAM, is a figure who had a mathematical training first and then moved into music research, using his analytical background for music composition and theory/analysis. IRCAM has hosted research in acoustics, audio/signal processing, music informatics and music composition, including electroacoustic music. IRCAM's primary importance has been uniting artistic and scientific research since its inception and this approach has led to tremendous creativity in music research and contemporary music (Di Guigno, 1986; Hirschberg, 1996; Bresson et al., 2010; Andreatta et al., 2013). OpenMusic is a Lisp-based visual composition software and has been in continuous development at IRCAM since the late 1990's (Agon et al., 1999).

The Zurich School of Mathematical Music Theory considered musical structures using advanced mathematics that went beyond group theory such as category theory and topos theory (Mazzola, 1985). Music theory, performance, composition and analysis are described in depth using a mathematical language in *Topos of Music*. The book's accompanying software, Rubato Composer, is a demonstration or realization of this mathematical approach (Mazzola, 2002). The Rubato Composer Software is based on a category of modules which enables musical representation on mathematical structures instead of data structures provided by the underlying programming language environment. The four important analytical components developed on Rubato are metric analysis, melodic/motivic analysis, harmonic analysis, and

performance analysis tools. Anja Volk (2009) worked extensively on the metric analysis software, MetroRUBETTE. Noll (1997) worked on HarmoRUBETTE, i.e., harmonic analysis tool of RUBATO. Mathematical Music Theory research spread to the American continent as well (Montiel, 2011; Fiore and Noll, 2018; Octavia and Mazzola, 2019). A recent work on the Rubato environment by Thallman (2014) is both a theoretical framework and its realization as software for gestural composition: musical creation using gestures.

4. A COMPUTATIONAL MUSIC THEORY RESEARCH EXAMPLE:

ANALYSES OF HARMONY AND METER

When a musical process can be modelled as an algorithm, the process can be understood more objectively and concretely as opposed to a vague and subjective consideration. The process can be the perception and cognition of music or its synthesis, i.e., creation of music. Such an algorithm, i.e., well-defined, finite series of steps of execution on musical data (i.e., a TPM program), is what we mean by a computational model.

We will explain how mathematics and computation can be useful to analyze musical structure on two different dimensions of music: harmony and meter. Our mathematical model of harmony is based on the ideas of Rameau for considering the chords as stack of thirds and Riemann's concept of functional harmony. Our harmonic analysis algorithm completes Riemann's program, assigning a function to *any chord*, not just triads or sevenths. Keeping the Riemann Matrix abstract allows the user to define its dimensions, allowing not only tonic, subdominant and dominant functions, and not only major and minor modes. This is one of the improvements over the previous versions of HarmoRUBETTE (Mazzola, 2002; Noll, 2001).

4.1. Analysis of Harmony

Harmony-based polyphony is one important feature of European music. Tonality is described by a set of pitch-classes from the 12-tone equal tempered scale where the tonic has a central importance and is the most stable, and the other pitches having particular attraction or repulsion, asking for a resolution; and giving a sense of suspension or tension of varying degrees that is always relative to this central stable pitch which is often described with the metaphor 'coming back home.' These individual pitch dynamics also hold for chords in that, with respect to an underlying tonality, the same chord might have different functions. For any tonality, the three most important chords are the tonic (I), dominant (V) and subdominant triads (IV), having the tonic, dominant and subdominant functions. Tonality is part of the content: it is a high level feature or an emerging property we hear because it is formed by musical events; but it is also a context because the underlying tonality gives meaning to the musical events.

Harmonic structure of tonal music has not only a statistical aspect, i.e. one can guess a key/tonality looking at the distribution of pitch-classes, but also a linear aspect: a *predominant dominant tonal* harmonic motion is prevalent in tonal music and this is similar to grammatical units such as a phrase or a sentence in natural languages. Statistical approaches to tonality/key recognition uses key profiles which are distributions of probabilities for each pitch-class vs. key (Krumhansl, 1990; Temperley, 1997). Key finding and music segmentation based on key regions use key profiles and bayesian methods (Temperley, 2002). Perception of harmony involves both statistical and grammatical aspects because out-of-context pitches are recognized instantly by non-musicians regardless of the ordering. An expectancy (of pitch-classes, chords, chordal progression and key change) is created by listeners based on the internalized grammar of the genre that the listener has been exposed to. Tonal harmony is such a structural determinant of the common practice period music that forms such as sonata are structured primarily based on tonality/key changes and can be segmented accordingly.

Analysis of harmony in tonal music by a human involves both mechanical processes at a local level such as labelling vertical chords and a holistic approach such as finding periods, sentences, and cadences. From these moving to individual chords, finding tonal regions, passing and neighbouring tones, and embellishing and structural chords follow (Alpaydin and Mazzola, 2015). In other words, both top-down and bottom-up examination processes exist during the analysis. There are also a number of general observations about the common practice period music:

- (1) Chords are usually a stack of thirds or its inversion.
- (2) Tonal tension increases or decreases between harmonic functions and also between tonalities in proportion to the distance in cycle of fifths.
- (3) A metric hierarchy is imposed in musical events.

It is usually the case that overall (global) tension is low and a piece is unlikely to end in a high tension (Alpaydin, 2015).

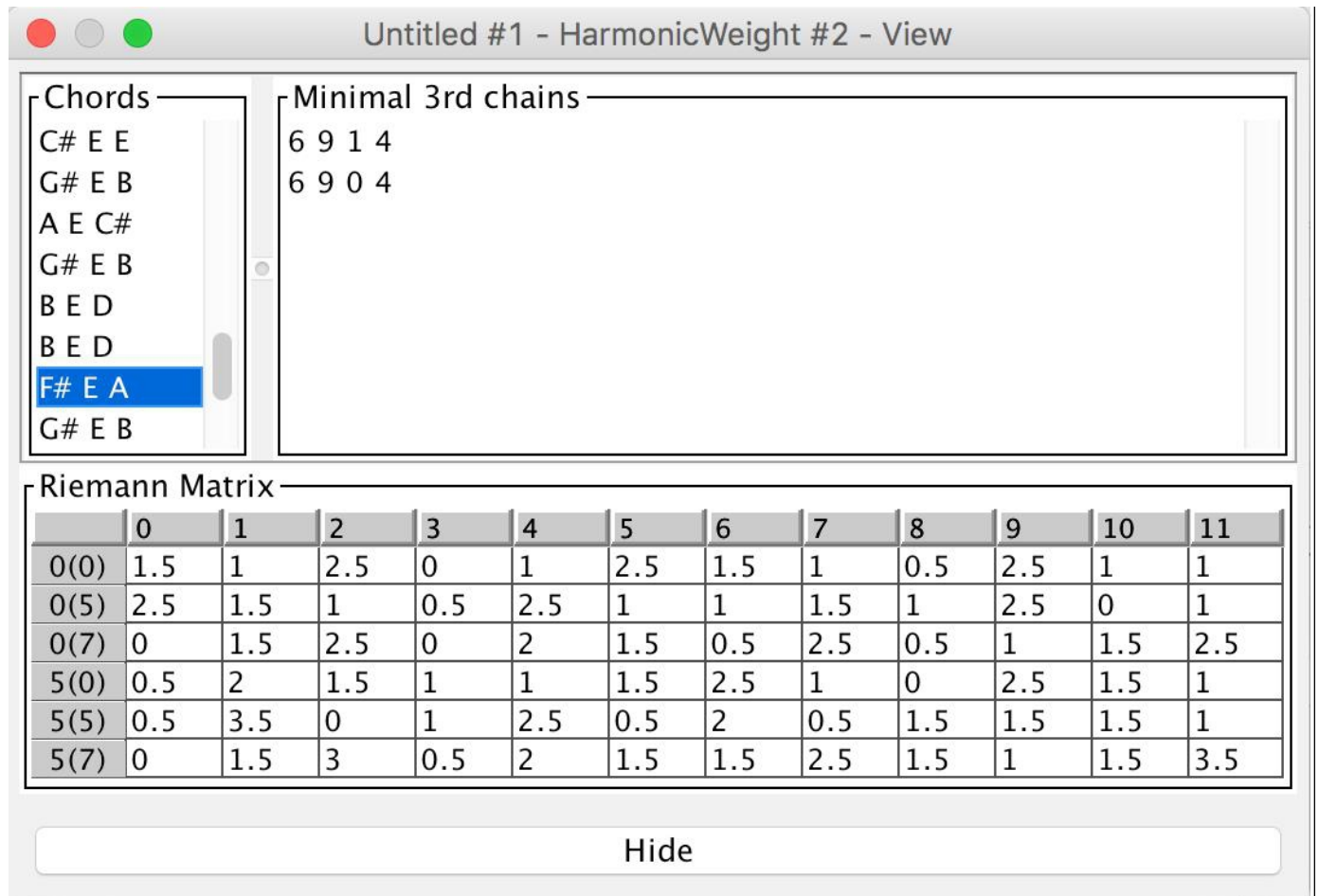


Figure 1: The chords F#-E-A and two minimal chain of thirds that the chord can be embedded into F#-A-C#-E and F#-A-C#-E are represented as pitch-class numbers. The three dimensional Riemann Matrix corresponding to this chord, constructed out of these two chains, is at the bottom (Alpaydin and Mazzola, 2015).

In this research, analysis of tonal harmony is considered as an optimization problem: a harmonic analysis that results in minimum global tension. A *chord* is a set $ch \in PC$ having the same perceived onset where $PC = Z_{12} = \{0, 1, \dots, 11\}$, i.e., 12 pitch-classes of the 12-tone equal tempered scale. Note that Z_{12} also represents 12 different tonalities.

A Riemann Matrix is assigned for every chord ch in the tonal piece. As we have defined above, notes in the chord may have the same onset, or may be simultaneous without having the same onset, i.e., having the same perceived onset. In Figure 1, the F#-E-A chord and its associated Riemann Matrix are depicted. The computation of the Riemann Matrix for the chord ch depends on a number of parameters provided by the user. The chord ch is embedded into at least one minimal chain of thirds. Let $C = \{Z_1, \dots, Z_n\}$ be the set of all minimal third chains Z_i for ch . An arithmetical average of all such minimal chains Z_i is evaluated for every tonality, mode, and function in the Riemann Matrix:

$$weight(Ch)_{t,m,f} = \frac{1}{n} \sum_{i=1}^n weight(Z_i)_{t,m,f}$$

As such, a chord's weight is a function:

$$T \times M \times F \rightarrow \mathbb{R}_{\geq 0}$$

The dimensions of the Riemann Matrix are T , set of tonalities, M , set of modes and F , set of functions. These dimensions are determined by the user. In Figure 1, $|T| = |Z_{12}| = 12$ where 0 stands for C tonality, 1 for C#/Db tonality, 2 for D tonality, etc. $M = \{0, 5\}$ is the set of modes where 0 is for major and 5 is for minor mode. (0 is for major mode and 5 is for the minor mode due to their order in the list of modes (Ionian, Dorian, Phrygian, Lydian, Mixolydian, Aeolian, Locrian). $F = \{0, 5, 7\}$ is the set of functions where 0 is for tonic function, 5 is for subdominant and 7 is for dominant function. Thus, the Riemann Matrix for chord ch is a function that assigns a weight larger than or equal to 0 for every possible tonality, mode, and function for ch in the analysis space.

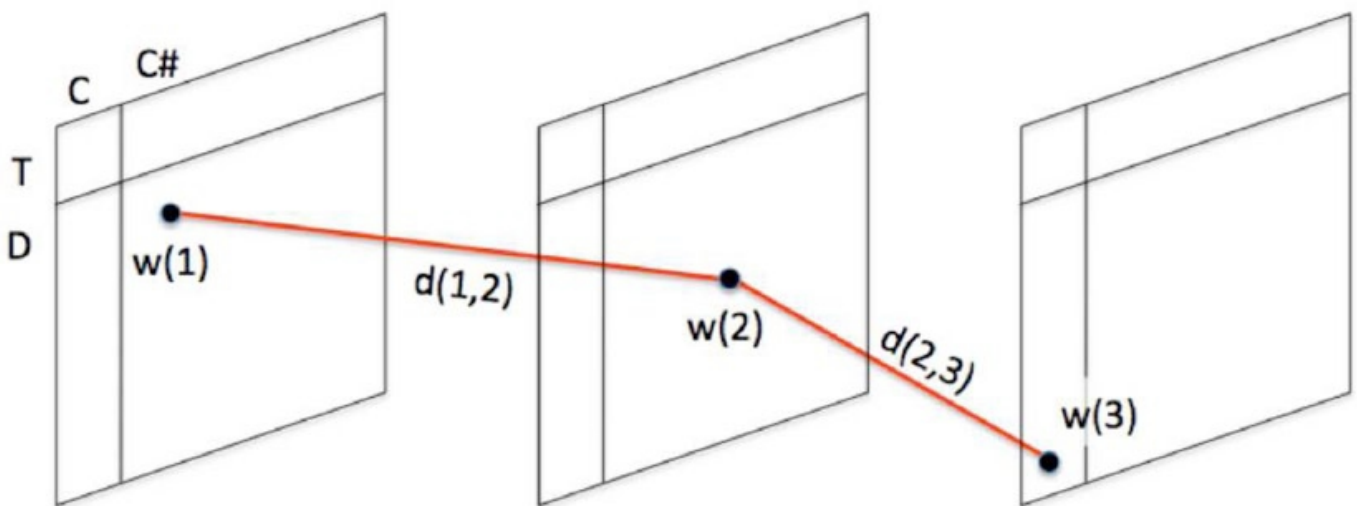


Figure 2. Three Riemann matrices in a window of size 3. A possible path is shown as a red line (Alpaydin and Mazzola, 2015).

The whole computational model for harmonic analysis is implemented as plug-in rubettes. Each rubette performs a well-defined function with an input and output interface that communicates with other rubettes as seen in Figure 3. Rubettes exchange information with one another via denotators, an internal data type of Rubato based on mathematical modules.

In Figure 3, through the Harmonic Analysis Model rubette, dimensions of the Riemann Matrix are given. These dimensions also form the analysis space. Harmonic Analysis Model rubette is also used to specify other parameters such as tension values and weight-of-thirds table (Alpaydin and Mazzola, 2015). Chord Sequencer rubette builds chords by vertically scanning the musical score. Harmonic Weight rubette builds a Riemann Matrix for each chord after finding the set of minimal chain of thirds for the chord. Harmonic Path rubette finds the optimum path among the sequence of Riemann Matrices and this optimum path is the harmonic analysis result that assigns a harmonic function to each chord. The following equation

$$weight_{(p_1, \dots, p_n)} = \sum_{i=1}^n weight(p_i) + \sum_{i=1}^{n-1} distance(p_i, p_{i+1})$$

is the weight of the path p_1, p_2, \dots, p_n where p_i s are points in adjacent Riemann Matrices, where

$$distance(p_i, p_j) = e^{-[TonalityChange(ton_i, ton_j) + ModeChange(mod_i, mod_j) + FunctionChange(fun_i, fun_j)]}$$

There are two contributions to the weight: the weights in the Riemann Matrix and the distance between adjacent Riemann Matrices which is evaluated with respect to the change in mode, function, and tonality. These tension values are also provided by the user as table values in the Harmonic Analysis Model rubette (Alpaydin and Mazzola, 2015). The Lilypond File Out rubette converts the harmonic analysis table into score notation, a more visually pleasing form for musicians. An output of the Harmonic Path rubette can be seen in Figure 4.

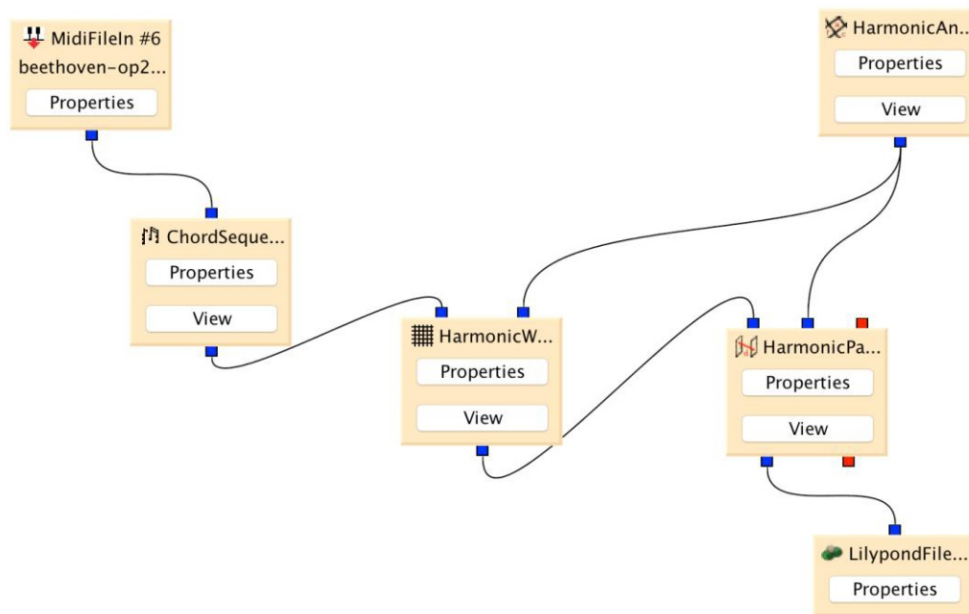


Figure 3: The network of rubettes to analyze harmony (Alpaydin and Mazzola, 2015).

Untitled #1 - HarmonicPath #3 - View

Harmonic Weights Harmonic Path

Harmonic Analysis Result

Ch...	Onset	F	C	G	D	A	E	B	F#	C#	G#	D#	A#
1	0.00		0(0)										
2	2.00		0(0)										
3	2.25		0(0)										
4	2.50		0(0)										
5	2.75		0(0)										
6	3.00		0(7)										
7	3.50		0(0)										
8	4.00		0(7)										
9	5.00		0(0)										
10	8.00		0(7)										
11	10.00		0(0)										
12	10.25		0(7)										
13	10.50		0(0)										
14	10.75		0(7)										
15	11.00		0(0)										
16	11.50		0(7)										
17	12.00		0(0)										
18	13.00		0(0)										
19	16.00		0(0)										
20	17.00		0(0)										
21	18.00		0(7)										
22	18.25		0(0)										
23	18.50		0(7)										
24	18.75		0(0)										
25	19.00		0(7)										
26	19.50		0(7)										
27	20.00		0(0)										
28	21.00		0(0)										
29	22.00		0(7)										
30	22.25		0(0)										
31	22.50		0(7)										
32	22.75		0(0)										
33	23.00		0(7)										
34	23.50		0(7)										
35	24.00		0(0)										
36	25.00		0(0)										
37	26.00			0(7)									
38	27.00			0(7)									
39	28.00			0(0)									
40	29.00			0(0)									
41	30.00			0(5)									
42													
43													

Hide

Figure 4: Mode (Function) notation is used. 0 is for major and 5 is for minor mode. 0 is for tonic, 5 is for subdominant and 7 is for dominant function. The first row lists all tonalities (F,C, G,...) in the order of cycle of fifths.

Our analysis model does not presuppose a tonal setup. This is an important difference between the computational model we use and the traditional harmonic analysis. That is to say, we do not use key information if it is present in the MIDI file. In the traditional score-based analysis by an individual, the tonal setup is given globally as accidentals or in the name 'Sonata in D minor'. In our model, however, tonality/key is extracted from local pitch relations in their vertical organizations as chords and horizontal motion of chords as harmonic functions. In that sense, we claim that there is no "ideal" harmonic analysis of the piece but there are different "harmonic perspectives" as a result of different parametrizations by the user. Furthermore, our computational analysis is not a simulation of the traditional harmonic analysis by a musician working on the score but a new way of looking at harmony as well as a method for harmonic analysis. This also allows questioning some assumptions of the traditional harmonic analysis method. For example, having as few key changes as possible is such a criterion in the analysis of tonal music. On our network, if the tension of going from one tonality to another tonality is very low, having as few key changes as possible would no longer be a criterion.

4.2. Analysis of Local Meters

Similarly, the mathematical model of a local meter is based on all periodic onsets in a composition. Through the model, "weights" are assigned to these onsets and they can be visualized as an interactive graph (Mazzola et al., 2020). Metric weight idea is based on Riemann's observations and insights about meter (Mazzola, 2002). Local meters span a composition just like local tonalities (or keys) span a composition. Meter is the periodicity of onsets in the time domain and key/tonality is periodicity in the pitch domain. Mazzola (2002) defines a *maximal local meter* as the periodic onsets in a composition. While in music theory the definition of meter involves the periodicity of a beat pattern with strong and weak beats, the strength or -in Riemann's terminology- 'weight' of a beat is not a priori but is *generated* in the composition by onsets. A composition's *notated* or *global meter*, such as 4/4 or 3/4, could give information about the meter and impose a pattern of strong and weak beats. However, an analysis of all maximal local meters and their weights is a highly detailed chart of the metric composition of the entire piece.

The figure in Appendix 1 enlists three maximal local meters m_1, m_2, m_3 that span the onsets o_1, \dots, o_{11} . We can see that the maximal local meters m_1, m_2 and m_3 have different *periods*. Some of these onsets such as o_5 and o_9 are on two different maximal local meters. The *length* of the maximal local meter m_1 is 3 while the lengths of m_2 and m_3 are 2.

At this point, it should be noted that, while in harmony, periodicity in pitch (as a chain of thirds) is examined; in a local meter, periodicity of onsets is examined. In that aspect, harmonic analysis and metric analysis are similar models, working on two different domains: pitch and time⁵.

Mazzola's (2002) metric weight formulation computes a weight graph for each onset where onsets that are within longer maximal local meters or in more than one maximal local meter are assigned higher weights.

$$W_{l,p}(o) = \sum_{m, k(m) \geq l, o \in m} k(m)^p$$

Through this formula, a weight is assigned to an onset o which is at least of length l and is in a maximal local meter m of length $k(m)$. The metrical profile p is the parameter that determines how the length of the maximal local meter contributes to the weight. In the figure in Appendix 1, o_5, o_9 and o_9 have higher weights than the

⁵ Analysis of onsets to extract maximal local meters is a simple computation but care should be taken to have adequate quantization and strict adherence to musical notation in the symbolic representation of music which in our case is a MIDI file.

remaining onsets. High weight onsets are structurally more important, and in the case of certain genres such as the Baroque genre and popular genres such as rock, pop ballad, etc., these high weight onsets align with the global meter. This means strong beats that are suggested by the notated meter. Fleischer (2002) names this alignment as *metric coherence* and enlists musical examples which have metric coherence. Such a weight analysis allows much more differentiation than the traditional strong-weak beat dichotomy. Recent research has shown benefits of metric weight computation on the style analysis of various music genres (Mazzola, 2002; Fleischer, 2002; Volk, 2009; Mazzola et al., 2020).

4.3. Analysis of Harmony that Uses Local Meters

In music of the common practice period, meter imposes a hierarchy to the perception of harmony and melody. That is to say, we do not hear every musical event as if the event is on the strong beat. In common practice period music, passing and neighbour tones are usually on the weak beats; an authentic cadence usually ends on a strong beat. When we tap our foot or clap our hands with such music, we are typically synchronizing with the strong beats of the meter.

GTTM analyzes musical events and derives the *metrical structure*, a hierarchical structure which is represented by a tree of dots corresponding to beats (that may or may not align with the onsets). The strength of the beat corresponds to its depth in the tree as seen in the figure in Appendix 2. A very counter-intuitive result of GTTM's analysis is the insertion of a dot between the first two notes in the 1st and 2nd measures without a corresponding onset. GTTM's metrical analysis procedure is the sum of metrical well-formedness rules and preference rules (Lerdahl and Jackendoff, 1983) but GTTM does not give an algorithm to derive a metrical structure.

An analysis of the metrical structure using Mazzola's method results in maximal local meters a, b, and c that span every onset in the score. Local meters a and b will have the highest weight; in fact, they span the whole 8-measure long period Mozart K. 331, i, mm. 1-8 (Alpaydin, 2022). The main difference between the two ways of metric analyses is that, while GTTM imposes the notated global meter to infer the metrical hierarchy, in Mazzola's method, maximal local meters are generated from onsets only, and weights are assigned according to the inclusion of onsets in the local meters. It should be noted that this approach is also similar to the harmonic analysis method discussed in the previous section. For common practice period music, global tonality in a score can be inferred from the notated accidentals. Our harmonic analysis does not have any a priori tonal information and tonalities are extracted from the vertical and horizontal organizations of pitches only.

If different onsets have different strengths (or weights) and this creates a metrical structure with a hierarchy, this should also influence the way harmony is perceived. We wanted to inject the perceived metrical hierarchy into the computational analysis of harmony. For this purpose, we analyzed chords that are on the same maximal local meter and compared harmonic progression with metrical proximity to harmonic progression with temporal proximity. Taking metrical proximity as primary also aligns with a well-known auditory perception mechanism in humans: *metrical entrainment*. In tonal music, structurally important chords are usually on the strong beats and embellishing chords are on relatively weaker beats, which is a well-known observation. We describe in detail the new harmonic analysis algorithm that considered metrical information as well and review the results of execution of the new algorithm on a Mozart and a Beethoven composition (Alpaydin, 2022). Temporal proximity and metrical proximity cases differ very little in terms of the resultant harmonic path. This may indicate that harmonic progression is sensible not only locally-and-temporally but metrically as well, on a broader level, an intuition that great composers have. The implementations of harmonic analysis and metric analysis as software can be downloaded and used as plug-in components under Rubato⁶.

⁶ The rubettes for analysis of harmony and meter can be downloaded from <http://www.rubato.org/rubettes.html>.

Conclusion and Future Directions

Our sample set is limited and we plan to extend our set to other examples of European tonal music such as those of J. S. Bach, Haydn, and other composers of the common practice era. We expect similar results, i.e., alignment of temporal and metrical considerations of harmony to a great extent.

Sophisticated experiments about music cognition is possible through algorithms that analyze complex structures in musical data. Analysis that goes beyond pen and paper analysis on the score or a large number of scores is possible because computers process symbolic information faster than human beings (Mazzola et al., 2020). Use of algorithms and computational power will broaden the horizons of music theory. For example, it is now possible to analyze the semi-cadence structure of all J. S. Bach compositions, the development of all Mozart sonatas, the modulations of Beethoven, or the details of the metric language in a Brahms sonata. Thus, a precise, statistical conclusion can be made. In this way, some features that were felt at the intuitive level when we listened to music before can now be grounded and explained through computational analysis. Generalizations are easier and quicker to make with an objectivity that does not allow vagueness, inconsistency or a subjective conclusion without rationale. With its precision, speed and memory, computer power extends a theorist's mind, but indubitably, it still requires a theorist to propose a thesis, model cognition, and design algorithms.

Hakem Değerlendirmesi <i>Peer-review</i>	Bağımsız <i>Externally peer-reviewed.</i>
Çıkar Çatışması <i>Conflict of Interest</i>	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir. <i>The author has no conflict of interest to declare.</i>
Finansal Destek <i>Financial Support</i>	Yazar çalışması için finansal destek almadığını beyan etmiştir. <i>The author declared that this study has received no financial support.</i>
Teşekkür Açıklaması <i>Acknowledgements</i>	Yazar teşekkür açıklaması bildirmemiştir. <i>The author did not provide a statement of acknowledgements.</i>

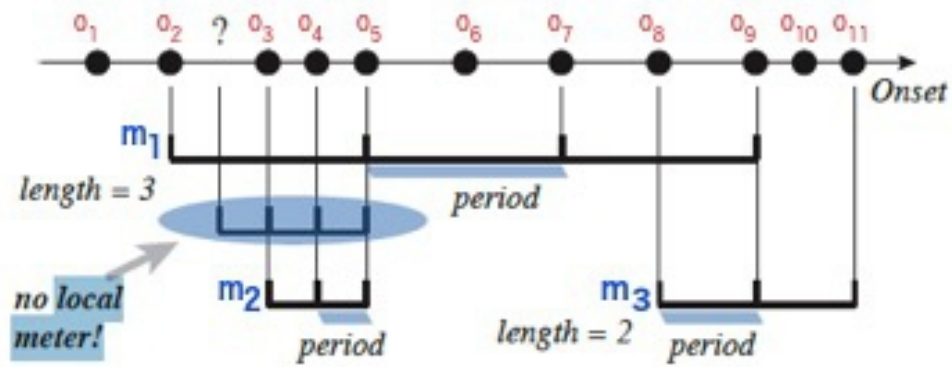
References

- Agon, C., Assayag, G., Laurson, M., Rueda, C. & Delerue, O. (1999). Computer Assisted Composition at Ircam: PatchWork & OpenMusic. *Computer Music Journal*, 23(3).
- Agustín Aquino, O. A. (2011). Extensiones microtonales de contrapunto. (Tesis de Doctorado). Universidad Nacional Autónoma de México, México. Recuperado de <<https://repositorio.unam.mx/contenidos/92950>>.
- Alpaydin, R. & Mazzola G. (2015). A Harmonic Analysis Network. *Musicae Scientiae*, 19(2), 191-213.
- Alpaydin, R. (2022, March 20). "Harmonic Analysis with Rhythmical Metrical Weights". (PhD thesis in preprint).
https://www.researchgate.net/publication/347555700_Computational_Harmonic_Analysis_with_Rhythmical_Weights_PhD_thesis.

- Andreatta, M., Ehresmann, A., Guitart, R. & Mazzola, G. (2013). Towards a categorical theory of creativity. Proceedings of the Conference MCM 2013, McGill University, Montreal. Lecture Notes in Computer Science / LNAI, Springer, 19-37.
- Bibby, N. (2006). Tuning and Temperament: Closing the Spiral. In: *Music and Mathematics*, Oxford University Press. 13-28.
- Boolos G., Burges, J.P., & Jeffrey, R.C. (1974). *Computability and Logic*. (1st ed.). Cambridge University Press.
- Bresson, J. & Carlos, A. (2010). Processing Sound and Music Description Data using OpenMusic. Proc. International Computer Music Conference, New York, USA.
- Burkholder J.P., Grout D.J. & Paisca J.V. (2014). *A History of Western Music*. New York: WWNorton & Co.
- Caplin, W.E. (1998). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Di Guigno, G., & A. Gerzso. (1986). La station de travail musical 4X. IRCAM Technical Report. Paris: IRCAM.
- Edwards, C.H. (1982). *The Historical Development of the Calculus*. Springer Study edition. (2nd ed.). Springer-Verlag.
- Fiore, T. & Noll T. (2018). Voicing Transformations of Triads, *SIAM J. Appl. Algebra Geometry*, 2(2), 281–31.
- Fleischer, A. (2002). A Model of Metric Coherence. In *Proceedings of the 2nd international conference understanding and creating music*. Caserta, Italy. <https://webpace.science.uu.nl/~fleis102/Casertaletter.pdf>.
- Forte, A. (1977). *The Structure of Atonal Music*. Yale University Press.
- Hiller, L.A. & Issacson, L.M.. (1957). Illiac Suite for String Quartet. New Music Edition. Theodore Presser Company, Bryn Mawr, Pa.
- Hilton, P. (1984). Cryptanalysis in World War II —and Mathematics Education, *The Mathematics Teacher*, 77(7), 548-552. <https://pubs.nctm.org/view/journals/mt/77/7/article-p548.xml>
- Hirschberg, A., Gilbert, J., Msallam, R., & Wijnands, A.P.J. Shock Waves in Trombones. *Journal of the Acoustical Society of America*, 99(3), 1754-1758.
- Krumhansl, C.L. (1990). *Cognitive Foundations of Musical Pitch*. Oxford University Press, New York.
- Lerdahl, F. & Jackendoff, R. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lewin, D. (1982). A Formal Theory of Generalized Tonal Functions. *Journal of Music Theory*, 16 (1), 23-60.
- Lewin, D. (1993). *Musical Form and Transformation: Four Analytic Essays*. Yale University Press: New Haven, Connecticut.
- Mazzola, G. (1985). *Gruppen und Kategorien in der Musik*. Heldermann, Berlin.
- Mazzola, G. (2002). *The Topos of Music*. Basel-Boston-Berlin: Birkhauser Verlag.
- Mazzola, G. (2011). Ontology. In *Musical Performance*. Computational Music Science. Springer, Berlin, Heidelberg. 21-34.
- Mazzola, G., Alpaydin, R. & Heinze, W. (2020). Software-based Experimental Music Theory: Rubato's Metrorubette for Brahms' Sonata Op. 1. In: *The Future of Music - Towards a Computational Musical Theory of Everything*. Springer. 49-61.

- Milmeister, G. & Mazzola, G. (2007). Rubato Composer Software. <https://www.rubato.org/rubatocomposer.html>.
- Milmeister, G. (2007). Overview of Music Theories. In: *The Rubato Composer Music Software*, Springer, 3-6.
- Montiel, M. (2011). The Rubato Composer Software Concept for Learning Advanced Mathematics. In Emilio Lluís-Puebla & Octavio Agustín-Aquino (Eds), *Memoirs of the Fourth International Seminar on Mathematical Music Theory*. Electronic Publications of the Mexican Mathematical Society, 77-96.
- Noll, T. (1997). Morphologische Grundlagen der abendländischen Harmonik. Brockmeyer, Bochum.
- Noll, T. & Garbers, J. (2001). Harmonic path analysis. International Seminar on Mathematical and Computational Music Theory At: Sauen Volume: Mazzola, Guerino / Noll, Thomas / Lluís-Puebla, Emilio (eds): *Perspectives in Mathematical and Computational Music Theory*.
- Agustín Aquino, O. A. & Mazzola, G. (2019). Contrapuntal Aspects of the Mystic Chord and Scriabin's Piano Sonata No. 5. In Montiel M., Gomez-Martin F., Agustín-Aquino O. (Eds), *Mathematics and Computation in Music*. MCM 2019. Lecture Notes in Computer Science, vol 11502. Springer, Cham.
- Parncutt, R. (2008). Interdisciplinarity in JIMS. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, (2) (1&2). http://musicstudies.org/wp-content/uploads/2017/01/interdisciplinarity_JIMS.pdf.
- Roads, C., & Mathews, M. (1980). Interview with Max Mathews. *Computer Music Journal*. 4(4), 15–22. <https://doi.org/10.2307/3679463>.
- Schedl, M., Gómez, E. & J. Urbano. Music. (2014). Music Information Retrieval: Recent Developments and Applications. In *Foundations and Trends In Information Retrieval*, 8(2-3), 127–261. <http://doi.org/10.1561/15000000042>.
- Sipser, M. (2007). Context-Free Grammars, In: *Introduction to the Theory of Computation*, (2nd ed.), Thomson Course Technology, 100-104.
- Temperley, D. (1997). An Algorithm for Harmonic Analysis. *Music Perception*, 15(1), 31–68. <https://doi.org/10.2307/40285738>
- Temperley, D. (2002). A Bayesian approach to key-finding. In C. Anagnostopoulou, M. Ferrand & A. Smaill (Eds.), *ICMAI 2002, LNAI 2445*. Berlin, Germany, Springer-Verlag. 195-206.
- Thalman, F. (2014). Gestural composition with arbitrary musical objects and dynamic transformation networks. Retrieved from the University of Minnesota Digital Conservancy. <https://hdl.handle.net/11299/165105>.
- Tzanetakis, G., A. Kapur, W. A. Schloss & Wright, M. (2007). Computational ethnomusicology, *Journal of interdisciplinary music studies*, 1(2), 1-24.
- Turing, A.M. (1939). Systems of Logic Based on Ordinals. *Proceedings of the London Mathematical Society*, 2-45 and 161-228.
- Turing Machine Visualization. (2022, March 12). <https://turingmachine.io/>.
- Turing Machine Physical Realization (2022, March 12). <https://hyperglitch.com/articles/turing-machine>.
- Volk, A. (2009). Applying Inner Metric Analysis to 20th Century Compositions. In *Communications in Computer and Information Science*. Berlin Heidelberg: Springer. 204-210.
- Weyl, H. (1983). *Symmetry*. Princeton University Press.

APPENDICES:



APPENDIX 1:

Onsets o_1, \dots, o_{11} and the maximal local meters they belong to. The drawing is adapted from Mazzola (2002).

APPENDIX 2:

The first two and a half measures of Mozart K. 331, i Both GTTM's analysis and maximal local meters are given under the score.

Ali Rifat Çağatay`ın Koleksiyonundaki Hdef 8 İsimli Hamparsum Defterinde Yer Alan Günümüz Notasına Çevrilmiş Nakış Biçiminde Bestelenmiş Eserlerin Biçim Analizi

Form Analysis of the Works Composed in the Nakış Form Transformed to Western Notation in the Hamparsum Notebook Named HDEF 8 in Ali Rifat Çağatay's Collection

Tarık ÖZTÜRK⁽¹⁾

(1) Sorumlu Yazar / Corresponding Author:

Tarık Öztürk, Yüksek Lisans Öğrencisi,
İstanbul Teknik Üniversitesi, Müzik Teorisi
ve Kompozisyon

E-posta: tarikozturkitu@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4601-9594

Atıf / Citation: Öztürk, T. (2022) Ali Rifat Çağatay`ın Koleksiyonundaki Hdef 8 İsimli Hamparsum Defterinde Yer Alan Günümüz Notasına Çevrilmiş Nakış Biçiminde Bestelenmiş Eserlerin Biçim Analizi *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 22, 23-37.

Özet

Müzikte biçim, eserlerin yapısını ifade eder. Bu ifade etme yöntemi örgütseldir. Örgütlenme ise eserleri kendi içerisinde gruplandırmaya iter. Türk müziğinde biçimler her ne kadar kalıplara sokulmaya çalışılsa da bu kalıplar bütün müzikal yapıları kapsamamaktadır. Nitekim nakış biçimi de bu ölçüde sayılabilir. Türk Dil Kurumu'na (TDK) göre "nakış" kelimesinin müzikteki anlamı "Beste ve semainin, dört yerine iki haneli olanı", mecazi olarak ise "hile" anlamlarına gelmektedir. Arapçadan nakş ve Türkçe 'deki etmek fiilinin birleşmesi ile oluşan nakşetmek ise "süslemek, bezemek ve nakış yapmak anlamlarında kullanılmaktadır. Nakış için bir besteleme biçimi olduğu söylenebilir. Temel olarak iki haneden oluşan ve terennümlü, icra açısından biraz "hileli" ve uzun terennüm bölümleri ile adeta süslenmiş, nakşedilmiş bir yapıda olduğu düşünülebilir. Ali Rifat Çağatay'ın arşivi 2011 yılında Alp Altınar tarafından Nilgün Doğrusöz Dişiaçık ile paylaşılmıştır. Nilgün Doğrusöz Dişiaçık'ın kurucusu olduğu Osmanlı-Türk Müziği Araştırmaları Grubu "OTMAG" tarafından arşiv inceleme çalışmaları başlatılmıştır. Ali Rifat Çağatay'ın arşivinde bulunan ve çeviri yazısı yapılan "HDEF 8" isimli defter Hamparsum müzik yazısı ile yazılmıştır. Ali Rifat Çağatay'ın koleksiyonundaki HDEF 8 isimli defterin içerisinde yer alan nakış biçimindeki eserler incelenmiştir. Defter içerisinde yer alan nakış eserler farklı dönemlerden farklı bestekârların eserleridir. Eserlerin melodi ve güfte arasındaki bağlantıları incelenerek biçim analizleri yapılmıştır. Eserin içerisinde ayrılan bölümler güfte ve melodi üzerine seçilmiştir. Melodiler A^{1m}, B^{2m} ve AT gibi farklı kodlar verilerek isimlendirilmiştir. Konuya ışık tutması bakımından nakış biçiminin farklı kaynaklardaki tanımlarına değinilmiştir. HDEF 8 isimli defterin içerisinde yer alan 20 adet nakış biçimindeki eserden 19 tanesinin biçim analizleri yapılarak biçim şemaları tespit edilmiştir. Analiz sonucunda 19 eserde 18 adet farklı kullanım olduğu saptanmıştır. İki adet eser "Cesm-i bed-kes be-cesm-i mestet ne-rezed" ve "Dehr olmada bu sûr ile mahmûr-u meserret" ortak şema tespit edilmiştir. 19 eserden elde edilen istatistikler kullanılarak en çok kullanılan bölümler ve şemalar tespit edilmeye çalışılmış ve yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Nakış Biçimi, Biçim ve Form, Ali Rifat Çağatay, Hamparsum, Biçim Analizi

Abstract

In music, form refers to the structure which is the organizational method of expression. This organization leads to works to be grouped within themselves. In Turkish music, although these forms are tried to be put into patterns, these patterns do not cover all musical structures. Indeed, *nakış* form is an example to this. According to the Turkish Language Society, the meaning of the word “*nakış*” in music is “the one with two *hanes* instead of four of the *beste* and *semâi* forms”, and metaphorically it means “trick”. *Nakış*, which is formed by the combination of the verb “*nakış*” in Arabic and the verb “*etmek*” in Turkish, is used in the meaning of “decorating/ embroidering”. Basically, it can be considered as a form of composition. With two *hanes* and *terennüm*, it is a bit “tricky” in terms of performance, and almost embellished with long *terennüm* sections. The notebook titled “HDEF 8” in the archive of Ali Rifat Çağatay was written with Hamparsum notation. Ali Rifat Çağatay's archive was shared by Alp Altuner with Nilgün Doğrusöz Dişiaçık in 2011. The study of the archive was started by the Ottoman-Turkish Music Research Group called “OTMAG”, founded by Nilgün Doğrusöz Dişiaçık. In this study, the works in the form of *Nakış* in the notebook named HDEF 8 in Ali Rifat Çağatay's collection were examined. These works belong to different composers from different periods. The sections of the work were chosen based on the lyrics and melody. The melodies are named differently such as A^{1m}, B^{2m} and AT. Among the 19 works, only the formal analysis of “*Cesm-i bed-kes be-cesm-i mestet ne-rezed*” and “*Dehr olmada busûr ile mahmûr-u meserret*” were common. By examining the connections between the melody and the lyrics of the works, their form structures were revealed. In order to shed light on the subject, the definitions of the *nakış* form in different sources are mentioned. The analysis of the 19 of the 20 works in the notebook called HDEF 8 and the definitions of the existing *nakış* forms were examined and determined. By using the statistics obtained from 19 works, the mostly used sections and diagrams were tried to be determined and interpreted.

Keywords: *Nakış*, Ali Rifat Çağatay, Hamparsum Notation, Form Analysis

1. GİRİŞ

Türk Dil Kurumu'na (TDK) göre “*nakış*” kelimesinin müzikteki anlamı “*Beste ve semâinin, dört yerine iki haneli olanı*”, mecazi olarak ise “*hile*” anlamlarına gelmektedir. Arapçadaki *nakş* ve Türkçedeki *etmek* fiillerinin birleşmesi ile oluşan *nakşetmek* ise “*süslemek, bezemek ve nakış yapmak anlamlarında kullanılmaktadır*. Anlamları itibari ile *nakış* bir biçim hatta *besteleme* tekniği olarak düşünülebilir. İki hane ve *terennümlü*, icra açısından biraz “*hileli*” ve uzun *terennüm* bölümleri ile âdeta süslenmiş, *nakşedilmiş* bir yapıda olduğu düşünülebilir. Türk müziğinde *bestelenen beste ve semâi biçimindeki eserler murabba ve nakış olmak üzere iki ana biçim ile bestelenmiştir*. Nazmi Özalp *Türk Mûsikîsi Beste Formları* adlı eserinde *semâi formunun birinci şeklinde tanımlayabileceğimiz ağır semâi biçiminin murabba ve nakış olmak üzere iki kullanımının olduğundan söz eder*. “*Murabba besteler, dört mısralı olduğundan dolayı, eşkenar dörtgen karşılığı Murabba adını alır. Bu tür besteler dört haneden oluşur. Her hanenin sonunda terennüm vardır. Sayısı az da olsa terennümsüz bestelere de rastlamaktayız. O halde Murabba Besteleri “terennümlü ve Terennümsüz” olmak üzere ikiye ayırmak mümkündür*” (Yavaşca, 2002, s. 474). Özalp, *murabba kullanımının temel yapısını belirtirken nakış kullanımı hakkında bilgi vermemektedir* (Özalp, 1992, s. 17-18). Alaeddin Yavaşca *Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri* adlı eserinde ağır *semâi biçiminin murabba ve nakış biçimi gibi iki kullanımının olduğundan bahseder*. Ancak Özalp gibi Yavaşca da *murabba hakkında genel şema sunarken, nakış biçimi hakkında şema sunmamaktadır*. Onur Akdoğu *Türler ve Biçimler* adlı eserinde *nakış biçimini genel olarak açıklamaktadır*: “*Beyitlerden oluşan iki bölmeli ağır semâide, her beyitten sonra terennüm gelir. Bu terennüm de uzun ve bezeklidir. Bundan ötürü bu ağır semâiler nakış ağır semâi olarak anılmış olup, ayrı bir tür değildir*.” (Akdoğu, 1995, s. 283). Yılmaz Öztuna'nın da *nakış biçimi hakkındaki tanımlaması mevcuttur*: “*Eğer iki mısra (bir beyit) arka arkaya okunup da sonra terennüm gelirse, semâiye, 'nakış semâi' denilir. Bu şekilde eserin sadece 2 hane olacağı tabiidir. Şu hâlde 2 haneli semâiye 'nakış semâi' denilir ve 4 hanelisi 'nakış' adını almaz*.” (Öztuna, 2000, s. 418).

2. ALİ RİFAT ÇAĞATAY'IN HAYATI

Ali Rifat Çağatay 1867 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Babası Leh asıllı, Piyade Albayı Hasan Rifat Beydir. Ali Rifat Bey iyi bir tahsil görmüştür. Küçük yaşta musikiye merak duyan ve musiki eğitimine başlayan Ali Rifat Çağatay, iyi derecede kemençe ve ud çalmaya başlamıştır. Sadece enstrüman icrasının değil aynı zamanda sesinin de güzel olduğu ve icralarda bulunduğu bilinmektedir. Ali Rifat Çağatay zaman içerisinde birçok lakap ile anılmıştır. Bunlar arasında "Prens" ve "Tereddüt Bestekârı" en bilinenleri olmuştur. Ali Rifat Çağatay'ın Orhan Seyfi Orhon'un *Tereddüt* adlı şiirine yaptığı beste, Çağatay'ın "Tereddüt Bestekârı" adı ile anılmasını sağlamıştır. Nitelikli bir tahsil gören Çağatay, iyi düzeyde Fransızca, Farsça ve Arapça bilmektedir. Ali Rifat Bey'in arşivinde rastlanılan Batı müziği armoni notları kendisinin armoni ile ilgilendiğini gösterir. Çağatay'ın öğrencileri arasında Suphi Ziya Özbekkan, Mesud Cemil, Udi Sami Bey, Selahattin Pınar ve Şerif Muhiddin Targan dikkat çekenler arasındadır. 1922 yılında eşi Zehra Hanım'ın hastalığının tedavisi için Avrupa'ya gitmiştir. Zehra Hanım Fransa'da vefat etmiştir. Ali Rifat Çağatay'ın Zehra Hanım'dan çocuğu olmamıştır. 1923 senesinde Nimet Çağatay'la evlenmiştir. Cafer Çağatay, Haydar Çağatay ve Vecdi Çağatay adlarında üç oğlu olmuştur. Ali Rifat Çağatay Fransa'da bulunduğu zamanlarda Batı müziği ile de ilgilenmiştir. Yurduna döndüğünde ise Türk Musikisi Ocağı'nı kurmuş ve Üsküdar Musiki Cemiyeti'nde dersler vermiştir. 1925 yılına kadar Şark Musikisi Cemiyeti'nde başkan olarak yıllarca çalışmıştır. 1927'de Muallim İsmail Hakkı Bey'in vefatı üzerine İstanbul Belediye Konservatuvarı Tasnif ve Tespit Heyeti'nde çalışmış ve hayatının sonuna kadar bu görevde kalmıştır. Ali Rifat Çağatay'ı ünlü yapan bir diğer özelliği ise geleneksel üslubun yanında çok sesliliğe önem vermesidir. Ali Rifat Çağatay İstiklal Marşı'nın ilk bestekârıdır. Bestelediği Acemaşiran İstiklal Marşı, 1924-1930 yılları arasında kullanılmıştır. Ali Rifat Çağatay 3 Mart 1935 senesinde İstanbul'da geçirdiği kalp krizi nedeniyle vefat etmiştir (Doğrusöz ve Ergur, 2017, s. 23).

2.1 HDEF 8 İsimli Defterin Özellikleri

Ali Rifat Çağatay'ın arşivinde bulunan "HDEF 8" kodlu defterin numarası 273'tür. Bu defter, Vecdi Bey tarafından numaralandırılmıştır. Defterin ön kapağı siyah kumaş kaplı mukavvadır; arka kapak ise kopmuş durumdadır. Defterin boyutları 27,5 x 20 cm ebatlarındadır. H. Mattesian marka çizgili bir defterdir. Kurşun kalem kullanılmıştır (Doğrusöz, 2019, s. 26). Osmanlı Türkçesi ve Hamparsum müzik yazısı ile yazılmıştır. Toplam 300 sayfadan oluşan defterin 245 sayfası yazılı, 55 sayfası ise boşdur. Defter içerisinde yazılı 155 adet eser mevcuttur. Defterin son sayfalarında usuller ile ilgili bilgiler verilmiştir.

2.2 Bulunan Nakış Eserlerin Listesi¹²

HDEF 8 isimli defterde yer alan 155 adet eserden 20 tanesinin nakış biçiminde olduğu belirlenmiştir. Bu eserler aşağıda belirtilmiştir (Bkz. Tablo 1).

1 Doğrusöz, N. ed. (2019). Ali Rifat Çağatay'ın Arşivi I: Envanter. s. 26-32, İstanbul: OTMAG Yayınları. Eser listesi adı verilen kaynaktan alıntılanmıştır.

2 Eserler kronolojik olarak sıralanmıştır. Acemlere ait eser tarihi tam olarak bilinemediği için yazılmamıştır.

Tablo 1: HDEF 8 isimli defterdeki nakış eserlerin listesi

Yüzyıl	Eser Adı	Bestekâr	Makam ve Usul
15. yy.	[Lesker kesid ask dilemterk-i can girift]	Hoca Abdülkadir'in	Hüseyni / Muhammes
15. yy.	Cesm-i bed-kes be- cesm-i mestet ne-rezed	Hoca Abdülkadir'in	Hüseyni / Ağır Semai
15. yy.	Ger siyehi çünin büved çeşm-i tuber helâk-imâ	Hace'nin	Rehavi / Yürük Semai
15. yy.	Ey mâh-ı men der mektebest	Hace'nin	Rast / Aksak Semai
17. yy.	Dile revnâk getirir şimdi beyim seyr-i çemen	Şeyda Hafız'ın	Hüzzam / Yürük Semai
18. yy.	Pir olmada gerci gonul amma civan ister	İshak'ın	Şedaraban / Yürük Semai
19. yy.	Asufte diliz dam-ı heva meskenimizdir	Zekai Efendi'nin	Hicazaşiran / Yürük Semai
19. yy.	Acıl acıl gul efendim cihan bahar olsun	Dede Efendi'nin	Hicazbuselik / Yürük Semai
19. yy.	Sakiya mest-i muda meyle sen olmaz mı beni	Dede'nin	Evçbuselik / Yürük Semai
19. yy.	Gül yüzün gülşende cânâ gösterirken gül güle	Mehmed Bey'in	Nevakürdi / Aksak Semai
19. yy.	Mutribâ ten ten diyü ettikçe terâne	Hafız Abdullah	Nevakürdi / Yürük Semai
19. yy.	Hava güzel yine gülşende gösteriş günüdür	Dede Efendi'nin	Hisar / Yürük Semai
19. yy.	Dehr olmada bu sûrile mahmûr-u meserret	Dede'nin	Buselik / Yürük Semai
19. yy.	Göz gördü gönül sevdi seni ey yüzü mâhım	Dede İsmail	Sababuselik / Yürük Semai
19. yy.	Nâzet sen ola cihâne ol gül	Zekai Efendi'nin	Sehnazbuselik / Aksak Semai
19. yy.	Bir dilber-i nâdide bir kâmet-i müstesnâ	Dede'nin	Ferahfeza / Sengin Semai
19. yy.	Gönüm heves-i zülf-i siyehkâre düşürdüm	Zekai Efendi'nin	Hisarbuselik / Yürük Semai
19. yy.	Dil verdiğin ol çeşm-i siyeh-meste iştittim	Mehmed Ağa'nın	Hüzzam / Yürük Semai
20. yy.	Dür etme yanından asla bendeni ey kâşıkeman	Osep'in	Acemkürdi / Aksak Semai
?	Müştâk-ı lebed şeker fûrûşân	Acemler	Pençgah / Yürük Semai

Tespit edilen 20 adet nakış eser arasında Abdülkadir Merâği'ye (1353? -1435?) ait 4 adet, Şeyda Hafız olarak da bilinen Abdürrahim Dede'ye (1725? -1799?) ait 1 adet, Tanburi İsak'a (1745-1814) ait 1 adet, Zekai Dede'ye (1824-1875) ait 5 adet, Hamamizade İsmail Dede'ye (1778-1846) ait 6 adet, Hafız Abdullah'a (1775? -1825?) ait 1 adet, Osep Ebeyan'a (1873-1959) ait 1 adet ve Acemler'e (?) ait 1 adet eser mevcuttur. Yer alan eserler farklı yüzyıllardan önemli bestekârların eserleridir. Eserler büyük çoğunlukla divan edebiyatındaki gazel biçimi üzerine bestelenmiştir ve divan edebiyatının en sık kullanılan nazım şekillerinden bir tanesidir. Gazel genellikle 5 ile 15 beyit arasında yazılan, konusunun lirik olarak işlendiği bir nazım şeklidir. Gazel nazım biçiminin uyak düzeni genellikle "aa, ba, ca, da, ..." biçimindedir. Yılmaz Öztuna gazeli "Klasik İslâmî şiirin en tanınmış ve en çok kullanılmış şekli" olarak tarif etmektedir (Öztuna, 2000, s. 187).

2.3 Biçim Analizi Yapılırken Kullanılan Yöntem³

Biçim analizi yapılırken mısralar temel alınmıştır. Güftelerin başladığı ve bittiği yerler melodik yapı olarak incelenmiş ve A, B, C gibi alfabetik harfler ile tanımlanmıştır. Mısralar melodilerin sağ üstünde belirtilmiştir. Terennümlerde uzun terennümler A harfini alarak AT olarak yazılırken, kısa terennümler öncesinde yer alan mısraya göre isimlendirilmiştir. Eğer bir müzikal benzerlik var ise aynı harfin sonuna " ' " işareti koyularak belirtilmiştir. Harfin üzerinde yer alan " ^{1/2} " işareti ise ait olduğu mısranın yarısının tekrar edildiğini belirtmektedir. Bir mısra ve melodi arka arkaya yazılmış ise "I: :I" işareti içerisinde gösterilmiştir.

3 Biçim analizi incelemesi yapılırken Neşe Yeşim Altınel Çoban & Şirin Karadeniz Güney. 2020. "Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin 25 Murabba Bestesinin Biçim Analizi". *İDİL Dergisi*, s. 1715-1737. DOI: 10.7816/idil-09-75-08 makalesinden yararlanılmıştır.

2.4 Defterde Yer Alan Nakış Eserlerin Tespit Edilen Biçim Analizi^{4 5}

Tespit edilen eserlerin biçim şemaları ve açıklamaları aşağıda belirtilmiştir.

2.4.1 Hüseyini muhammes nakış beste “leşker keşîd aşk dilem terk-i cân girift” biçim analizi

Hüseyini muhammes nakış bestenin biçimsel olarak analizinde, 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, ardından 2. mısranın B melodisi ile bestelendiği, sonrasında ise uzun bir A terennüm bölümü geldiği tespit edilmiştir. 3. mısradan C melodisi ile farklı bir besteleme görülürken devamında, 4. mısranın 1. mısraya benzer bir şekilde bestelendiği ve yine 1. ve 2. mısralardan sonra gelen AT bölümünün yine 4. mısradan sonra tekrar ettiği görülmüştür (Bkz. Şekil 1).

$$A^{1m} + B^{2m} + AT$$

$$C^{3m} + A^{4m'} + AT$$

Şekil 1: “leşker keşîd aşk dilem terk-i cân girift” eserin biçim analizi

2.4.2 Hüseyini nakış ağır semai “çeşm-i bed-keş be-çeşm-i mestet ne-rezed” eser analizi

Hüseyini nakış ağır semainin biçimsel olarak analizinde, 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, ardından 2. mısranın B melodisi ile bestelendiği, sonrasında ise uzun bir A terennüm bölümü geldiği tespit edilmiştir. 3. ve 4. mısraların tekrar A ve B melodisi ile bestelendikten sonra aynı A terennüm bölümünün tekrar edildiği görülmüştür (Bkz. Şekil 2).

$$A^{1m} + B^{2m} + AT$$

$$A^{3m} + B^{4m} + AT$$

Şekil 2: “çeşm-i bed-keş be-çeşm-i mestet ne-rezed” eserin biçim analizi

2.4.3 “Pîr olmada gerçi gönül amma civân ister” eser analizi

Şedaraban nakış yürük semainin biçimsel analizi, eserin notasının üzerinde güftenin yer almaması nedeni ile yapılmamıştır.

2.4.4 Hicazaşiran nakış yürük semai “aşüfte diliz dâm-ı hevâ meskenimizdir” eser analizi

Hicazaşiran nakış yürük semainin biçimsel olarak analizinde, 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, ardından 1. mısranın A melodisine benzer bir şekilde bestelendiği, sonrasında ise uzun bir A terennüm bölümünün geldiği tespit edilmiştir. A terennümünden sonra 2. mısra A melodisine benzeyen bir melodi ile bestelenmiştir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiştir. Ardından, 3. mısranın B melodisine benzer bir şekilde bestelendiği, sonra 4. mısranın C melodisi ile bestelendiği ve A terennüm bölümünün tekrar edildiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 3).

$$A^{1m} + A^{2m'} + AT + A^{2m'}$$

$$B^{3m} + B^{3m'} + C^{4m} + AT$$

Şekil 3: “aşüfte diliz dâm-ı hevâ meskenimizdir” eserin biçim analizi

4 Biçim analizi yapılırken Şirin Karadeniz'in *Haza Mecmua-i Saz ü Söзде Türler ve Biçimler* (2019) isimli kitabından faydalanılmıştır.

5 Eserlerin notaları biçim şemaları üzerlerinde belirtilerek ekler bölümünde verilmiştir.

2.4.5 Hicaz buselik nakış yürük semai “açıl açıl gül efendim cihân bahâr olsun” eser analizi

Hicaz buselik nakış yürük semainin biçimsel olarak analizinde, 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, ardından 2. mısranın B melodisi ile bestelendiği ve 2. mısranın C bölümü ile bestelendikten sonra uzun bir A terennüm bölümünün geldiği tespit edilmiştir. 3. ve 4. mısralarda aynı 1. ve 2. mısralar gibi A melodisi, B melodisi ve 4. mısranın C melodisi ile bestelendikten sonra A terennüm bölümünün tekrar geldiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 4).

$$A^{1m} + B^{2m} + C^{2m} + AT$$

$$A^{3m} + B^{4m} + C^{4m} + AT$$

Şekil 4: “açıl açıl gül efendim cihân bahâr olsun” eserin biçim analizi

2.4.6 Evçbuselik nakış yürük semai “sâkiyâ mest-i müdâm eylesen olmaz mı beni” eser analizi

Evçbuselik nakış yürük semainin biçimsel analizinde, 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, ardından 2. mısranın B melodisi ile bestelendiği, 2. mısranın tekrar farklı bir melodi ile yani C melodisi ile bestelendiği ve uzun bir A terennüm bölümü geldiği tespit edilmiştir. 3. mısranın D melodisi ile bestelendiği ve 4. mısranın B melodisi ile bestelendikten sonra yeniden 4. mısranın C melodisi ile bestelendiği ve farklı bir uzun terennüm bölümü yani B terennüm bölümü geldiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 5).

$$A^{1m} + B^{2m} + C^{2m} + AT$$

$$D^{3m} + B^{4m} + C^{4m} + BT$$

Şekil 5: “sâkiyâ mest-i müdâm eylesen olmaz mı beni” eserin biçim analizi

2.4.7 Nevakürdi nakış aksak semai “gül yüzün gülşende cânâ gösterirken gül güle” eser analizi

Nevakürdi nakış aksak semainin biçimsel analizinde, 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, ardından 2. mısranın B melodisi ile bestelendikten sonra uzun bir A terennüm bölümü geldiği görülmüştür. A terennüm bölümünden sonra 2. mısranın tekrar B melodisi ile bestelendiği, sonra 3. mısranın C melodisi ile bestelendiği ve 4. mısranın tekrar B melodisi ile bestelendikten sonra A terennüm melodisinin tekrar edildiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 6).

$$A^{1m} + B^{2m} + AT$$

$$B^{2m} + C^{3m} + B^{4m} + AT$$

Şekil 6: “gül yüzün gülşende cânâ gösterirken gül güle” eserin biçim analizi

2.4.8 Nevakürdi nakış yürük semai “mutribâ ten tendiyü ettikçe terâne” eser analizi

Nevakürdi nakış yürük semainin biçimsel analizinde, 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, ardından 2. mısranın B melodisi ile beraber bestelendikten ve iki kere arka arkaya yazıldıktan sonra uzun bir A terennüm melodisi geldiği görülmüştür. 3. ve 4. mısralarda 2. mısradakine benzer bir şekilde arka arkaya iki kere yazılmış ve C ile D melodileri ile bestelenip ardından, A terennüm melodisinin tekrar edildiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 7).

$$A^{1m} + I:B^{2m}:I + AT$$

$$I:C^{3m}:I + I:D^{4m}:I + AT$$

Şekil 7: “mutribâ ten tendiyü ettikçe terâne” eserin biçim analizi

2.4.9 Acemkürdi nakış aksak semai “dûr etme yanından asla bendeni ey kâşî keman” eser analizi

Acemkürdi nakış aksak semainin biçimsel analizinde, 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, ardından 2. mısranın B melodisi ile bestelendikten sonra uzun bir A terennüm bölümü geldiği görülmüştür. Daha sonra m. mısranın B melodisine benzer bir melodi ile bestelendiği, ardından 3. mısranın C melodisi ile bestelendiği ve 4. mısranın D bölümü ile bestelendikten sonra A terennüm melodisinin tekrar ettiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 8).

$$A^{1m} + B^{2m} + AT$$

$$B^{2m'} + C^{3m} + D^{4m} + AT$$

Şekil 8: “dûr etme yanından asla bendeni ey kâşî keman” eserin biçim analizi

2.4.10 Hisar nakış yürük semai “hava güzel yine gülşende gösteriş günüdür” eser analizi

Hisar nakış yürük semainin biçimsel analizinde 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, ardından ufak bir A terennüm melodisi bestelediği, 2. mısranın B melodisi ile bestelendiği ve aynı 1. mısra A bölümünde görülen ufak bir 2. mısra B melodisine ait B terennüm melodisinden sonra uzun ve farklı bir A terennüm melodisi bestelendiği görülmüştür. 3. ve 4. mısra yine A ve B melodisi ile bestelenip, ufak terennüm bölümleri ve uzun A terennüm bölümlerinin tekrar ettikleri tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 9).

$$A^{1m} + AT^1 + B^{2m} + BT + AT^2$$

$$A^{3m} + AT^1 + B^{4m} + BT + AT^2$$

Şekil 9: “hava güzel yine gülşende gösteriş günüdür” eserin biçim analizi

2.4.11 Rehavi nakış yürük semai “ger siyehi çünin büved çeşm-i tü ber helâk-imâ” eser analizi

Rehavi nakış yürük semainin biçimsel analizinde, 1. mısrasının A melodisi ile bestelendiği, ardından 2. mısranın B melodisi ile bestelenip sonrasında uzun bir A terennüm melodisi bestelendiği görülmüştür. 2. mısranın yarısının tekrar B melodisi ile bestelenip, 3. mısranın A melodisi ile bestelendiği, sonrasında 4. mısranın B bölümü ile bestelendiği ve uzun A terennüm melodisinin tekrar ettiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 10).

$$A^{1m} + B^{2m} + AT$$

$$B^{2/2m} + A^{3m} + B^{4m} + AT$$

Şekil 10: “ger siyehi çünin büved çeşm-i tü ber helâk-imâ” eserin biçim analizi

2.4.12 Buselik nakış yürük semai “dehr olmada bu sūr ile mahmūr-u meserret” eser analizi

Buselik nakış yürük semainin biçimsel analizinde, 1. mısra A melodisi ile bestelendiği, ardından 2. mısranın B melodisi ile bestelenip sonrasında uzun bir A terennüm melodisi bestelendiği görülmüştür. 3. ve 4. mısranın tekrar A ve B melodisi ile bestelendiği ardından A terennüm melodisinin tekrar ettiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 11).

$$A^{1m} + B^{2m} + AT$$

$$A^{3m} + B^{4m} + AT$$

Şekil 11: “dehr olmada bu sūr ile mahmūr-u meserret” eserin biçim analizi

2.4.13 Pençgah nakış yürük semai “müştâk-ı lebed şeker fūrûşân” eser analizi

Pençgah nakış yürük semainin biçimsel analizinde 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, ardından 1. mısranın A melodisi ile tekrarı ile başladığı görülmektedir. 2. mısranın B melodisi ile bestelendiği sonra, 2.mısranun B melodisine benzer bir melodi ile bestelendiği ve uzun bir A terennüm melodisi bestelendiği görülmüştür. 3. mısra C melodisi ile bestelenmiş, devamında tekrar 3. mısra C melodisine benzer bir melodi ile bestelenmiştir. Sonrasında 4. mısra tekrar B melodisi ile bestelenmiş, ardından 4. mısra B melodisinin aynen 2. mısradaki B melodisine benzer melodinin tekrarı ile bestelenip, uzun A terennüm melodisinin tekrar edildiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 12).

$$A^{1m} + l: A^{1m} :l + B^{2m} + B^{2m'} + AT$$

$$C^{3m} + C^{3m'} + B^{4m} + B^{4m'} + AT$$

Şekil 12: “müştâk-ı lebed şeker fūrûşân” eserin biçim analizi

2.4.14 Sababuselik nakış aksak semai “göz gördü gönül sevdi seni ey yüzü mâhım” eser analizi

Sababuselik nakış aksak semainin biçimsel analizinde, uzun bir A terennüm melodisi ile bestelendiği, ardından 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, sonrasında 2. mısranın B melodisi ile bestelenip, B terennüm melodisi ile bestelendiği görülmüştür. Sonrasında 3. Mısranın C melodisi ile bestelenip ardından tekrar 3. Mısranın D melodisi ile bestelenip, 4.mısranın 2. mısra le aynı B melodisi ile bestelenip, B terennüm melodisinin tekrar edildiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 13).

$$AT + A^{1m} + B^{2m} + BT$$

$$C^{3m} + D^{3m} + B^{4m} + BT$$

Şekil 13: “göz gördü gönül sevdi seni ey yüzü mâhım” eserin biçim analizi

2.4.15 Şehnazbuselik nakış aksak semai “nâz etse nola cihâne ol gül” eser analizi

Şehnazbuselik nakış aksak semainin biçimsel analizinde, 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, ardından 1. mısranın A melodisinin benzeri bir melodi ile bestelendiği görülmüştür. Sonra 2. mısra B melodisi ile

bestelenip, 1. mısranın A melodisinin benzeri bir melodi ile bestelendiği, devamında ise A terennüm melodisinin bestelendiği tespit edilmiştir. 3. ve 4. mısralar C ve D melodileri ile bestelenmiş ve yeni bir B terennüm melodisi bestelendiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 14).

$$A^{1m} + A^{1m'} + B^{2m} + B^{2m'} + AT$$

$$C^{3m} + D^{4m} + BT$$

Şekil 14: “nâz etse nola cihâne ol gül” eserin biçim analizi

2.4.16 Ferahfeza nakış sengin semai “bir dilber-i nâdîde bir kâmet-i müstesnâ” eser analizi

Ferahfeza nakış sengin semainin biçimsel analizinde, 1. mısrasının A melodisi ile bestelendiği, ardından 2. mısranın B melodisi ile bestelenip devamında A terennüm melodisi bestelendiği ve 2. mısranın yarısının B bölümüne benzer bir melodi ile bestelendiği görülmüştür. Sonrasında 3. mısra C melodisi ile bestelenmiş olup, devamında tekrar 3. mısra C bölümüne benzer bir melodi ile bestelenmiş ve 4. mısranın D melodisi ile bestelenip, A terennüm melodisinin tekrar yazıldığı tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 15).

$$A^{1m} + B^{2m} + AT + B^{2/2m'}$$

$$C^{3m} + C^{3m'} + D^{4m} + AT$$

Şekil 15: “bir dilber-i nâdîde bir kâmet-i müstesnâ” eserin biçim analizi

2.4.17 Hisarbuselik nakış yürük semai “gönlüm heves-i zülf-i siyehkâre düşürdüm” eser analizi

Hisarbuselik nakış yürük semainin biçimsel analizinde 1. mısrası A melodisi ile bestelenmiş, ardından kısa bir A terennüm melodisi eklendiği görülmüştür. 2. mısra B melodisi ile bestelemiş olup, kısa bir B terennüm melodisinin bestelendiği, devamında uzun ve yeni bir A terennüm bölümü bestelenmiş olduğu görülmüştür. Sonrasında 2. mısra B melodisi ile tekrar yazılmış olup, kısa bir B terennüm melodisi de aynen tekrar etmiştir. 3. mısra C melodisi ile beslenmiş ardından, kısa bir C terennüm melodisi bestelenmiş, sonrasında 4. mısrasında D melodisi ile bestelenmiş olup, kısa bir D terennüm melodisi bestelendiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 16).

$$A^{1m} + AT^1 + B^{2m} + BT + AT^2$$

$$B^{2m} + BT + C^{3m} + CT + D^{4m} + DT$$

Şekil 16: “gönlüm heves-i zülf-i siyehkâre düşürdüm” eserin biçim analizi

2.4.18 Hüzzam nakış yürük semai “dile revnâk getirir şimdi beyim seyr-i çemen” eser analizi

Hüzzam nakış yürük semainin biçimsel analizinde, 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, ardından ufak bir A terennüm melodisi bestelediği, 2. mısranın B melodisi ile bestelendiği ve aynı 1. mısra A bölümünde görülen ufak bir 2. mısra B melodisine ait B terennüm melodisinden sonra uzun ve farklı bir A terennüm melodisi bestelendiği görülmüştür. 3. ve 4. mısra yine A ve B melodisi ile bestelenip, ufak terennüm bölümlerinin aynı ve uzun A terennüm bölümlerinin tekrar ettikleri tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 17).

$$A^{1m} + AT + B^{2m} + BT + AT^1$$

$$A^{3m} + AT + B^{4m} + BT + AT^1$$

Şekil 17: “dile revnâk getirir şimdi beyim seyr-i çemen” eserin biçim analizi

2.4.19 Hüzam nakış yürük semai “dil verdiğin ol çeşm-isiyeh-meste işittim” eser analizi

Hüzam nakış yürük semainin biçimsel analizinde, uzun bir A terennüm melodisi ile bestelendiği, ardından 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, sonrasında 1. mısranın A melodisine benzer bir melodi ile bestelendiği, 2. mısranın B melodisi ile bestelenmiş olup devamında, kısa bir B terennüm melodisi bestelendiği görülmüştür. 3. mısranın C melodisi ile bestelendiği, ardından 3. mısranın C bölümüne benzer bir melodi ile bestelendiği, sonrasında 4. mısranın D melodisi ile bestelendiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 18).

$$AT + A^{1m} + A^{1m'} + B^{2m} + BT$$

$$C^{3m} + C^{3m'} + D^{4m}$$

Şekil 18: “dil verdiğin ol çeşm-i siyeh-meste işittim” eserin biçim analizi

2.4.20 Rast nakış aksak semai “ey mâh-ı men der mektebest” eser analizi

Rast nakış aksak semainin biçimsel olarak analizinde, 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, ardından 2. mısranın B melodisi ile bestelendiği sonrasında ise uzun bir A terennüm bölümü gelip, 2. mısranın B bölümüne benzer bir melodi ile bestelendiği görülmüştür. 3. ve 4. mısraların A ve B melodisi ile uzun A terennüm melodisinin tekrar yazıldığı, ardından 4. mısranın B melodisine benzer bir melodi ile bestelendiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 19).

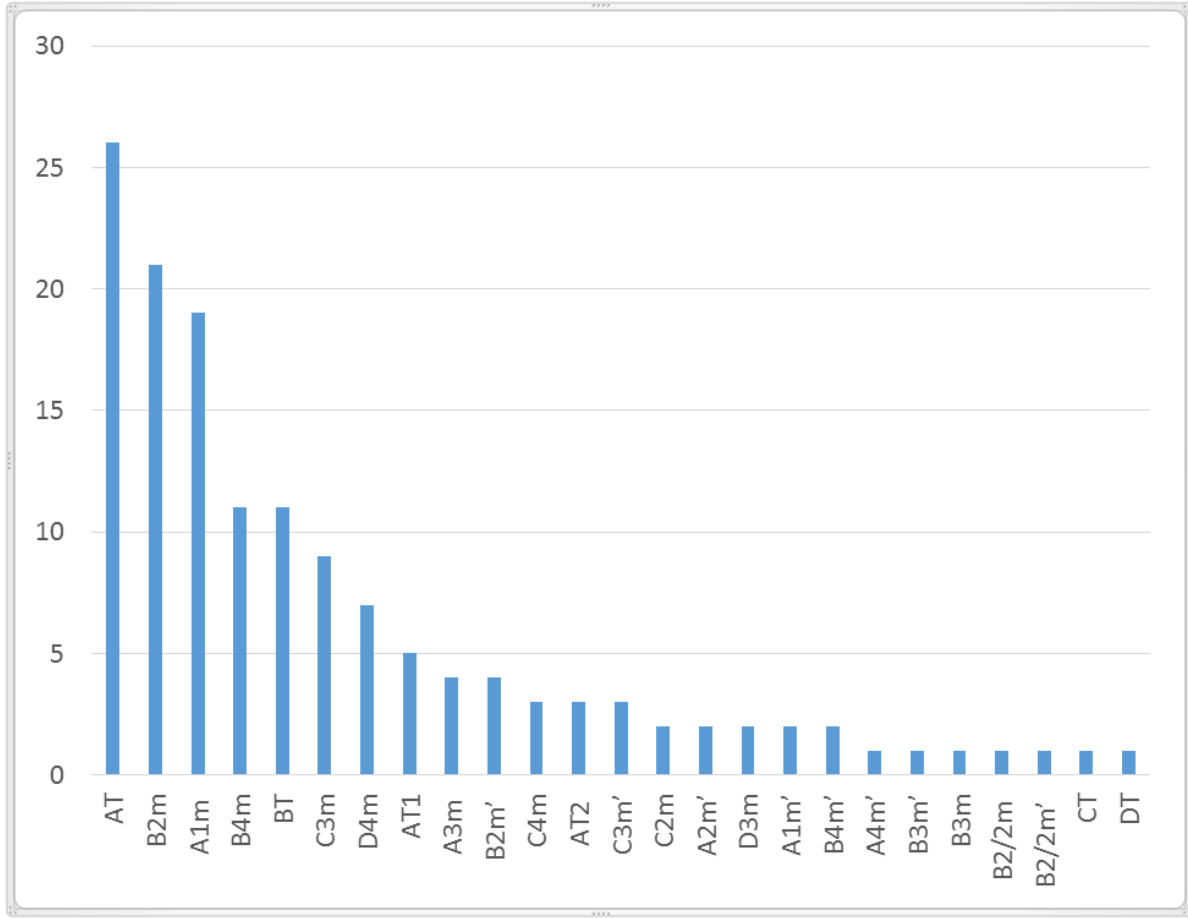
$$A^{1m} + B^{2m} + AT + B^{2m'}$$

$$A^{3m} + B^{4m} + AT + B^{4m'}$$

Şekil 19: “ey mâh-ı men der mektebest” eserin biçim analizi

Kullanım sayıları incelendiğinde analizi yapılan 19 eser içerisinde nakış formunun şeması tablodaki gibi olabilir (Bkz. Tablo 2).

Tablo 2. Melodilerin Kullanım Sayılarının Sıralaması



En sık karşılaşılan yapıların A^{1m} , B^{2m} , AT, C^{3m} ve B^{4m} olduğu tespit edilmiştir. Buna göre ortak bir analiz yapısı düşünülmüştür (Bkz. Şekil 20).

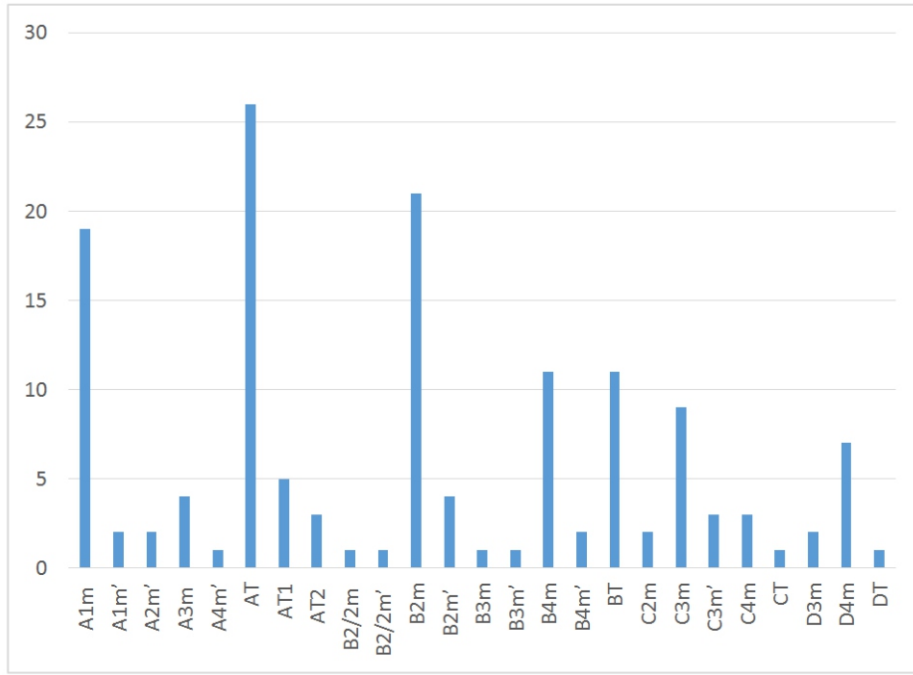
$$A^{1m} + B^{2m} + AT$$

$$C^{3m} + B^{4m} + AT$$

Şekil 20: En çok kullanılan bölümlerden ortaya çıkan nakış biçim analizi

En çok bestelenen bölüm A terennümü, ardından sırası ile B^{2m} , A^{1m} , B^{4m} bölümleri en çok bestelenen bölümlerdir (Bkz. Tablo 3).

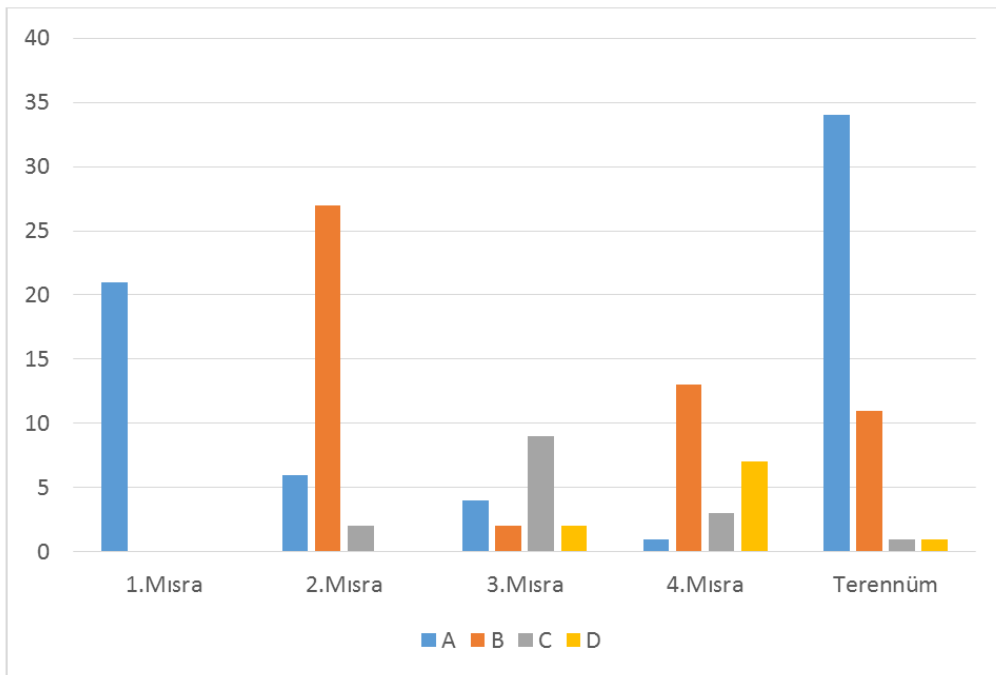
Tablo 3. Melodilerin kullanım sayılarının alfabetik sıralaması



SONUÇ

Bu çalışmada, HDEF 8 isimli defterde incelenen 20 adet nakış eserden 19 tanesinin biçimsel analizi yapılmıştır. Defterdeki toplam eserler içerisinde %7,75 oranında nakış eserin yer aldığı belirlenmiştir. 19 adet farklı nakış eserin içerisinde, 18 tane farklı biçim şeması kullanıldığı tespit edilmiştir. HDEF 8 isimli defterde tespit edilen bir diğer ayrıntı ise, Abdülkadir Merâî'ye ait iki farklı nakış eserin ilk ve son eserler olarak yer almasıdır. Nakış eserlerin biçimsel olarak analizinden tespit edilen grafik aşağıda belirtilmiştir. Eserlerin biçim şemalarında yer alan bölümlerdeki ölçü sayısına bakıldığında, uzun A terennüm bölümlerinin eser içerisinde en çok ölçüde yer alan bölüm olduğu tespit edilmiştir (Bkz. Tablo 4).

Tablo 4. Melodilerin kullanım sayılarının mısralar ve terennüm üzerinde kullanımının sıralanması



Eserlerin biçim analizlerinde yer alan bölümlerdeki ölçü sayısı incelendiğinde, uzun A terennüm bölümlerinin eser içerisinde en çok ölçü içeren bölüm olduğu tespit edilmiştir. 19 eser arasında yalnızca “Cesm-i bed-kes be-cesm-i mestet ne-rezed” ve “Dehr olmada bu sûr ile mahmûr-u meserret” eserlerinin biçimsel analizinde ortak sonuçların ortaya çıktığı saptanmıştır. HDEF 8 isimli defterin içerisinde yer alan eserler farklı yüzyıllara ve farklı bestekârlara ait eserler içermektedir. Geniş ölçekli bakıldığında, bu eserler arasında temel bir yapı olarak iki adet (bkz. Şekil 21) (bkz. Şekil 22) şemaları gözükmese de dikkatli bakıldığında daha karmaşık bir yapı bizi karşılamaktadır. 19 eser içerisinde tespit edilen 18 farklı şemada bu çeşitliliği mümkün kılmaktadır.

$$A^{1m} + B^{2m} + AT$$

$$A^{3m} + B^{4m} + AT$$

Şekil 21. İncelenen eserlerde en çok kullanılan harflerin biçimi

$$A^{1m} + B^{2m} + AT$$

$$A^{3m} + B^{4m} + AT$$

Şekil 22. İncelenen eserlerde en çok kullanılan biçim

Hakem Değerlendirmesi <i>Peer-review</i>	Bağımsız <i>Externally peer-reviewed.</i>
Çıkar Çatışması <i>Conflict of Interest</i>	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir. <i>The author has no conflict of interest to declare.</i>
Finansal Destek <i>Financial Support</i>	Yazar çalışması için finansal destek almadığını beyan etmiştir. <i>The author declared that this study has received no financial support.</i>
Teşekkür Açıklaması <i>Acknowledgements</i>	Yazar teşekkür açıklaması bildirmemiştir. <i>The author did not provide a statement of acknowledgements.</i>

Kaynaklar

- Akdoğan, O. (1995). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. Ege Üniversitesi Basımevi.
- Altınel, Çoban, N. Y., Karadeniz, Ş. (2020). Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin 25 Murabba Bestesinin Biçim Analizi. *İdil*, 1715–1737.
- Doğrusöz, N. (ed.) (2019). *Ali Rifat Çağatay'ın Arşivi I: Envanter*. OTMAG Yayınları.
<http://www.otmag.itu.edu.tr/yayinlar/ali-rifat-Çağatay/ali-rifat-çağatay%27ın-arşivi-i-envanter>
- Doğrusöz, N., Ergur, A. (2017). *Musikinin Asri Prensi*, Gece Kitaplığı.
- Özalp, M. N. (1992). *Türk Mûsikîsi Beste Formları*. TRT Basın ve Yayın Müdürlüğü.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimler Ansiklopedisi*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Karadeniz, Ş. (2019). *Haza Mecmua-i Saz ü Sözde Türler ve Biçimler*, Gece Akademi, İstanbul.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.

EKLER⁶

EK 1

RAST NAKIŞ
(Ey Mâh-ı Men Der Mektebest)

USUL : AKSAK SEMAİ

BESTE : HACE

A1m



ey__ ma hi men der_ mek te____ best m en de____ ri se____

B2m



re__ hi mun____ ta____ zır ah ya mu__ al



li m yek____ ze man ol__ ser_ vü ra__ a__ zad____ kün

AT



tir la tir__ la____ ye lel__ lel____ le



tir lal tir____ yel__ lel__ le lel____ lel le



vay____ tir lal tir____ la____ tir lal tir____



yel__ lel le lel____ lel le vay____ ey şa____ hi____ men____

B2m'



vay__ ya__ mu__ al____ li m____ yok____ ze man____



er ser____ va____ a__ zad____ kün

6 Ekler bölümünde eserler içerisinde "Ey mâh-ı men der mektebest" eserinin analizi ekler bölümünde örnek analiz olarak verilmiştir.

Extended Abstract

Form Analysis of the Works Composed in the Nakış Form Transformed to Western Notation in the Hamparsum Notebook Named HDEF 8 in Ali Rifat Çağatay's Collection

In music, form refers to the structure which is the organizational method of expression. This organization leads to works to be grouped within themselves. The search for form in music dates back to ancient times. In Turkish music, although these forms are tried to be put into patterns, these patterns do not cover all musical structures. According to the Turkish Language Society, the meaning of the word "nakış" in music is "the one with two *hanes* instead of four of the *beste* and *semâi* forms", and metaphorically it means "trick". Nakış, which is formed by the combination of the verb "nakş" in Arabic and the verb "etmek" in Turkish, is used in the sense of "decorating, and embroidering". Basically, it can be considered as a form of composition. With two *hanes* and *terennüm*, it is a bit "tricky" in terms of performance, and almost embellished with long *terennüm* sections. In this study, the works in the form of Nakış in the notebook named HDEF 8 in Ali Rifat Çağatay's collection were examined. By examining the connections between the melody and the lyrics of the works, their form structures were revealed. In terms of shedding light on the subject, the definitions of the *Nakış* form in different sources are mentioned. The analysis of 19 of the 20 works in the notebook called HDEF 8 and the definitions of the existing *nakış* forms were examined and determined.

Ali Rifat Çağatay was born in Istanbul in 1867. Ali Rifat Çağatay, who was interested in music and started his music education at a young age, started to play the kemençe and oud well. He worked for many years as the president of the "Türk Musikisi Ocağı" until 1925. After the death of Muallim İsmail Hakkı Bey in 1927, he worked as a member of the classification committee at the Conservatory of İstanbul Municipality and remained in this position until the end of his life. Ali Rifat Çağatay is famous for giving importance to polyphony besides the traditional style. He is the first composer of Türkiye's national anthem. *Acemaşiran*, which is a makam in Turkish music, was used in this national anthem between the years 1924-1930. The works which are examined were written in the Hamparsum notation in the HDEF notebook and transformed into Western notation. The works translated into Western notation have been formally analyzed. While analyzing the works, the verses were taken as the basis while making the form analysis. The places where the lyrics begin and end are analyzed in terms of melodic structure and are defined with letters such as A, B, C. The verses are indicated at the top right of the melodies. While long *terennüms* are written as AT by taking the letter A, short ones are named according to the verse before them. If there is a musical resemblance, it is indicated by putting a quotation mark at the end of the same letter. The "1/2" sign on the letter indicates that half of the verse it belongs to is repeated. If a verse and a melody are written one after the other, it is shown with the "I:I" sign. The works in the notebook named HDEF 8 contain works belonging to different centuries and different composers. Basically, one or two forms seem to come to the fore. However, within 19 works, 18 different form analyses emerged. In this research, transcription and formal analysis method were used together. The most composed section is A chant, followed by B^{2m}, A^{1m} and B^{4m} sections. When the number of measures in the sections in the form schemes of the works are considered, it has been determined that the long A chant sections are the sections that have the most number of measures in the work. Among the 19 works, only the formal analysis of "*Cesm-i bed-kes be-cesm-i mestet ne-rezed*" and "*Dehrolmada busûr ile mahmûr-u meserret*" were common. As a result of the findings, *nakış* is a form of composition. This form of composition is very rich and tricky. Supporting the *nakış* form that emerged as a result of this research article with different researches will reveal more detailed and precise information. If the works of the same composer or composers belonging to the same period in *nakış* form are examined and grouped within themselves, the characteristics of this form can be revealed.

Makam Nazariyesine Halk Mûsikîsi Üzerinden Bir Bakış: Tam Perdelerle Segâh'ta Karar Eden Makam ve Terkibler

*An Overview of Makam Theory through Turkish Folk Music:
Makams and Terkibs That End on Segâh Pitch with Perfect Pitches*

Hakan AYKURT⁽¹⁾

(1) Sorumlu Yazar / Corresponding Author:

Hakan Aykurt, Öğretim Görevlisi,
Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat,
Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
E-posta: hakanaykurt@karatekin.edu.tr
ORCID: 0000-0002-0375-6175

Atıf / Citation: Aykurt, H. (2022) Makam Nazariyesine
Halk Mûsikîsi Üzerinden Bir Bakış: Tam Perdelerle
Segâh'ta Karar Eden Makam ve Terkibler
*Porte Akademik Müzik ve Dans
Araştırmaları Dergisi*, 22,38-56.

Özet

Bu araştırmada, halk mûsikîsi repertuarının makam nazariyesi açısından incelenmesine yer verilmiştir. Segâh makamı, Anadolu edvar geleneğinden günümüze nazari kaynakların tarifleri ve icra alanının seçkin örnekleri incelendiğinde kendi hanesi olan Segâh perdesinden âgâz ederek, tam perdelerle seyir edip yine Segâh perdesinde karar eden bir makamdır. Âgâz ve kararını aynı perde üzerinde gerçekleştirdiği için dairesel hareket tarzına sahiptir. Segâh perdesi dışında herhangi bir perdeden âgâz edilmiş Segâh perdesinde karar ettiğinde ise doğrusal hareket tarzı meydana gelmektedir. Bu durumda farklı bir hareket tarzı oluşması ve farklı âgâz perdesi kullanılması sebebiyle bu tip ezgilerin yaygın kanunun aksine Segâh makamı olarak adlandırılmayacağı açıktır. Bu doğrultuda araştırmada, halk mûsikîsi repertuarında tam perdeler ile seyir edip Segâh perdesinde karar eden eserleri ezgisel hareket tarzı temelli makam modellerine göre analiz ederek, âgâz edilen perdeye göre oluşan makam veya terkiblerin tespit edilmesi ve bu doğrultuda makam nazariyesi alanına halk mûsikîsi incelemeleri üzerinden katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Bu amaç doğrultusunda ilk olarak, halk mûsikîsi repertuarından amaçlı örneklem yöntemiyle seçilen, tam perdeler ile seyredip Segâh perdesinde karar eden 160 adet eserin âgâz perdeleri tespit edilmiştir. Elde edilen bulgulara göre örneklem eserlerde toplamda 6 farklı perdeden âgâz edildiği tespit edilmiştir. Bunlar yoğunluklarına göre Neva, Eviç, Gerdaniye, Hüseyinî, Segâh ve Çargâh perdeleri olarak sıralanmaktadır. Dizi odaklı makam anlayışında tamamı Segâh makamı olarak kabul edilebilecek örneklem eserlerin, ezgisel hareket temelli makam anlayışında âgâz perdesinin makam adlandırmasının temeli olması sebebiyle aslında 6 farklı makam-terkib yapısına sahip olduğu ortaya çıkmıştır. Segâh makamı tariflerine tam olarak uyan eserlerin, örneklemin yalnızca %10'unu oluşturması ise araştırmanın dikkat çeken sonuçlarından biridir. Buna göre, her bir âgâz perdesi için güncel ve tarihsel nazari kaynaklardan alınan makam ve terkibler, adlandırma-sınıflandırma önerileri olarak sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Halk müziği, Makam, Terkib, Makam teorisi, Ezgisel hareket tarzı.

Abstract

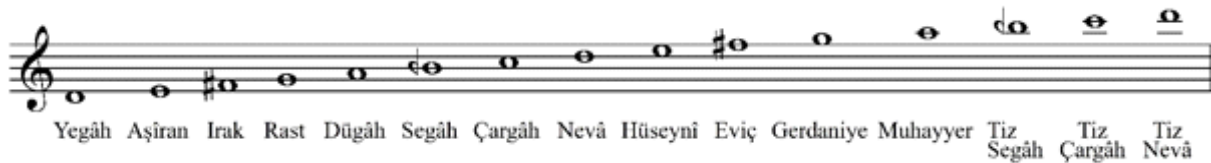
In this study, Turkish folk music repertory in *Segâh* makam is analyzed in terms of makam theory. As seen in the theoretical sources of Anatolian edvar tradition from the fifteenth century to the present and also in the remarkable examples of performance, a piece in *Segâh* makam begins from *Segâh perdesi* (pitch), which is its eponymous note, and progresses through the perfect *perdes* and stops on *Segâh perdesi*. *Segâh* makam has a circular movement, which is one of the two main movements, since the melody performs its beginning and end on the same pitch. When the start is from any *perde* other than *Segâh* and the end is on *Segâh perdesi*, a linear movement occurs. Contrary to popular belief, it is clear that the makam of melodies with a linear movement and that begin at a different *perde* cannot be regarded as *Segâh*. Therefore, in this research, by analyzing the folk music pieces that utilize the perfect pitches (*tam perdeler*) and stop on *Segâh perdesi*, it is aimed to determine the makams or *terkibs* formed according to the first *perde* with respect to the makam understanding based on melodic movement, and so, to contribute to the field of makam theory through folk music studies. In line with this purpose, firstly, the *âgâz* (beginning) *perdes* of 160 pieces, which progress on the perfect pitches and end on *Segâh perdesi*, were selected from the folk music repertoire as a sample. Considering the findings, it is apparent that the selected pieces begin with a total of six different *perdes* as *Neva*, *Eviç*, *Gerdaniye*, *Hüseyinî*, *Segâh*, and *Çargâh*, sorted by their frequency. Accordingly, these pieces, all of which can be considered to be in *Segâh* makam with respect to the scale-centered approach, are actually found to represent six different *makam/terkib* structures, since the *âgâz perdesi* is the basis of determining the makam in the melodic movement-based understanding. One of the striking results of the research is that, the pieces that fully comply with the definitions of *Segâh* makam constitute only 10% of the sample. Based on the results related to each *âgâz perdesi*, makams and *terkibs* are presented as naming/classification suggestions with reference to the current and historical theoretical sources.

Keywords: Turkish Folk Music, Makam, Terkib, Makam Theory, Melodic Movement

1. GİRİŞ

Makam kavramı Abdülbâki Nâsır Dede tarafından “*asıl unsurlarıyla işitildiğinde, kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi mümkün olmayan ezgidir.*” (Tura, 2006, s. 35) ifadesiyle açıklanmıştır. Anadolu edvar geleneğinde Kantemiroğlu (17. yy) ile başlayan süreçte makamlar tamamen icraya yönelik pratik açıklamalarla, perdeler arası ilişki ve ezgisel bağlam gözetilerek basit ve anlaşılır şekilde tarif edilmiştir. Tariflerde makamların âgâz, seyir ve karar özellikleri vurgulanırken, makamın-ezginin var olması için temel unsur olarak perde düzenleri de nazariyenin önemli bir boyutu olarak dikkat çekmektedir (Tura, 2017, s. 102). Âgâz kavramı başlangıç perdesini, seyir kavramı düzenlerin içinde âgâz ve karar dışında kullanılan diğer perdeleri, karar(gâh) kavramı ise karar edilen bitiş perdesini temsil etmektedir (Doğrusöz, 2012, s. 103). Perde düzenleri ise, “tam perdelerin oluşturduğu, yaklaşık iki sekizli genişliğindeki on beş perdeli geleneksel perde dizgesinin icra edilecek makama veya makam ailelerine göre ayarlanması, düzenlenmesi anlamına gelir.” (Öztürk, 2014, s. 31).

Anadolu edvar geleneğinde Kırşehirli Yusuf, Hızır Bin Abdullah, Kadızade Tirevî ve Seydî gibi kaynaklara göre ana perde düzeni olarak kabul edilen Tam Perdeler Düzeni (Rast Perde Düzeni)'nin gösterimi şu şekildedir (Öztürk, 2014, s. 38);



Şekil 1: Tam Perdeler Düzeni (Arel Nazariyesindeki Değiştirici İşaretlerle)

“Tam perdeler, makam müziğinin Irak, Rast, Dügâh, Segâh vb. adlar taşıyan ana, asıl veya birincil nitelikli perdeleridir. Nim perdeler ise; tam perdelerin nermleştirilmeleri, tizleştirilmeleri veya aralarına perde ilâveleri suretiyle ortaya çıkan ara, yan veya ikincil perdelerdir. Örnek olarak; Nevâ perdesinin pestleştirilmesiyle elde edilen Kûçek perdesi, Çargâh perdesinin tizleştirilmesiyle elde edilen Hicaz perdesi gibi” (Öztürk, 2014, s. 15-16).

Anadolu edvarlarında âgâz, seyir ve karar özellikleri temel alınarak algılanan ve açıklanan makam kavramı; günümüzde genellikle “tonaliteye dayalı makam modeliyle”¹ dizi odaklı algılanmakta ve yapısal unsurlarıyla öne çıkarılmaktadır (Ezgi, 1933; Karadeniz, 1984; Yekta, 1986; Özkan, 1987; Arel, 1993; Kutluğ, 2000). Segâh makamı Arel nazariyesinde, Segâh beşlisi ile Hicaz dörtlüsünün birleşimiyle oluşan dizide, “seyre durak veya güçlüden başlanarak...” şeklinde tarif edilmektedir (Arel, 1993, s. 293-294). Bu tarifte makamın durak perdesi olan Segâh perdesiyle birlikte güçlüsü Nevâ perdesi ve ikinci derece güçlüsü Eviç (beşli ve dörtlünün birleşim yeri) perdesinden seyre başlanabileceği belirtilmektedir. Segâh makamı “dizisinde” bulunan perdelerden herhangi birisinden başlayan ezginin Segâh perdesinde karar etmesiyle Segâh makamının oluşacağı kabul edilen ve bu sebeple tarihsel nazarı kaynaklardaki makamı anlama-açıklama tarzından net bir biçimde ayrılan bu yaklaşımın, birçok farklı karaktere ve renge sahip makam-terkib yapılarını göz ardı ettiği ifade edilmektedir (Öztürk, 2014, s. 237; Tura, 2017, s. 247-277; Bayraktarkatal&Güray, 2021, s. 8; İrden, 2021, s. 22). Bunun neticesi olarak, farklı hareket tarzlarına veya farklı âgâz noktalarına sahip olmaları sebebiyle müstakil olarak özgünlük taşıyan pek çok makam, tek bir makam olarak algılanmaktadır². Bu durumun en net örneklerine Segâh makamı adı altında sınıflandırılan halk müziği eserlerinde rastlanmaktadır. Bazı araştırmacıların yaptığı makamsal tasniflerde Segâh makamına dizi odaklı yaklaşıldığı için dizinin herhangi bir perdesinden başlayıp Segâh (veya Buselik) perdesinde karar eden eserler Segâh makamı olarak kabul edilmiştir (Gerçek, 2015, s. 75; Türküpedia Türkü Ansiklopedisi, 2021).

Segâh makamı, Öztürk (2014, s. 70-73; 2016, s. 183-184; 2019, s. 65-72; 2021) tarafından tarihsel nazarı kaynaklardan yola çıkarak sistemleştirilen ve Levendoğlu (2021, s. 127-167) tarafından nazarı kaynaklardaki örneklerle detaylandırılan, temel iki tip ezgisel hareket tarzından, başlangıç ve bitişin aynı perde üzerinde gerçekleştiği dairesel (devrî-döngüsel) hareket tarzını yansıtırken, başka herhangi bir perdeden başlayıp Segâh perdesine yönelen ezgisel hareket ise başlangıç ve bitişlerinin farklı iki perde üzerinde gerçekleştiği doğrusal (müstakîm) hareket tarzını yansıtmaktadır. Bu doğrultuda ezgisel hareket tarzı temelli makam anlayışında nazarı kaynakların tarif ettiği gibi Segâh perdesinden âgâz edip Segâh perdesinde karar eden ezgiler Segâh makamı olarak kabul edilirken, perde düzeni içerisinde Segâh dışında farklı bir perdeden âgâz edip Segâh perdesinde karar eden ezgilerin Segâh makamı olarak kabul edilemeyeceği açıktır. Nitekim makamsal âgâz perdesi, makam adlandırmasının temelidir (Öztürk, 2014, s. 80). Bu doğrultuda, makamları âgâz-karar arasındaki ezgisel hareket olarak açıklayan nazarı kaynakların Segâh makamına ilişkin tariflerinin incelenmesi gerektiği düşünülmektedir.

1.1. Nazarı Kaynaklarda Segâh Makamının Tarif ve Tanımları

Segâh, 15. yüzyılda Maragalı Abdülkâdir tarafından şube olarak sınıflandırılıp, “T” ve “C” aralıklarını veren üç perde ile tanımlanmış (Bardakçı, 1986, s. 64-70), sonraki dönemlerde Hızır Bin Abdullah, Bedri Dilşad ve Ladikli Mehmet Çelebi gibi nazariyeciler de Maragalı Abdülkâdir'in bu görüşünü devam ettirmişlerdir (Özçimi, 1989; Ceyhan, 1997; Tekin, 1999). Segâh'ın henüz makam/terkib özelliği kazanmadığı ve şube olarak sınıflandırıldığı 15. yüzyıl nazariyatında belli başlı tarifler şöyledir;

Kırşehirli Yusuf (15. yy.)'un (Sekizli, 2000, s. 61) Segâh şubesi tanımı şöyledir: “Evvel segâh hemân, dügâh hemân, yekgâh evi rast âgâze tîzi, yekgâh evi isfahân, segâh evi kûçek, çargâh hemân, segâh hemân, yekgâh evi rast makamı karâr ider.”

1 Öztürk (2014, s. 23)'ün adlandırmasıyla.

2 Bkz. Örnek olarak Nühüft-i Kadim terkibinin dizi odaklı anlayışta göz ardı edilmesi (Öztürk, 2014; 185). Aynı durum Pençgâh-ı Asl terkibinin Rast makamı kabul edilmesi için de geçerlidir (İrden, 2015; s. 111-130).

Kadızzâde Tirevî (15. yy.)'nin (Uygun, 1990, s. 40) tanımı şöyledir: “Segâh oldur ki cüz-ü Hisar ola nev-î ahir kendi hanesin hud dimişdik Dügâh hanesi üstünde olur kendi hanesinden ağaze idüb aşağı gidüb Dügâh hanesinden inüb Rast hanesinde karar ider ve kendü hanesinden yukarı Çargâh ve Pencgah hanelerin seyr ider.”

Seydî (16. yy.) (Arısoy, 1988, s. 34), Segâh'ı aşağıdaki beyitlerle tanımlamıştır:

“Üçüncü şubedir bilgil Segah'ı
Hoş anla mebde'in bunun kemâhı
Segâh'ın perdesinden it girü ağaz
Otur Rast'ın evinde kılmağıl nâz...”

Bu dönemin nazarî tariflerinde karar perdesi Rast olarak kabul edilse de âgâzın Segâh perdesinde gerçekleştiği görülmektedir. Daha sonraki dönemlerde ise makam bugün bilinen şekliyle tarif edilmeye başlanmıştır.

Kantemiroğlu (17-18. yy.) (Tura, 2001, s. 58) Segâh'ı şu şekilde açıklamaktadır:

“Teşrih-i Makam-ı Segâh: Segâh makamı tamam perdelerin makamlarındandır. Kendü perdesini kutb-ı daire idüb gerek nermden tize gerek tızden nermde varsa üç perde ile kendüyi kendü perdesine karara götürüb ulu ve sahîb-i karargâh olduğuna beyan ve icra olunur. Hüküm-i Segâh: Kendü perdesinden tamam perdeler ile tiz hüseyni perdesine dek çıkmak ve yegâh perdesine dek inmek hükmi vardır. Bu makamın iki karargâhı vardır: biri kendü perdesi ve kendü perdesinde karar kıldığı zamanda safi ve mücerred Segâh makamı icra olunur. İkinci karargâhı düğâh perdesidir ve öyle karar kıldığı zamanda terkibat-ı müsta'melden Mâye didikleri terki icra olunur.”

Nâyi Osman Dede (17-18. yy.) *Rabt-ı Tabirat-ı Musiki*'de (Erguner, 1991, s. 69) Segâh'ı on iki makamdan on ikincisi olarak gösterir ve şöyle tarif eder: “Evvela eda ile Segâh perdesi geldi. Sonra Dügâh ve Rast tekrar Dügâh ondan sonra Segâh ile tamamlanır.”

Tanburi Küçük Artin (18. yy.)'in verdiği Segâh seyri ise “Bir mızrab Segâh, Neva, Çargâh, Segâh, Dügâh, Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Neva, Segâh, Çargâh, Dügâh, Segâh” şeklindedir (Popescu-Judet, 2002, s. 39).

Es-Seyyid Mehmed Emin (18. yy.)'in verdiği tarifte makamın pest bölgesi aynı kalmakla birlikte tiz bölgesinin Muhayyer'e kadar genişlediği görülmektedir. Şöyle ki: “Segâh ile şuru idüb Çargâh ve Neva ile avdet idüb Segâh perdesine iner. Badehu Evc perdesiyle hareket idüb Gerdaniye, Muhayyer dahi avdet idüb Segâh perdesine inüb eğer diler ise Dügâh ve Rast perdesinden Irak perdesinde cüz'i meks idüb ve yine perde-i Segâh çıkar ve bu resm üzre Segâh makamını icra etmiş olur.” (Bardağcı, 2000, s. 32).

Abdülbaki Nâsır Dede (18-19. yy.) tarafından *Tedkik-ü Tahkik*'te (Başer, 2013, s. 15; Tura, 2006) yapılan Segâh tanımı şöyledir:

“Segâh, perde-i Segah'dan ağaz idüb Dügâh ve Rast perdesi yine avded idüb, Dügâh ve Segâh ve Çargâh ve Neva perdesine su'ud, ba'dehu Neva'dan Çargâh ve Segâh ve Kürdi perdesine hübüd idüb Kürdi perdesinden döner. Segâh perdesi gösterüb anda karar ider. Amma Neva perdesinden yukarı Hüseyni ve Evc ve Gerdaniye ve Muhayyer ve Tiz Segâh perdesine dek ve Rast perdesinden aşağı Irak ve Aşiran ve Yegâh perdesine dek seyri vardır. Vuku-ı ihtilaf bunda eslafın Segâh ve Dügâh ve Rast perdesini asıl ve şubeden ahzlarıdır.”

Hâşim Bey (19. yy.)'in yaptığı tanımda da makamın, seyrine Segâh veya Kürdî perdesi ile başladığı belirtilmektedir (Tırışkan, 2000, s. 33):

“İbtida Kürdî, Segâh göstererek Çargâh, Neva, Hüseyni, Gerdaniye ile bu yoldan yine aşağıya kadar inüb badehu Rast, Kürdi, Segâh, Çargâh, Neva, Hüseyni gösterüb tekrar dönüb Kürdi perdesiyle Dügâh açmaksızın Segâh'da karar ider. Ağaze ve bestelerde meyanlarında Evc istimali ve Tiz Segâh istimali seyrendendir. Bu makam alafrangada si üzerinde kalırsa da do tonu tabir edilir.”

Kazım Uz (19-20. yy.) Segâh makamını; “Evvêlâ kürdî, segâh başlar, sonra düğâh, rast perdelerini aşikâr ettikten sonra tekrar düğâh, segâh ve çargâh, nevâ'ya kadar çıkar. Ve oradan perde perde inüb kürdî ile düğâh'sızca segâh'da karar eder bir makâmın dahil ismidir.” diyerek tarif etmiştir (Uz, 1964, s. 61).

Tanburi Cemil Bey (20. yy.) Rehber-i Musiki'de (Cevher, 1993, s. 60) Segâh makamını “Segâh, Kürdi, Rast perdeleriyle başlar, zemini; Gerdaniye ile Rast arasında, meyanı; Gerdaniye-Segâh yahud Tiz Segâh-Neva fasıllarında, kararı dahi; pek az tizleştirilmiş yani koma haline getirilmiş Acem perdesiyle ve Hisar'ın sadasıyla yine Gerdaniye-Rast fasıllasında icra olunur.” şeklinde tarif etmiştir.

15. yüzyıldan günümüze farklı dönemlerde yaşamış nazariyecilerin yaptıkları tanım ve açıklamalarda Segâh makamının ses verme-ezgi üretme, âgâz etme hareketine kendi hanesi olan Segâh perdesinden başladığı konusunda görüş birliği olduğu açıkça görülmektedir. Fakat burada âgâz perdesinin her zaman ezgide duyulan ilk nota değil, bir veya birkaç ölçüden oluşan motif-cümlelerin merkez perdesi olduğu unutulmamalıdır. 15.-16. yüzyıl nazariyelerinde makamın Rast perdesinde karar ettiği görülürken, 17.-18. yüzyıl itibariyle gerçekleşen değişimle makam bugünkü bilinen şekliyle açıklanmaya başlanmıştır. Makamın seyrine ve kullandığı perdelere dair bir takım farklı görüşler bulunsa da âgâz-karar hareketinin Segâh Segâh şeklinde gerçekleşmesi gerektiği ve dolayısıyla Segâh makamının tek merkezli olup dairesel hareket barındırdığı ortaya çıkmaktadır.

Tariflerde dikkati çeken diğer husus ise Kürdî ve Dik Hisar perdelerinin kullanımlarına ilişkin farklı açıklamalardır. Kürdî perdesinin Segâh makamında kullanımına ilk olarak Abdülbâki Nâsır Dede'nin tarifinde rastlanmaktadır. Nâsır Dede'den önceki dönemde gerek nazarî kaynaklarda gerekse dönemin bestelerinde Kürdî perdesinin kullanılmadığı görülürken³, Nâsır Dede ile başlayıp günümüze ulaşan süreçte ise Kürdî perdesinin Segâh makamının değişmez unsurlarından biri olarak tariflerde yerini aldığı görülmektedir. Segâh makamında Hüseyinî perdesinin Dik Hisar perdesine dönüşmesi ise ilk olarak Rauf Yekta Bey (Yekta, 1986, s. 72)'in tanım ve açıklamalarında görülmekte olup kendinden sonraki başta Hüseyin Sadeddin Arel olmak üzere diğer nazariyecileri de bu anlamda etkilediği düşünülmektedir.

1.2. Osmanlı/Türk Mûsikîsi Repertuarından Segâh Makamına Ait Örnek Âgâz Kesitleri

Nazarî açıklamaların yanı sıra nazariyat alanını şekillendiren icra-uygulama alanının örneklerinde de Segâh makamının âgâz edişine ilişkin eser kesitlerini incelemek gerektiği düşünülmektedir.



Şekil 2: “Tuti-i Mucize Gûyem Ne Desem Laf Değil” Adlı Eserin Başlangıç Kesiti

Şekil 2'de bestesi İtrî (17-18. yy.)'ye ait Segâh makamındaki *Tuti-i Mucize Gûyem Ne Desem Laf Değil* adlı eserin ilk iki ölçüsü yer almaktadır. Eser incelendiğinde makamın âgâz hareketinde Segâh perdesinin merkez perde olarak kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 3. Tanburî Osman Bey'e Ait Segâh Peşrev'in Başlangıç Kesiti⁴

Şekil 3'de bestesi Tanburî Osman Bey (19. yy.)'e ait Segâh Peşrev'in birinci hanesinin ilk dört ölçüsü yer almaktadır. Eser incelendiğinde makamın âgâz hareketinde Segâh perdesinin merkez perde olarak kullanıldığı görülmektedir.

3 17. yüzyılda Ali Ufkî Bey tarafından notaya alınmış 36 adet Segâh makamı eserin hiçbirinde Kürdî perdesi kullanılmamaktadır (Çaylı, 2021).

4 Eserin orijinali *Hafif* usulündedir. Yalnızca âgâz hareketini gösterebilmek amacıyla *Sofyan* usulünde yeniden notaya alınmıştır.



Şekil 4. Solakzâde Mehmed Çelebi'ye Ait Segâh Peşrev'in Başlangıç Kesiti

Şekil 4'de bestesi Solakzâde Mehmed Çelebi (17. yy.)'ye ait *Segâh Peşrev*'in birinci hanesi yer almaktadır. Eser incelendiğinde dikdörtgen içerisinde gösterilen makamın âgâz hareketinde Segâh perdesinin merkez perde olarak kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 5. Enfi Hasan Ağa'ya Ait Segâh Murabba'nın Başlangıç Kesiti

Şekil 5'te bestesi Enfi Hasan Ağa (17-18. yy.)'ya ait *Bezm-i Meyde Mutrîbâ Bir Nağme-i Dil-Cû Koparadlı* eserin giriş bölümü yer almaktadır. Eser incelendiğinde makamın âgâz hareketinde Segâh perdesinin merkez perde olarak kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 6. Zaharya'ya Ait Segâh Murabba'nın Başlangıç Kesiti

Şekil 6'da bestesi Zaharya (18. yy.)'ya ait *Çeşm-i Meygûnun ki Bezm-i Meyde Cânân Döndürür* adlı eserin giriş bölümü yer almaktadır. Eser incelendiğinde dikdörtgen içerisinde gösterilen makamın âgâz hareketinde Segâh perdesinin merkez perde olarak kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 7. Yusuf Paşa'ya Ait Segâh Peşrev'in Başlangıç Kesiti

Şekil 7'de bestesi Yusuf Paşa (19. yy.)'ya ait Segâh Peşrev'in birinci hanesinin ilk ölçüsü yer almaktadır. Eser incelendiğinde dikdörtgen içerisinde gösterilen makamın âgâz hareketinde Segâh perdesinin merkez perde olarak kullanıldığı görülmektedir.

17. yüzyıldan günümüze çeşitli dönemlerde yaşamış bestekârların Segâh makamında besteledikleri eserlerde, Segâh makamının ses verme-ezgi üretme, âgâz etme hareketine kendi hanesi olan Segâh perdesinden başladığı açıkça görülmektedir. Daha geniş çaplı bir analiz örneği olarak, Hatipoğlu, incelediği klasik repertuvara ait Segâh makamındaki 33 adet eserde, seyre genel olarak Segâh perdesinden başladığını vurgulamıştır (2012, s. 181).

Sonuç olarak gerek Segâh makamına ilişkin tarifler gerekse bu makama ait klasik repertuvardan alınmış örneklerde makamın âgâz-karar hareketinin Segâh Segâh şeklinde gerçekleştiği ve dolayısıyla Segâh makamının tek merkezli olup dairesel hareket barındırdığı ortaya çıkmaktadır.

Bu doğrultuda araştırmada, halk müziği repertuvarında tam perdeler ile seyredip Segâh perdesinde karar eden eserleri, ezgisel hareket tarzı temelli makam modellerine göre âgâz özellikleri bakımından analiz edip, âgâz edilen perdeye göre meydana gelen makam-terkibleri tespit ederek halk müziği eserlerinin makamsal açıdan sınıflandırılması ve makam nazariyesi alanına halk mûsikîsi incelemeleri üzerinden katkı sağlamak amaçlanmıştır.

1.3. Eser Analizlerinde İzlenen Yöntem

Araştırmanın analiz aşamasında makamları âgâz, seyir ve karar unsurlarına bağlı “ezgisel hareket tarzı” olarak açıklayan nazarî model ve yaklaşımlar benimsenmiştir (Öztürk&Beşiroğlu& Bayraktarkatal, 2014). Öztürk (2014, 2016, 2019, 2021)'ün tarihsel nazarî kaynaklardan yola çıkarak sistemleştirdiği iki tip ezgisel hareket tarzına göre incelenen örnekte, Segâh perdesinde âgâz edip Segâh perdesinde karar ederek dairesel hareket tarzını meydana getiren eserler Segâh makamı kabul edilirken, farklı bir perdeden âgâz edip Segâh perdesinde karar ederek doğrusal hareket tarzını oluşturan ezgilerin ise âgâz ettikleri perdelere göre farklı bir makam veya terkiib oluşturdıkları kabul edilmiştir.

Araştırmanın örneklemini, TRT Türk halk müziği sözlü eserler repertuvarının amaçlı örneklem seçimi yöntemi kullanılarak (Büyüköztürk vd., 2012) taranmasıyla tespit edilmiş olan 160 eser oluşturmaktadır. Örneklem seçiminde araştırmanın amacına uygun olarak, ezginin hangi perdeden âgâz ettiğine bakılmaksızın, tam perdeler ile seyredip, Segâh veya Buselik perdelerinde karar eden eserler örneklem grubuna dahil edilmiştir. Eserlerin büyük çoğunluğunun kaynak kişi icralarına ulaşmak mümkün olmadığı için analizlerde yalnızca notaya bağlı kalınmış, Segâh-Buselik perdesi kararlı yazılan eserlerin başka bir makamın aktarımı olmadıkları kabul edilmiştir.

Araştırmada, örneklem eserlerdeki makamsal yapıyı analiz etmek amacıyla âgâz ve karar perdelerinin tespiti için eserlerin yalnızca söz bölümleri dikkate alınmıştır. Ayrıca âgâz perdesi her zaman ezgide ilk duyulan nota olmamakta, bazen ilk bir veya birkaç ölçüdeki müzikal motifin-cümlelerin merkez perdesi olarak görülmektedir.

2. BULGULAR

Tablo 1. Örneklem Eserlerdeki Âgâz Perdeleri

Rep. No.	Eser Adı	Âgâz (Hareketinin Merkez) Perdesi
30	Aylı Gece Serin Gülek Göy Çemen	Segâh
60	Gideriz Biz İkimiz	Hüseynî
76	Baharın Gülşen Çağında	Nevâ
101	Evimizin Ardında Bir Tarla Mercimek Var	Segâh
108	Gitti Gelirim Diye	Segâh
118	Pınar Baştan Bulanır	Eviç
125	Akşamın Vakti Geçti	Gerdaniye
135	Hana Vardım Han Değil	Eviç
133	Bir Taş Attım Darabaya	Gerdaniye
146	Üç Gün Evvel Geldi Gelin Alıcı	Nevâ
176	Kalk Gidelim Elmasa	Nevâ
209	Men Periyem Ayım Yohtur	Hüseynî
232	Arabam Taşa Geldi	Eviç
245	Yüksek Minareden Attım Fesimi	Eviç
259	Beni Şadetmedi Bu Çarkı Felek	Nevâ
335	Bahçalarda Gülümsün	Eviç

Rep. No.	Eser Adı	Âgâz (Hareketinin Merkez) Perdesi
348	Binnaz Kızı Naz Kızı	Gerdaniye
379	Yar Yaman Seyit Kızı	Nevâ
411	Bahçaya Gel Göreyim	Gerdaniye
527	Gemiciler Kalkalım	Gerdaniye
549	Çekmecemin Kilidi	Nevâ
586	Bir Fındığın İçini	Hüseyinî
641	Elma Tekerlendi Yar	Segâh
667	Ben Yürürüm Yane Yane	Eviç
680	Suya Düştü Gülümüz	Hüseyinî
692	Koyuna Bak Koyuna	Nevâ
756	Keten Gömlek Giyer	Eviç
759	Demirciler Demiri Nasıl Döğerler	Hüseyinî
817	Sultanın Geydiği Kareli Kumaş	Hüseyinî
821	Sultan Seccadesi	Gerdaniye
852	Karşıda Kara Erik	Gerdaniye
894	Lamba Da Şişesiz Yanmaz Mı	Hüseyinî
916	Ayva Dibi Serin Olur	Segâh
967	Bir Güzel Şuha Dedim	Nevâ
972	Boyda Bosun Yoktur	Nevâ
987	Bahçesinde Naneyem	Hüseyinî
997	Elmayı Nazik Soyarlar	Segâh
1005	Ey Su Yolu	Nevâ
1045	Ermeneğin Keklikleri	Eviç
1100	Havuz Başının Gülleri	Nevâ
1133	Zeytinyağlı Yiyemem	Eviç
1167	İstanbul'a İsmarladım Fesimi	Nevâ
1222	Gedikde Duvak Allanır	Çargâh
1321	Evlerinin Önü Gara Üzüm Asması	Hüseyinî
1335	Ben Gidiyorum Yoluma	Eviç
1370	Acem Ülkesinde	Hüseyinî
1375	Anacan Bağrımı Can Eylemişem Ben	Nevâ
1399	Ay Gız Adın Amandır	Nevâ
1407	Al Alma Gönül Alma	Segâh
1412	Ağ Keçi Gelmiş	Nevâ
1426	Bu Gece Rüya Cordum	Nevâ
1437	İki Bülbül Geldi Kondu Çimene	Segâh
1440	Atlayıp Gemine Binemedin Mi	Nevâ
1448	Pancar Pezik Değil Mi	Eviç
1497	Gökte Uçan Tayyare	Hüseyinî
1569	Çay İçinde Döğme Taş	Gerdaniye
1647	Peştamal Tezgahına	Hüseyinî
1673	Terazi Tartayırım	Nevâ
1691	Merdivenden Yukarı	Segâh
1699	Tercan'ın Düzünde Bir Gelin Ağlar	Çargâh
1709	Kayalar Yarılmasın	Nevâ
1769	Bahçada Yeşil Çınar	Eviç
1880	Çayda Yeşil Bir Kuş Var	Hüseyinî
2023	İndim Kuyu Dibine	Nevâ
2035	Hanemize Payton Geldi Dayandı	Eviç
2245	Terzi Başında	Eviç
2264	Bayram Oldu Gelmedi	Hüseyinî
2300	Hayrano Çıktım Dam Yuvamaya	Gerdaniye
2305	Kalenin Başında Taş Ben Olaydım	Hüseyinî

Rep. No.	Eser Adı	Âgâz (Hareketinin Merkez) Perdesi
2313	Keklik Daşda Ne Gezer	Gerdaniye
2324	Gidiyom Bende Bende	Nevâ
2335	Seher Vakti Çıktık Yola	Gerdaniye
2353	Yarım İstanbul'u Mesken Mi Tuttun	Gerdaniye
2356	Yaylada Gördüm Seni	Nevâ
2399	Bozat Seni Ser Tövlede Bağlaram	Hüseyî
2403	Küçükte Beyin Avlusunda Feridem	Segâh
2416	Kamalı Efe	Eviç
2456	Düriye'min Güğümleri Kalaylı	Hüseyî
2496	Entarine Peş Olam	Nevâ
2535	Arpa Ektim Leğene	Eviç
2586	Uzun Uzun Birmanlar	Hüseyî
2620	Dağlara Yağayı Kar	Hüseyî
2674	Gayfe Oldum Tavalarda Gavruldum	Gerdaniye
2700	Armut İdim Günden Yanım Yarıldı	Gerdaniye
2703	Berber Dükkânına Vardım	Hüseyî
2717	Evlerinin Önü Arpa	Segâh
2794	Bahçalarda Üzerlik	Nevâ
2842	Aparmağa Gelmişik	Nevâ
2843	Kef Üstünde Kefimize	Hüseyî
2864	Gitme Hamdim Gitme Bre Oğlum	Segâh
2898	Altın Nalın Geymiş Sağ Ayağına	Nevâ
2900	Arpa Çayın Kenarı	Eviç
2949	Karanfil Oylum Oylum	Nevâ
2964	Sürmeli'nin Ortasında Dibeği	Eviç
3027	Arabaya Taş Koydum	Nevâ
3037	Karşı Beri Mezere	Çargâh
3055	Neyneyim Dünyanın Zeynet Olduğunu	Hüseyî
3098	Gelin Oldum Gelinliğim Bilmedim	Eviç
3104	Ardaya Suya Varma	Hüseyî
3105	Ben Bir Göçmen Kızı Gördüm	Nevâ
3112	Aralıktan Candarmalar Bakıyor	Nevâ
3115	Muttalıbın Bayırı	Segâh
3136	Bir Oda Yaptırdım Döşetemedim	Nevâ
3162	Sivingin Ucundayım	Nevâ
3177	Zeytin Yağı Şişesi	Segâh
3194	Pencereden Taş Gelir	Nevâ
3260	Dut Ağacı Boyunca	Eviç
3277	Aman Huriye'm Sen Misin	Hüseyî
3346	Tarhana Kaynıyor	Gerdaniye
3354	Bağa Gel Bostana Gel	Hüseyî
3444	Maşin Gelir Harali	Nevâ
3467	Atlambaç Taşlarını Atlayamadım	Segâh
3551	Fakirin Geldi Divane	Çargâh
3587	Ceviz Oynamaya Geldim Odana	Nevâ
3651	Güneş Vurup Üzüne	Eviç
3655	Aliverin Bağlamamı Çalayım	Hüseyî
3673	Gülistanda Bir Gülüm Var	Nevâ
3706	Gelmişem Gidemenem	Eviç
3708	Bağdan Bir Gül Almışam	Eviç
3748	Evimizin Önü Cami	Hüseyî
3860	Sap Yükleddim Kağniya	Gerdaniye
3874	Ey Bostancı Bostancı	Hüseyî

Rep. No.	Eser Adı	Âgâz (Hareketinin Merkez) Perdesi
3892	Alt'ay Oldu Ben Şu Dağları Aşalı	Nevâ
3921	Dam Başında Yatıyo	Gerdaniye
3925	Kuyu Başında Bakır	Segâh
3934	Yar Eğer Nazenin Olsa	Nevâ
3976	Kırklar Üzerinden Doğar Sabah Yıldızı	Eviç
4013	Ey Kerem Kâni Bes Değil Midir	Nevâ
4037	Yârim Ey Dedim Bir Bûseni Tadım	Gerdaniye
4149	Teşiyi Eğer Dedin Eđiremedim	Nevâ
4237	Ayleme Gelin Ayleme	Segâh
4263	Kayaköy'ün Alt Yanında Değirmeni	Eviç
4302	Her Kitabe Kim Leb-i Lâ'lün Hadisin Yazalar	Nevâ
4344	Kemençemin Başına	Nevâ
4372	Zeliha Hanımın Elindedir Altın İğnesi	Eviç
4404	Başım Açık Fes De Yok	Nevâ
4483	Koc Öküzün Dizindedir Dermanı	Gerdaniye
4445	Hamamın Gubbesi Kireçten Olur	Eviç
4464	Ayağına Giymiş Mesti Çorabı	Eviç
4491	Bugün Hava Pusarik	Nevâ
4501	İkimizi Bir Odaya Da Koysalar	Hüseynî
4620	Aşk Elinden Yandı Canım	Nevâ
4640	Bu Dağın Ardında Kar Var Duman Yok	Eviç
4646	Arap Atlar Eşkin Olur	Hüseynî
4670	Ocakta Süt Pişiyor	Eviç
4675	İrevan'ın Dik Yokuşu	Nevâ
4681	Peşkir Astım Direkten	Hüseynî
4728	Akçaavlu Çayları Bulanık Akar	Gerdaniye
4769	Asmalı Kuyunun Zenciri	Gerdaniye
4775	Gugulumla Kemerim	Nevâ
4990	Sigaramı Yandırdım	Segâh
4998	Yeni Cami Avlusunda	Nevâ
5006	Develi (Köçek)	Gerdaniye
5022	Karanfilim Tastayım	Gerdaniye
5041	Şu Dağlar Olmasaydı	Nevâ
5093	Ey Cân-ı Âlem Her Sırma Mahrem	Nevâ
5121	Al Kirezim Mor Kirezim	Nevâ
5137	Leylek Yuvada Üç M'olur	Nevâ
5225	Hisarın Başında Darı Beklerim	Nevâ
5237	Güller Açıldı Senem	Segâh

Tablo 1'de, örneklem olarak incelenen 160 adet eserin; toplamda 6 farklı perdeden âgâz ederek ezgi üretmeye başladıkları tespit edilmiştir. Bu perdeler yüzdesel yoğunluklarına göre, Nevâ (%39), Eviç (%19), Gerdaniye (%15), Hüseynî (%15), Segâh (%10), Çargâh (%1) olarak sıralanmaktadır. 160 adet eserdeki âgâz perdelerinin sayısal olarak dağılımı ise; Nevâ; 63, Eviç; 31, Gerdaniye; 24, Hüseynî; 24, Segâh; 16, Çargâh; 2 olarak ortaya çıkmıştır.

Segâh perdesinde gerçekleşen âgâz, Segâh perdesinde karar ettiğinde dairesel hareket tarzı meydana gelirken; Çargâh, Neva, Hüseyinî, Eviç ve Gerdaniye perdelerinden birinde gerçekleşen âgâz, Segâh perdesine yönelik orada karar ettiğinde doğrusal ezgisel hareket tarzı oluşmaktadır.

Eserlerin âgâz perdeleri etrafında oluşan kalıpsal ezgi hareketi veya tipik motif ve figürler, zaman zaman bulunulan perdeyi merkeze alan bir makamın karakteristik bir başlangıcı olarak görülmekte olup, o makamı duyuşsal olarak tam anlamıyla yansıtmaktadır. Fakat genellikle âgâz edilen perde yalnızca konumsal olarak bir giriş-başlangıç noktası görevi görüp, o perde etrafında gelişen ezgide karakteristik bir makam duyumu bulunmamaktadır. Örnek olarak, Hüseyinî perdesinden âgâz eden eserler bazen o perde etrafında kurulan ezgisel kalıpları ile Hüseyinî makamı edâsı yaratarak başlarken, genellikle Hüseyinî perdesi bir giriş noktası görevi görüp, Hüseyinî makamı edâsı açık bir şekilde gerçekleşmemektedir.

2. SONUÇ

Nazarî kaynaklardaki Segâh makamının tarif ve açıklamaları incelendiğinde bu makamın âgâz hareketine kendi hanesi olan Segâh perdesini merkez alarak başladığı, tam perdeler ile seyredip yine Segâh perdesinde karar ettiği konusunda büyük oranda fikir birliği olduğu tespit edilmiştir.

Osmanlı/Türk musikisinde çeşitli bestekârların Segâh makamında besteledikleri eserlerde, Segâh makamının ses verme-ezgi üretme, âgâz etme hareketine kendi hanesi olan Segâh perdesinden başladığı tespit edilmiştir.

Segâh makamı âgâz ve kararını aynı perdede gerçekleştirdiği için dairesel hareket tarzına sahip bir makamdır. Dolayısıyla çalışmada “dizisi itibariyle” tamamı Segâh makamı olarak kabul edilebilecek örneklem eserlerden, nazarî kaynaklar ve buna bağlı ezgisel hareket tarzına göre yapılan analizler sonucu örneklemin aslında yalnızca %10'unun Segâh makamının tarif ve tanımlarına uyması, çalışmanın önemli sonuçlarından birisidir. Bu sonuç, halk müziği repertuar incelemelerinin makam nazariyesi alanına ne derece somut katkılar sunabileceğine dair önemli ipuçları barındırmaktadır (Öztürk, 2015).

Çargâh, Neva, Hüseyinî, Eviç ve Gerdaniye perdelerinden birinden âgâz edip Segâh perdesinde karar edildiğinde, âgâz ve karar farklı perdelerde gerçekleştiği için doğrusal hareket tarzı oluşmaktadır. Bu durumda söz konusu ezgilerin-eserlerin Segâh makamı olarak kabul edilemeyecekleri açıktır. Buna göre Çargâh/Nevâ/Hüseyinî/Eviç/Gerdaniye perdelerinden âgâz edip Segâh perdesinde karar eden eserlerin hangi makamı veya terkibi yansıttığının tespit edilmesi ve ilgili makam-terkib adlarıyla sınıflandırılmaları gerekmektedir.

Bu doğrultuda tarihsel ve güncel nazarî kaynaklarda sunulan sınıflandırma önerileri, incelenen örneklemin dağılımıyla beraber şu şekilde sıralanmıştır;

Çargâh perdesi merkezli âgâz edip, Segâh perdesinde karar eden eserler, nazarî kaynaklarda yer alan *Müberkâ* terkibi/şûbesi tariflerine tamamen uymaktadır. Bedr-i Dilşad, *Muradname* adlı eserinde *Müberkâ* terkibini/şûbesini “Eger kılsa âgâzını Çargâh / Karar eyleyincegez itse Sigâh / *Müberkâ* kalubdur bu terkibe ad” şeklinde açıklamıştır (Ceyhan, 1997). Ahmedoğlu Şükrullah ise bu terkibi şöyle açıklamıştır “*Müberka* oldur kim Çihargâh başlana ve Sigâh karâr ide.” (Kamiloğlu, 2007, s. 169). Öztürk (2015, s. 16) bu tarifler ışığında *Müberkâ* terkibini/şûbesini halk müziği repertuarı içerisinde tespit etmiş, tariflerin bir karışım içermemesi sebebiyle şube olarak sınıflandırmak gerektiğini vurgulamıştır.

Buna göre âgâz-karar hareketini ÇargâhSegâh şeklinde gerçekleştiren eserlerin *Müberkâ* terkibi/şûbesi olarak sınıflandırılmaları önerilmektedir.



Şekil 8. Tercan'ın Düzünde Bir Gelin Ağlar (Rep. No: 1699)

Şekil 8'de Müberkâ terkiybine/şubesine örnek olarak verilen eserde, âgâz hareketinin Çargâh perdesi merkezli gerçekleştiği ve Segâh perdesinde karar edildiği görülmektedir. Makamın tarifleri ile halk müziğindeki örnek eserler tamamen uyum içindedir.

Nevâ perdesi merkezli âgâz edip, Segâh perdesinde karar eden bir makam/terkib tarifine nazari kaynaklarda rastlanmamıştır. Ancak benzer âgâz-seyir-karar hareketini Irâk perdesi üzerinden gerçekleştiren Irâk makamı, halk müziğindeki bu örnekleri açıklamada yardımcı olmaktadır. Abdülbâki Nâsır Dede bu makamı "Dügâh perdesinden âgâz ve rast ve irak perdesine hübût idüb anda karar ider." şeklinde açıklamıştır (Başer, 2013, s. 127). Ancak bu tarifin hareket tarzına (DügâhIrak) sahip eserler TRT repertuarında genellikle Segâh veya Buselik perdeleri üzerinden yazıldığı için asıl makamlarını tespit etmek zordur. Örneğin; Hatipoğlu (2019, s. 163), TRT repertuarında bulunan *Çekmecemin Kilidi* (Rep. No: 549) adlı eseri Irâk makamı olarak kabul ederek eserin Segâh perdesi üzerinden (aslında Buselik) notaya alındığını vurgulamış ve asıl yerinden yeniden notaya almıştır. Öztürk (2015, s. 13) de TRT repertuarında yine Buselik perdesi üzerinden yazılmış *Kayalar Yarılmasın* (Rep. No: 1709) adlı eseri asıl yerinden notaya alarak eserdeki ezgisel hareket tarzını Irâk makamı tarifleriyle karşılaştırıp neticede eserin Irâk makamında olduğu belirtmiştir. Bu sebeple tariflerin işaret ettiği âgâz-karar hareketini Nevâ Segâh şeklinde algılamak gerekmektedir.

Buna göre âgâz-karar hareketini Nevâ Segâh şeklinde gerçekleştiren eserlerin Irâk makamı olarak sınıflandırılmaları ve buna uygun olarak asıl yerlerinden yeniden notaya alınmaları önerilmektedir.



Şekil 9. Aparmağa Gelmişik (Rep. No: 2842)

Şekil 9'da Irâk makamına örnek olarak verilen eserde, âgâz hareketinin Nevâ perdesi merkezli gerçekleştiği ve Segâh perdesinde karar edildiği görülmektedir. Bu âgâz-karar hareketi, Irâk makamının kendi yeri olan Irâk perdesi üzerinde değil, Segâh perdesi üzerinde gerçekleşmektedir.

Hüseynî perdesi merkezli âgâz edip, Segâh perdesinde karar eden bir makam/terkib tarifine nazari kaynaklarda rastlanmamıştır. Ancak benzer âgâz-seyir-karar hareketini Irâk perdesi üzerinden gerçekleştiren *Rûy-i Irâk* terkiibi, halk müziğindeki bu örnekleri açıklamada yardımcı olmaktadır. Yazarı bilinmeyen *Kitâb-ı Edvar* (Cevher, 2004, s. 48) adlı eserde Rûy-i Irâk terkiibi "rûy-i irak oldur ki irak üstünden segâh âgâz ide ine irak tamam karar ide" şeklinde açıklanmıştır. Kantemiroğlu ise (Tura, 2001, s. 109), "Segâh perdesinden hareket idüb tiz ve nim perdelerde, tamam Segâh makamını gösterir. Andan sonra gelüb tamam perdeler ile irâk perdesinde karar kılar" şeklinde açıklamaktadır. Öztürk (2015, s. 19) bu terkiibin halk musikisi repertuarındaki varlığını tespit etmiş ancak örnek eserin Buselik perdesi üzerinden notaya alınması sebebiyle teşhisinin zor olduğunu vurgulamıştır. Bu sebeple tarifin işaret ettiği âgâz-karar hareketini Hüseynî Segâh şeklinde algılamak gerekmektedir.

Buna göre âgâz-karar hareketini Hüseynî Segâh şeklinde gerçekleştiren eserlerin Rûy-i Irâk makamı olarak sınıflandırılmaları ve buna uygun olarak asıl yerlerinden yeniden notaya alınmaları önerilmektedir.

Şekil 10. Demirciler Demiri Nasıl Döğerler (Rep. No: 759)

Şekil 10'da Rûy-i Irâk terkibine örnek olarak verilen eserde, âgâz hareketinin Hüseyinî perdesi merkezli gerçekleştiği ve Segâh perdesinde karar edildiği görülmektedir. Bu âgâz-karar hareketi, Rûy-i Irâk terkiбинin kendi yeri olan Irâk perdesi üzerinde değil, Segâh perdesi üzerinde gerçekleşmektedir.

Eviç perdesi merkezli âgâz edip, Segâh perdesinde karar eden eserler, nazari kaynaklarda yer alan *Hisar-ı Kadîm* makamı/terkibi tariflerine tamamen uymaktadır. Abdülbâki Nâsır Dede *Tedkik-ü Tahkik* (Başer, 2013, s. 153) adlı eserinde *Hisar-ı Kadîm* terkiбini, "Evc perdesinden âgâz idüb gerdâniyye ve muhayyer yine gerdâniyye ve evc ve hüseyinî perdesini seyr idüb nevâ perdesine geldikde segâh perdesine dek Irâk karâr ider." şeklinde açıklamıştır. Öztürk (2022, s. 145) ve Hatipoğlu (2019, s. 429) da bu makamın/terkibin özelliklerinin halk türkülerinde mükemmel şekilde yansıtıldığını ve kullanımının yaygın olduğunu belirtmişlerdir.

Buna göre âgâz-karar hareketini EviçSegâh şeklinde gerçekleştiren eserlerin *Hisar-ı Kadîm* olarak sınıflandırılmaları önerilmektedir.

Şekil 11. Fakirin Geldi Divane (Rep. No: 3551)

Şekil 11'de *Hisar-ı Kadîm* terkiбine örnek olarak verilen eserde, âgâz hareketinin Eviç perdesi merkezli gerçekleştiği ve Segâh perdesinde karar edildiği görülmektedir. Makamın tarifi ile halk müziğindeki örnek eserler tamamen uyum içindedir.

Halk müziğinde genellikle planlı olmayan, müzikal kaygı taşımayan eser üretme-besteleme sürecinde, makamların doğal olarak halk arasında bilinmeyebileceği, dolayısıyla ortaya çıkan eserlerde makam kurallarına sıkı sıkıya bağlılığın beklenmemesi gerektiği açıktır. Bu sebeple; örneğin *Hisar-ı Kadîm* terkiбinin tarifinde Eviç + Segâh makamlarının birleşimiyle oluşan yapıda, Eviç perdesinde gerçekleşen âgâzın her zaman Evc makamı edâsiyla-çeşnisiyle yani Eviç makamını net şekilde duyurarak olmayabileceği göz ardı edilmemelidir. Her perde makamdır ilkesini de dikkate alarak özellikle terkiбlerin oluşumunda ilgili makamın edasını-çeşnisini aramadan yalnızca o makama ait merkez perdenin kullanımının yeterli olduğu düşünülmüştür.

Gerdaniye perdesi merkezli âgâz edip, *Segâh* perdesinde karar eden eserler, nazarî kaynaklarda yer alan *Bestenigâr-ı Kadîm* terkibi tariflerine tamamen uymaktadır. Günümüzde Sabâ ve Irâk makamlarının birleşimi olarak bilinen *Bestenigâr* makamına dair nazarî kaynaklar incelendiğinde bu terkinin ikinci bir tarifi tespit edilmiştir. Kırşehirli Yusuf'un *Kitâbü'l Edvâr*'ında bu terkinin şöyle açıklanmıştır: “*Gerdâniye âgâze ede, Çargâh yüzünden Segâh karâr ede.*” (Demir, 1985, s. 58). Anonim olan *Kitâb-ı Edvâr*'da da bu terkinin “*Gerdânide âgâz ide Çargâh yüzünden Segâh karâr ide.*” şeklinde tarif edilmiştir (Cevher, 2004, s. 12-47). Bu kaynakların dışında Seydî (Arsoy, 1988, s. 124) ve Kadızâde (Tezel, 1996, s. 43) de bu terkinin *Gerdaniye* perdesinden âgâz ettiğini belirtirken karar perdesi olarak *Çargâh* perdesini işaret etmişlerdir. Kantemiroğlu (Tura, 2001, C. I, s. 93), *Bestenigâr* terkinine dair, kendi döneminde bu terkinin icrasında çeşitli anlaşmazlıkların olduğunu vurgulayarak tarifi şu şekilde yapmıştır: “*Hareket-i âgâzesini gerdaniyye perdesinde şürû ider, andan nerme inüb tamam perdeler ile gezer ve geliüb segâh perdesinde karar kılar.*” Öztürk (2022, s. 150) de Kırşehirli Yusuf ve Kantemiroğlu'nun tariflerini esas almış ve bu terkinin halk müziği eserleri üzerinden örneklendirmiştir. Buna göre âgâz-karar hareketini *GerdaniyeSegâh* şeklinde gerçekleştiren eserlerin, günümüzde bilinen şekliyle *Bestenigâr* terkinisiyle karıştırılmaması sebebiyle *Bestenigâr-ı Kadîm* terkibi olarak sınıflandırılmaları önerilmektedir.



Şekil 12. Hayrona Çıktım Dam Yuvamaya (Rep. No: 2300)

Şekil 12'de *Bestenigâr-ı Kadîm* terkinine örnek olarak verilen eserde, âgâz hareketinin *Gerdaniye* perdesi merkezli gerçekleştiği ve *Segâh* perdesinde karar edildiği görülmektedir. Makamın tarifi ile halk müziğindeki örnek eserler tamamen uyum içindedir.

Makamlar dizi odaklı ele alındığında standartlaştırıcı ve genelleyici bir bakış açısıyla çalışmada belirtilen makam ve terkinlerin tespit edilmesi mümkün görünmemektedir. Bu bakış açısıyla “*Segâh* makamı dizisi” olarak kabul edilebilecek örneklem eserlerin aslında farklı âgâz noktalarına sahip olmaları sebebiyle toplamda 6 farklı makam-terkin meydana getirmeleri dikkat çekicidir. Bu doğrultuda, incelenen eserlerin önerilen makam-terkin adlarına göre sınıflandırılması şöyledir:

Segâh

30, 101, 108, 641, 916, 997, 1407, 1437, 1691, 2416, 2620, 3467, 3925, 4237, 5237

Müberkâ

1222, 1699

Irâk

76, 146, 176, 259, 379, 549, 692, 967, 972, 1005, 1100, 1167, 1375, 1399, 1412, 1426, 1440, 1673, 1709, 2023, 2313, 2356, 2399, 2403, 2456, 2496, 2535, 2703, 2842, 2843, 2900, 2949, 2964, 3037, 3104, 3112, 3177, 3194, 3260, 3277, 3354, 3444, 3651, 3706, 3708, 3748, 3892, 4013, 4149, 4302, 4344, 4404, 4491, 4620, 4675, 4775, 4998, 5041, 5093, 5121, 5137, 5225

Rûy-i Irâk

60, 209, 586, 680, 759, 817, 894, 987, 1321, 1370, 1497, 1647, 1880, 2264, 2305, 2324, 2700, 3055, 3098, 3136, 3860, 4501, 4646, 4681

Hisar-ı Kadîm

118, 135, 232, 245, 335, 667, 756, 1045, 1133, 1335, 1448, 1769, 2035, 2335, 2245, 2353, 2586, 2898, 3027, 3105, 3115, 3551, 3587, 3655, 3976, 4263, 4372, 4445, 4464, 4640, 4670

Bestenigâr-ı Kadîm

125, 133, 348, 411, 527, 821, 852, 1569, 2300, 2674, 2717, 2794, 2864, 3162, 3346, 3673, 3874, 3921, 4037, 4483, 4728, 4769, 5006, 5022

Âgâz-karar hareketlerine göre yapılan bu sınıflandırma-adlandırma önerilerinde dikkat çeken bir husus, halk müziğinde var olan icra şekillerinin ve buna bağlı notaya alımların, makamların nazarî kaynaklarda açıklanan perdeleri üzerinden değil, başka perdeler üzerine göçürülerek gerçekleştirilmesi konusudur. Bu duruma tipik bir örnek olarak araştırma kapsamında yer almayan *Hekimoğlu* (Rep. No: 110) adlı eser örnek gösterilebilir. Eser, araştırmacılar tarafından Rast makamı olarak sınıflandırılrsa da (Hatipoğlu, 2019, s. 101) TRT repertuarında Çargâh perdesi üzerinden notaya alınmıştır. Pekâlâ Çargâh makamı -Arel nazariyesindeki ana makam- olarak da kabul edilmesi mümkün olan eserin hangi makamda olduğundan ziyade ne gibi sebeplerle Çargâh perdesi üzerinden notaya alındığının tartışılmasının çalışmanın içeriği açısından daha doğru olduğu düşünülmektedir. Bu noktada söz konusu duruma, derleme yapan-notaya alan kişilerin nazarî bilgisinin veya kurumların nazarî anlamda tercihlerinin ve halk müziği sazlarında belli perdeler üzerinden icraların daha kolay olması sebebiyle yapılan bilinçli tercihlerin sebep olabileceği düşünülmektedir. Derleme ve notaya alma süreçlerinde kaynak kişilerin vokal-ses icrası dikkate alındığında söz konusu ezgilerin makamsal tespiti ve sınıflandırması tamamen bu işi yürüten kişi ve kurumların algı ve bilgi düzeylerine bağlıdır. Eğer kaynak kişilerin icrası herhangi bir saz eşliğinde gerçekleşmiş ise, halkın saz çalmada doğal olarak pratik sebeplerle kendine en kolay gelen icra yöntemlerini-şekillerini tercih edeceği ve hafızalarda yer alan belli bir makama ait ezgilerin saza yansımada icracının o ezgiyi daha kolay çalabildiği, daha hâkim olduğu sesler-perdeler üzerinden çalarak, bir nevi farkında olmadan göçürme yapmalarının mümkün olduğu düşünülmektedir. Bu sebeple sağlıklı bir makamsal tasnif için sözü edilen durumlar dikkate alınarak farklı müzik geleneğine sahip yöreler, farklı icracılar ve sazlar özelinde detaylı incelemeler yapılması ve muhakkak kaynak kişilerin kayıtlarının dinlenmesi önerilmektedir.

Halk müziği repertuarına ezgisel hareket tarzı odaklı bakıldığında eserlerin asıl makamlarının tespit edilebildiği ancak teorinin uygulamayı açıklama görevi ve esas olanın uygulama olduğu düşüncesinden yola çıkarak halk arasında makamsal kurallardan bağımsız olarak pratik düzeyde kolaylık amaçlı gerçekleşen transpoze icraların da asıl makamdan farklı bir makam-terkib adıyla adlandırılabilmesi mümkündür.

Segâh perdesi; Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyatında bir komalık pestleşmeyi ifade eden “koma bemolü” değiştirici işareti ile gösterilirken, bazı araştırmacılar tarafından ise Segâh, Uşşak⁵, Pest Uşşak⁶ perdelerini kapsayan esnek/oynak bölgenin tamamını temsilen aşağı yönlü oka sahip “natürel” simgesi kullanılmaktadır. Yapılan incelemelerde Buselik perdesinin “bir koma” kadar pestleşmiş hali olarak kabul edilen Segâh perdesinin TRT repertuarındaki notasyonlarda gösterimi konusunda fikir ve uygulama birliği olmadığı tespit edilmiştir. Söz konusu perdenin -kaynak kişinin icrasında kullanıp kullanmadığından bağımsız- genel bir tercih ile çoğunlukla Buselik perdesi olarak kabul edilip natürel olarak notaya alındığı, bazı eserlerde ise “Sib1” değiştirici işareti ile gösterildiği tespit edilmiştir. Söz konusu Segâh perdesinin başta bağlama olmak üzere birçok halk sazında bulunmayışı ve halk arasındaki icrada genellikle kullanılmayışı,

5 İrden (2020, s. 28)'in ifadesiyle halk müziğinde “Sib2” olarak gösterilen, Uşşak, Hüseyin vb. makamlarda kullanılan, Segâh'tan daha pest olan perde.

6 Uşşak perdesinden bir koma değerinde pest olan perde.

notasyonda da bu perdenin önemsenmemiş olma ihtimalini güçlendirmektedir. Ayrıca TRT repertuvarındaki eserlerin tek elden notaya alınmadığı dikkate alınır, bu konuda nazari bilgi birikimi, bilinç ve hassasiyet farklılıklarının da nota yazımında tutarsızlıklara sebep olduğu düşünülebilir. Bu noktada, bazı araştırmacılar bağlamalarda Segâh ve Eviç perdelerinin bulunmamasının, bu perdeleri içeren makamların halk müziğinde “organik olmayan” bir şekilde icra edildiğini ve bu durumun kabul edilemez olduğunu vurgularken (İrden, 2020, s. 28-29), farklı bir bakış açısında, halkın kendine has bir şekilde entonasyonla ilgili kabul ve alışkanlıkları, teorinin uygulamayı açıklama görevinden hareketle, söz konusu Segâh ve benzer duruma sahip diğer perdelerin halk müziği nazariyatında yer alıp almama gerekliliğini tartışmaya açmaktadır. Tura (2017, s. 151), bağlama perdelerinde var olan ses sisteminin Türk makam müziğinin gerçek ses sistemi olduğunu söyleyerek, bazı perdelerde yapılacak “küçük oynamaların” sistemin esasına bir değişiklik getirmediğini vurgulamaktadır. Ek olarak Tura (2017, s. 241), 10/9 nisbeti civarındaki sesleri de büyük mücenneb değil, biraz yumuşamış bile olsalar taninî saymak ve makam tariflerini de bu hususları hesaba katarak yeniden ele almak gerektiğini ve “Segâh” perdesinin aslında 12/11 nisbetindeki perdeyi işaret ettiğini vurgulamaktadır. Tura'nın bu görüşlerinden, entonasyonla ilgili bazı incelikli hususların makama ve icracıya göre değişebileceği ve nazari alanın dışında tutulması gerektiği anlaşılmaktadır. Nitekim bağlamalarda yöreden yöreye, kişiden kişiye değişen farklı perde yapıları kullanılması da (Akdoğan, 1999; Öztürk, 2009; Karaosmanoğlu, 2017) göz ardı edilmemelidir. Ayrıca, Segâh perdesinin Buselik perdesi olarak icra edilmesinin duyum olarak “rahatsızlık” vermediğine dair görüşler de bulunmaktadır (Gerçek, 2015, s. 75).

Bu durumda alan uzmanları tarafından yapılacak bir değerlendirme ile Segâh perdesi veya bu perdeyi de içerisinde barındıran esnek/oynak bölgenin tamamının, halk müziği notalarında gösterimi için ortak bir simge belirlenerek repertuvarın buna göre yeniden düzenlenmesi önerilmektedir. Bu hususta nazari kaynaklardaki “perde düzenleri” kavramı referans alınarak, tam perdeler düzeninde yer alan Segâh perdesinin, ilgili makama, yöreye ve icracının tercihine göre gerekli entonasyon farklılıklarıyla icra edilebilecek esnek/oynak niteliği ile “bölge” olarak kabul edilmesi gerektiği düşünülmektedir. Bu gibi anlayış değişiklikleri daha geniş çerçevede pek çok çözüm bekleyen soruna sahip Türk müziği nazariyatı alanının tamamını ilgilendiren bir meseledir. Türk müziğinin nazari açıdan yeni bir anlama ve açıklama modeline ve buna bağlı olarak yeni bir eğitim öğretim sistemine ihtiyaç duyduğu çeşitli araştırmacılar tarafından dile getirilmekte ve buna yönelik öneriler sunulmaktadır (Yarman, 2007; Yavuzoğlu, 2008; Öztürk, 2012-2022; Tura, 2017, s. 276; Sarı, 2019). Bu bağlamda, aynı kökler üzerinde yükselen Osmanlı/Türk Müziği ve Halk Müziği türlerinin tarihsel kaynaklardan beslenen ortak bir teori ile ifade edilmesi ve bunun beraberinde getireceği köklü değişikliklerin de her kesimden uzmanların yürütücülüğünde gerçekleşmesi, bilhassa kültür mirasımız olan halk müziği arşivinin, içerisinde akademisyenlerin de yer aldığı komisyonlar tarafından yeniden incelenmesi araştırmanın diğer önerilerinden birisidir.

Son olarak, makam nazariyesi alanı için önemli veriler barındıran halk müziği repertuvarının, çeşitli makamlar, terkipler, yöreler ve besteciler özelinde daha detaylı incelemelere konu edilmesi ve ezgisel hareket tarzı temelli yaklaşımlarla detaylı olarak taranıp analiz edilmesi önerilmektedir.

Hakem Değerlendirmesi <i>Peer-review</i>	Bağımsız <i>Externally peer-reviewed.</i>
Çıkar Çatışması <i>Conflict of Interest</i>	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir. <i>The author has no conflict of interest to declare.</i>
Finansal Destek <i>Financial Support</i>	Yazar çalışması için finansal destek almadığını beyan etmiştir. <i>The author declared that this study has received no financial support.</i>
Teşekkür Açıklaması <i>Acknowledgements</i>	Yazar teşekkür açıklaması bildirmemiştir. <i>The author did not provide a statement of acknowledgements.</i>

Kaynaklar

- Akdoğu, O. (1999). *Türk Müziğinde Perdeler*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Arel, H. S. (1993). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*. Onur Akdoğu, Haz. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Arısoy, M. (1988). Seydî'nin El-Matla Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Marmara Üniversitesi.
- Başer, F. A. (2013). *Türk Musikisinde Abdülbâki Nâsır Dede*. İstanbul: Fatih Üniversitesi Yayınları.
- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bardakçı, M. (2000). Derviş Es-Seyyid Mehmed Emin'in Tanbur Perdeleri Risâlesi. *Musikişinas Dergisi*, 4, 14-39.
- Bayraktarkatal, E., Güray, C. (2021). Makamın Yapıtışı. *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Büyüköztürk, Ş., vd. (2012). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. 11. Baskı. Pegem Akademi.
- Cemil Bey, Tanburi (1993). *Rehber-i Musiki*. Hakan Cevher, Yay. Haz. Ege Üniversitesi Basımevi.
- Cevher, H. (2004). *Kitâb-ı Edvâr*. Can Basımevi.
- Ceyhan, A. (1997). *Bedr-i Dilşâd'ın Muradnâmesi I-II*. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Çaylı, F. (2021). Segâh Makamının Tarifi (Tanburi Cemil Bey Tarafından). *Uluslararası "Üstâd-ı Cihân" Tanbûrî Cemil Bey Sempozyumu*. Çevrim içi sunum.
- Doğrusöz, N. (2012). *Yusuf Kırşehirî'nin Müzik Teorisi*. Bilge Ajans Yayın.
- Erguner, S. (1991). *Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî*. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Marmara Üniversitesi.
- Ezgi, S. (1933). *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi (Cilt 1-4)*. Milli Mecmua Matbaası.
- Gerçek, İ. H. (2015). Segâh Makamının Uygur, Azeri ve Türkiye Müzik Kültürü Bağlamında Nazari Açıdan Karşılaştırılması. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 2, 41-49.
- Hatipoğlu, E. (2012). Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'ye Ait Segâh Âyîn-i Şerîfi'nin Makâm ve Geçki Açısından Tahlili. *İstem*, 9, 175-194.
- Hatipoğlu, E. (2019). *Makamlar ve Terkîbler*.
<https://play.google.com/books/reader?id=DnGqDwAAQBAJ&pg=GBS>
- İrden, S. (2015). Pencgâh Makamı. *İdi Sanat ve Dil Dergisi*, 4(15), 111-130.
- İrden, S. (2020). *Türk Musikisinde Düzen Perde Makam Terkib Uygulamaları*. Eğitim Yayınevi.
- İrden, S. (2021). *Makamlar Maqams*. Eğitim Yayınevi.
- Kamiloğlu, R. (2007). *Ahmedoğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Ankara Üniversitesi.
- Karadeniz, E. (1984). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. İş Bankası Yayınları.
- Karaosmanoğlu, M. K. (2017). *Müzik Aritmetiği ve Ses Sistemleri*. İTÜ Vakfı Yayınları.
- Levendoglu, O. (2021). XV. Yüzyıl Ortaçağ İslam Dünyası Sistemci Okul Kaynaklarında Sınıflama Konusu: Devir, Avaze ve Şube Kavramları Üzerine Teknik Bir İzah. *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası*, Murat Salim Tokaç ve Cenk Güray, Ed. C.1, 127-167. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

- Özçimi, M. S. (1989). *Hızır Bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi.
- Özkan, İ. H. (1987). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*. Ötüken Yayınları.
- Öztürk, O. M.; Beşiroğlu, Ş.; Bayraktarkatal, M. E. (2014). Makamı Anlamak: Makam Nazariye Tarihinde Başlıca Modeller. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 10, 9-36.
- Öztürk, O. M. (2009). Onyediden Yirmidört'e: Bağlama Ailesi Çalgılar ve Geleneksel Perde Sistemi. *Folklor/Edebiyat*, 58, 63-88.
- Öztürk, O. M. (2012). Türk Müziğinde Yeni Bir Paradigma İhtiyacı. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 4, 81-93.
- Öztürk, O. M. (2014). *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri Ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Öztürk, O. M. (2015). Halk Mûsikîsi Repertuar İncelemelerinin Makam Nazariyesi Araştırmalarına Yapabileceği Katkıları. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 7, 1-27.
- Öztürk, O. M. (2016) Makam Eğitiminde Düzenler ve Nağmeler Nazariyesinin Yeni Bir Yöntem Olarak Kullanılabilirliği. *Müzikte Metodoloji ve Müzik Teknolojileri Sempozyum Bildiriler Kitabı*, Gökten Ay, Ed., 179-193. Avcılar Belediye Konservatuvarı Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2019). Makam Nazariyatı, Nazîre ve Cantus Firmus: Müzikte 'Model Alarak Besteleme'yle İlgili Üç Yöntem Arasındaki Muhtelif Bağlantılar Üzerine. *Divan'dan Nağmeler: Farklı Boyutlarıyla Edebiyat Musiki İlişkileri*. Klasik Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2021). Makam Teorisinde Düzenler ve Nağmeler Nazariyesi'nin Kavramsal ve Analitik Boyutları. *Makam Teorisine Geleneksel ve Güncel Yaklaşımlar Paneli*. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı.
- Öztürk, O. M. (2022). *Türk Müziğinin Temeli Olarak Halk Müziği Teorisi ve Uygulaması I*. Müzik Eğitimi Yayınları.
- Popescu-Judet, E. (2002). *Tanbûrî Küçük Artın*. Pan Yayıncılık.
- Sarı, G. Ç. (2019). Türk Makam Müziği Eğitimi'nde Teorik – Pratik Yöntem Arayışları. *Uluslararası Müzik ve Bilimler Sempozyumu Bildirileri*, 17-19 Nisan, s. 251-261. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Sekizli, U. (2000). *Kırşehirli Nizâmmeddin İbn Yûsuf'un Risâle-i Mûsikî Adlı Eseri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi.
- Tekin, H. (1999). *Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l Fethiyye'si*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Niğde Üniversitesi.
- Tezel, Ş. (1996) *Tirevî Kadızâde'nin Mûsikî Edvârı ve Seydî'nin El-Matla'ı ile Karşılaştırılması*. Yayınlanmamış Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Tırışkan, A. G. (2000). *Hâşim Bey'in Edvârı*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Tura, Y. (2001). *Kitâb-ı İlmü l- Mûsikî Alâ Vechi l-Hurûfat*. Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *Nâsır Abdülbakî Dede, Tedkîk ü Tahkîk, İnceleme ve Gerçeği Araştırma*. Pan Yayıncılık.
- Tura, Y. (2017). *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*. 3. Baskı. İz Yayıncılık.
- Türküpedia Türkü Ansiklopedisi (2021). *Repertükül Repertuvar Türküleri Külliyyatı*.
<https://repertukul.com/MakamsalDizi--SEGAH>

- Uygun, N. (1990). *Kadızcâde Tirevî ve Musikî Risalesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi.
- Uz, K. (1964). *Mûsikî Istîlâhatı*. Gültekin Oransay, Yay. Küğ Yayını.
- Yarman, O. (2007). *79-Tone Tuning & Theory For Turkish Maqam Music As A Solution To The Non-Conformance Between Current Model and Practice*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Yavuzoğlu, N. (2008). *21. Yüzyılda Türk Müziği Teorisi*. Pan Yayıncılık.
- Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi*. Çeviren: Orhan Nasuhioğlu. Pan Yayıncılık.

Extended Abstract

An Overview of Makam Theory through Turkish Folk Music: Makam and Terkibs That End on *Segâh* Pitch with Perfect Pitches

Background

Folk music repertoire is generally ignored in studies in the field of makam theory. Except for some pioneering works in this field, there are no comprehensive and extensive analysis studies. In this study, Turkish folk music repertory assumed to be in *Segâh* makam is analyzed in terms of makam theory. As seen in the theoretical sources of Anatolian *edvâr* tradition from the fifteenth century to the present and also in the remarkable compositions, a piece in makam *Segâh* begins from *Segâh perdesi* (pitch), which is its eponymous note, and progresses through the main *perdes* and stops on *Segâh perdesi*. It has a circular movement style, which is one of the two main movement styles since it performs its beginning and end on the same pitch. When the start is from any *perde* other than *Segâh* and the end is on *Segâh perdesi*, a linear movement occurs. Contrary to popular belief, it is clear that melodies with a linear movement and a different first *perde* cannot be regarded as *Segâh*.

Purpose

In this research, by analyzing the folk music pieces that utilize the perfect pitches (*tam perdeler*) and stop on *Segâh perdesi*, it is aimed to determine the makams or *terkibs* formed according to the first *perde* with respect to the makam understanding based on melodic movement, and so to contribute to the field of makam theory through folk music studies. Another aim of the research is to offer suggestions about the classification of folk music pieces in terms of makam.

Method

In line with this purpose, firstly, the *âgâz* (beginning) *perdes* of 160 pieces, which progress on the perfect pitches and end on *Segâh perdesi*, were selected from the folk music repertoire as a sample. While determining the first pitches, only the verbal parts of the works were taken into account. Also, in the context of this study, the first *perde* (*âgâz*) is not necessarily considered to be always the first note of the piece, but it can also be the pitch that is the melodic center of the musical sentence in the first one or two measures.

Results and Conclusions

Considering the findings, it is revealed that the pieces selected for the sample start with a total of six different *perdes*. These are listed as *Neva*, *Eviç*, *Gerdaniye*, *Hüseynî*, *Segah* and *Çargâh*, based on frequency. When the beginning is on *Segâh perdesi* and the end is again on the same pitch, a circular movement occurs; but when the start is from another *perde* and the end is on *Segâh perdesi*, a linear movement occurs. Accordingly, these pieces, all of which can be considered to be in *Segâh* makam with respect to the scale-centered approach, are actually found to represent six different *makam/terkib* structures, since the *âgâz perdesi* is the basis of determining the makam in the melodic movement-based understanding. One of the striking results of the research is that the pieces that fully comply with the definitions of *Segâh* makam constitute only 10% of the sample. Based on the results related to each *âgâz perdesi*, makams and *terkibs* are presented as naming/classification suggestions with reference to the current and historical theoretical sources. Finally, by referring to various opinions, issues such as transposition, performance, and use of the accidental for *Segâh perdesi* with respect to folk music repertoire are discussed as well as the possible changes that can be made in the *perde* system of Turkish music.

Müzik ve Meşruiyet: Meşruiyet Teorileri Üzerinden Bir İnceleme

Music and Legitimacy: An Analysis Through Theories of Legitimacy

Selim TAN⁽¹⁾

(1) Sorumlu Yazar / Corresponding Author:
Selim Tan, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü
E-posta: selim.tan@mgu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-1343-9157

Atıf / Citation: Tan, S. (2022), Müzik ve Meşruiyet;
Meşruiyet Teorileri Üzerinden Bir İnceleme.
Porte Akademik Müzik ve Dans
Araştırmaları Dergisi, 22,57-77.

Özet

Söz konusu meşruiyet olduğunda siyaset, yönetim biçimleri, hükümetler, otoriteler, kurumlar, statü hiyerarşileri, maddi eşitsizlikler gibi birçok farklı başlığın ele alınabilmesi mümkündür. Bu başlıklara başta örgüt çalışmaları ve sosyal psikoloji olmak üzere felsefe, siyaset bilimi, sosyoloji alanlarında etraflıca değinen bir literatür göze çarpar. Burada müziğin de bir meşruiyet nesnesi olarak ele alınmaya oldukça uygun olduğu görülse de müzik literatürü (tarihsel müzikoloji, etnomüzikoloji, müzik eğitimi vb.) dâhilinde meşruiyetin, çoğunlukla sözlük anlamına koşut otoritenin tanınması ve onaması şeklinde yorumlandığı görülür. Bu durum müzikte meşruiyetin ne anlama geldiği sorgulanmaksızın, ortak duyu düzeyiyle yetinildiğine işaret eder. Dolayısıyla çalışma, teorik bir bakış açısıyla müziksel meşruiyet ve türlerini ortaya koymayı amaçlar. Zira meşruiyeti ortak duyu düzeyinde kavrayan çalışmalar; meşruiyetin gerçekleşme biçimlerini ve altında yatan güç ilişkilerini göstermede yetersiz kalır. Buna meşruiyetin kavramsal düzeyde neye gönderme yaptığı konusunda müphemlik de eşlik edebilmektedir. Bu nedenle sınırlı ve operasyonel bir mahiyet arz etse de belli meşruiyet teorilerine yaslanan çalışmaların daha açık ve işlevsel olduğu görülür. Bu doğrultuda “müzik ve meşruiyet” temasını sosyoloji, örgüt çalışmaları ve sosyal psikoloji meşruiyet teorileri çerçevesinde müziksel alana uyarlayan ve özgün yaklaşımlar geliştirme niyeti taşıyan çalışmalar olsa da sayıca az ve teorik düzeyi sınırlıdır. Böylece bu çalışma, “müzik ve meşruiyet” temalı çalışmalarda ortak duyu düzeyini de dikkate alarak meşruiyet teorilerini müziksel alana tahvil etme yanı sıra müziksel meşruiyet ve türlerini detaylıca tartışmayı hedefler. Bu minvalde ilk etapta Morris Zelditch, Jr.'ın meşruiyete yönelik klasik teoriler, konsensüs teorileri, çatışma teorileri ve karışık stratejiler olarak ifade ettiği dört temel teorik yaklaşım üzerinde durulur. Daha sonrasında başta örgüt çalışmaları literatürüne yoğunlaşan Roy Suddaby vd.'nin meşruiyeti “mülk olarak meşruiyet”, “süreç olarak meşrulaşma” ve “algı olarak meşruiyet” olarak yapılandığı üç temel yaklaşım ele alınır. Bu kapsamda “Meşruiyet nedir?”, “Meşruiyet nerede oluşur?” ve “Meşruiyet nasıl gerçekleşir” sorularına yanıt aranır. Son olarak “müzik ve meşruiyet” temalı çalışmaların değerlendirilmesine koşut mevcut değinilen teoriler ışığında müziksel meşruiyet ve türleri incelenir ve kavramsallaştırılır.

Anahtar Kelimeler: Müziksel Meşruiyet, Meşruiyet, Meşruiyet Teorileri, Değer, Müziksel Değer

Abstract

Under the umbrella of legitimacy, it is possible to deal with many diverse subjects -politics, polities, governments, authorities, institutions, status hierarchies, and wealth inequalities. There is literature in philosophy, political science, sociology, and particularly organization studies with social psychology that deals with these subjects elaborately. Although music is appropriate enough to be considered as a legitimacy object, musical literature (historical musicology, ethnomusicology, music education, etc.) often uses legitimacy only in reference to the recognition and approval of authorities parallel to its lexical meaning. This position indicates that regardless of what legitimacy means in music, at the commonsense level it is gratified. This paper therefore aims to reveal what legitimacy means in music and its types from a theoretical perspective. Studies that comprehend legitimacy at the commonsense level are insufficient in exposing how legitimacy occurs and the power relations that underlie it. This is accompanied by ambiguity about what legitimacy refers to at the conceptual level. Although limited and operational in nature, studies based on known legitimacy theories are clear and more functional. Studies that match the theme of "music and legitimacy" in the musical field within the framework of sociology, organization studies, and social psychology legitimacy theories and aim to develop original approaches are few and their theoretical level limited. Thus, this paper further aims to more directly convert current legitimacy theories into the musical field and discuss musical legitimacy and its types more comprehensively while also taking those commonsense level studies within this theme into consideration. First, as Morris Zelditch, Jr. refers to them, the four fundamental theoretical approaches of legitimacy -classical theories, consensus theories, conflict theories, and mixed strategies- are emphasized. Later, the basic approaches that Roy Suddaby et al., who primarily focused on organization studies literature, which configure legitimacy as "legitimacy as property," "legitimation as process," and "legitimacy as perception" are discussed. In this context, the answers to questions "What is legitimacy?" "Where does it occur?" and "How does it occur?" are sought. Finally, in the light of existing theories and in parallel with evaluation of studies within the theme of "music and legitimacy," musical legitimacy and its types are analyzed and conceptualized.

Keywords: Musical Legitimacy, Legitimacy, Theories of Legitimacy, Value, Musical Value

Timothy Rice (2010), etnomüzikoloji disiplininde birçok teorinin sorgulanmaksızın kabul edilmesini (*taken-for-granted*) ve tartışılmamasını eleştirir. Örneğin Rice (2010, s. 320), etnomüzikoloji literatüründe çoğunluk arz eden "müzik ve kimlik" temalı çalışmalarda kimliğin tanımlanmadığı gibi kimliğe dair antropoloji, sosyoloji, psikoloji, kültürel çalışmalar vb. disiplinlere/alanlara dahi atıf yapılmadığını söyler. Bu durum "müzik ve meşruiyet" temalı çalışmalarda da göze çarpar. Dolayısıyla çalışma, farklı disiplinlerin/alanların yaklaşımlarından hareketle müziksel meşruiyete ortak duyunun ötesinde teorik bir zemin kazandırmayı amaçlar. Müzik literatüründe (tarihsel müzikoloji, etnomüzikoloji, müzik eğitimi vb.) meşruiyet; "sanat müziği, halk müziği, popüler müzik", "ciddi müzik ve hafif müzik", "yüksek kültür ve popüler/alçak kültür", "yüksekalin (*highbrow*), alçakalin (*lowbrow*), ortaalin (*middlebrow*), "iyi müzik ve kötü müzik" gibi müziksel değer hiyerarşilerini kavramada zımni bir yer tutar. Benzer duruma müziksel değer kanonları üzerinden somutlandığı eğitim kurumlarında da rastlanır. Yani literatürde meşruiyet, kültürel hiyerarşiler dâhilinde neyin "meşru" neyin "gayrimeşru" olduğuna dair sınırlara gönderme yapar. Her ne kadar müzikte değerli olanın "meşru" ve meşru olanın "değerli" olduğunu söylemek yanlış olmasa da meşruiyet; değerden farklı olarak değer nasıl inşa edildiğine-edileceğine ve korunabildiğine yönelik sosyokültürel işleyiş odaklanır.

Carmelo Mazza'ya (1999, s. 2) göre meşruiyet kelimesinin kökeni karmaşık ve ihtilafli olmasının yanı sıra çekici bir entelektüel meydan okuma içerir. Türk Dil Kurumu'na (2019) göre Arapça bir kökene sahip meşruiyet kelimesi, meşruluk üzerinden "geçerli olma durumu" şeklinde tanımlanır. Yine meşruiyet; Osmanlıca'da *meşruiyyet* olarak "kanuna, şeriata uygun bulunma" (Osmanlıca Türkçe Sözlük, 2021), Latince'de *legitimus* olarak "adil, yasal, doğru, uygun, hakiki" (Latdict, 2021) ve İngilizce'de ise *legitimacy* olarak "yasalara ve kurallara uygunluk" (Cambridge Dictionary, 2021) ifadeleriyle tanımlanır. Yani farklı dillerde sözlük anlamıyla meşruiyet; "dinî veya seküler yasalara, kurallara, değerlere, normlara uygunluk" olarak ele alınır.

Morris Zelditch, Jr. (2001), sözlük anlamının dışında kavramsal olarak yaklaşık yirmi dört yüzyıllık bir külliyatı barındıran meşruiyet dâhilinde ele alınabilecek şeylerin hayli geniş olduğunu söyler. Örneğin siyaset, hükûmetler, otoriteler, kurumlar, statü hiyerarşileri, maddi eşitsizlikler başlıklarından her biri *meşruiyet nesnesi* olarak incelenebilir. Bu başlıklar çerçevesinde felsefe, siyaset bilimi, sosyoloji ve bilhassa örgüt çalışmaları ve sosyal psikoloji alanlarında meşruiyetin farklı yönlerine yoğunlaşan gelişkin bir literatür mevcuttur. Ancak başta değinildiği üzere müziğin kendisi bir meşruiyet nesnesi olarak incelenmeye hayli elverişli olsa da müzik literatüründe meşruiyetin çoğunlukla sözlük anlamı doğrultusunda hâkim/yönetici/hükûmet/otorite olanın tanıdığı ve onadığı manasında kullanıldığı görülür (Lopes, 1999, 2002/2004; Thomas, 2002; Phillips & Owens, 2004; Appelrouth, 2005; Prouty, 2008; Redhead & Street, 1989; Manuel, 2021). Bu eğilim nispeten siyaset biliminden etkilenerek meşruiyetin *ortak duyu düzeyine* işaret eder. Öte yandan “müzik ve meşruiyet” ilişkisine *teorik düzeyde* yaklaşarak ikinci bir eğilimi oluşturan sınırlı bir literatür de vardır (Kaemmer, 1993; Regev, 1997; Lopes, 2000; Kirschbaum, 2007; Schmutz, 2009; Schmutz & Faupel, 2010; Schmutz & van Venrooij, 2018; Vaughn, 2019). Bu literatür çoğunlukla sosyoloji, örgüt çalışmaları ve sosyal psikolojinin meşruiyet teorilerini müziksel alana tahvil etme yanı sıra şahsına münhasır yaklaşımlar da geliştirme çabası güder. Ancak böyle girişimlerin sayıca az olduğu ve teorik olarak da sınırlı-operasyonel düzeyde kaldığı görülür. Bu nedenle çalışma, ortak duyu literatürünü de ihmal etmeyerek meşruiyet teorileri ve olası müziksel karşılıkları üzerinden müziksel meşruiyeti ve türlerine dair sınıflandırmaları etraflıca tartışmayı amaçlar.

Bu doğrultuda çalışma; ilk olarak Zelditch'in (2001) klasik teoriler, konsensüs teorileri, çatışma teorileri ve karışık stratejiler olmak üzere dört başlık altında sınıflandırdığı temel yaklaşımlar üzerinde durur. Burada ilgili dört başlığın kronolojik bir mahiyet arz etmediğini ve Thukydides, Platon, Aristoteles, Jean-Jacques Rousseau, Niccolò Machiavelli, Karl Marx gibi birçok erken dönem yazarın meşruiyet terimine doğrudan yer vermeden meşruiyeti “fikriyat düzeyinde” kastettiğini belirtmek gerekir. Bu yüzden meşruiyeti teorik düzlemde inceleyen Max Weber (1922/1978, 1947/2017) ve Pierre Bourdieu (1979/2017, 1983, 1994/1995, 2012/2016) üzerinde daha ayrıntılı durulacaktır. Zelditch'in sınıflandırmasından sonra ise Roy Suddaby vd.'nin (2017) başta örgüt çalışmaları olmak üzere sosyoloji ve sosyal psikoloji alanlarını da gözetken derlemesinde benimsediği; meşruiyeti “mülk olarak meşruiyet”, “süreç olarak meşrulaşma” ve “algı olarak meşruiyet” olarak üç temel başlıkta yapılandırdığı yaklaşımlar ele alınacaktır. Nihayetinde müziksel alanda hem ortak duyusal hem de teorik düzeyde mevcut literatürün öne çıkan çalışmaları incelendikten sonra müziksel meşruiyetin nasıl yorumlanabileceği ve kavramsallaştırılabileceği sorularına yanıt aranacaktır.

1. MEŞRUIYET: TARİHÇE VE TEMEL TEORİK YAKLAŞIMLAR

Zelditch (2001, s. 34), Thukydides'in *Peloponnessos Savaşları*'nda (M.Ö. 4. yüzyıl başları/2020) Atinalıların “Güçlü ne isterse onu yapar, zayıf ise kendisinden isteneni kabul etmek ve yapmak zorundadır” şeklinde salt güç yaklaşımı üzerinden ilk meşruiyet tartışmasının gerçekleştiğini söyler. Yine güce dair *klasik teorileri* oluşturan Platon'un *Devlet*'i (c. M.Ö. 350/2005) ideal devletin meşruiyetini normatif argümanlara (eğitilmiş yöneticiler, filozof-kral) dayandırırken Aristoteles'in *Politika*'sı (M.Ö. 350/1975) meşruiyeti betimleyici argümanlar üzerinden hükûmetin ödülleri adil dağıtımına dayandırır.

Aristoteles'in temelini attığı ve en yaygın meşruiyet yaklaşımını oluşturan *konsensüs teorileri*; Rousseau ve bilhassa Talcott Parsons'ın düşüncelerine yaslanır. Rousseau, *Toplum Sözleşmesi*'nde (1762/2012) bireylerin belli haklarını garantiye almak adına politik otoriteye/devlete rıza göstermelerıyla meşruiyetin sağlandığını ileri sürer. Meşruiyeti salt güç ilişkilerinin ötesine taşıyan Parsons, kavramı “Toplumsal sisteme dâhil edilen eylemin, paylaşılan veya ortak değerler açısından değerlendirilmesi” şeklinde tanımlar (1960, s. 175). Dolayısıyla Martin Ruef ve W. Richard Scott'ın (1998, s. 877) aktarımıyla Parsons; örgütlerin kıt kaynaklar üzerindeki meşruiyetini geniş toplumsal değerler ve normlarla “uyumlu” faaliyetlerinde görür. Bu minvalde müziksel dünyayı oluşturan müzisyen, izlerkitle, mekân vb. failerin eylemleri ile sosyomüziksel değerler-normlar arasında örtüşmeye işaret eden konsensüs; müziksel meşruiyeti de beraberinde getirir. Örneğin bir

müziyeninin ilgili türün normlarına, bir izleyicinin konser adabına ve bir konser mekânının o türün simgesel veya fiziksel gereksinimlerine “uygunluğu” sayesinde müziksel meşruiyet sağlanır. Parsonsçı meşruiyet yaklaşımına sosyomüziksel meşruiyet kavramı üzerinden daha sonra tekrar değinilecektir.

Zelditch'e (2001, s. 42) göre *çatışma teorilerinin* öncüsü Machiavelli (1532/1994) için meşruiyet, yöneticilerin gerçek çıkarlarını maskeleyen ve istikrarın sağlanmasına hizmet eder. Benzer maskeleyen işlevi Karl Marx ve Friedrich Engels'in (1845/1968) ideoloji yaklaşımını yasadığı *yanlış bilinç* kavramında da görülür. Zira Marx ve Engels'e (1845/1968, s. 48) göre kapitalist maddi dünyanın meşruiyeti yine maddi dünyanın -altyapı (ekonomi) ve üstyapı (devlet, yasa, din, ahlak, eğitim, iletişim vb.) kurumları vasıtasıyla- bir *camera obscura* gibi gerçekliği baş aşağı edebilme gücünden kaynaklanır. Çatışma teorilerini müziksel alana uyarlayan Theodor W. Adorno (1941/1999), kültür endüstrisinin uzantısı popüler müziklerin standartlaşmış ve sahte bireyselleşmiş yapısının, kitlelerin kapitalist sisteme uyumunu sağlayan toplumsal harç (yani meşrulaştırıcı güç) olduğunu söyler. Ancak Parsonsçı uyumdan farklı olarak Adorno'da uyum, kapitalist sistemin meşruiyetine dönük daha bilinçdışı bir karakter taşır.

Meşruiyet kavramını ilk kez derinlemesine irdeleyen Weber'in yaklaşımı, konsensüs ve çatışma teorilerinden izler barındırdığından Zelditch'e (2001, s. 45) göre *karışık stratejiler* dâhilindedir. Meşruiyeti hem örgüt hem de devlet düzeyinde işleten Weber'e göre kavramın temelinde egemenlik iradesi yatar. Weber için egemenlik (1947/2017, s. 43), “belli bir kaynaktan çıkan özel (ya da bütün) emirlere, belli bir grup/bireyin uyma ihtimali”dir. Uyma ihtimalinin gerçekleşmesi için Weber (1922/1978), meşruiyetin kolektif hâli olarak tanımladığı *geçerliğin (validity)* olması gerektiğini öne sürer. Bireysel düzeyde onayın olmadığı anlarda dahi Weber (1922/1978), failerin meşruiyet nesnesinin kurallarına, değerlerine ve inançlarına riayet edebileceğini savunur. Bunun altında Weber'e (1947/2017) göre failerin otoritelere rasyonel, geleneksel ve karizmatik temellere sahip olduğu ölçüde meşruiyet atfedebilmesi vardır. Meşruiyetin *geleneksel temelleri* eski zamanlardan süregelen geleneklerin gücünü gösterir. Örneğin birçok kültürde dinî müzik, halk müziği ve sanat müziği gibi kadimlik iddiası taşıyan müziklerin yanı sıra yakın zamanlı nostaljik müzikler de geleneksel meşruiyet yani *eski müzik meşruiyeti* taşıyabilirler. Meşruiyetin *karizmatik temelleri*; bireyin istisnai kutsallığı, kahramanlığı ve örnek özellikleri üzerinden gelişen bağlılığı ifade eder. Müziksel dünyada istisnai itibarı (yüksek simgesel sermaye birikimi) barındıran müzisyenlerin gücü (hayran kitlesi, başka müzisyenlerin örnek alması vb.) karizmatik meşruiyete diğer bir deyişle *yıldız meşruiyetine* işaret eder. Meşruiyetin *rasyonel temelleri* ise normatif kuralların ve yasaların buyruğunu belirtir. En basitinden birçok ülkede üniversitelerin Batı sanat müziği veya caz gibi ciddi müziklere dönük belli bir müfredat doğrultusunda eğitim veriyor olması, böyle müziklerin rasyonel meşruiyeti yani *yasal meşruiyeti* barındırdığını gösterir.

Her ne kadar Zelditch (2001) değinirse de Bourdieu'nün meşruiyet yaklaşımı da karışık stratejilere dair kapsamlı bir örneği teşkil eder. Weber'den karizma ve meşruiyet kavramlarını devşiren Bourdieu, her iktidarın uygulanabilmesi için simgesel iktidara kısaca meşruiyete ihtiyaç duyduğunu savunur (Swartz, 1997/2011, s. 134). Buradan hareketle Weber'in “meşru fiziksel şiddet tekeli” şeklinde devlet tanımını, “fiziksel ve simgesel şiddet tekeli” olarak güncelleyen Bourdieu (2012/2016, s. 18), devleti simgesel şiddetin merkez bankası olarak kavrar. Zira Bourdieu'ye (2012/2016, s. 180) göre devlet, sadece bir zor aygıtı olmanın dışında kişileri-fiilleri tasdik eden, kaydeden ve sınıflandırmalarını doğal gösteren benzersiz bir *meşrulaştırma mercii* olarak işler. Bourdieu, meşru kültürün inşa ve yayılma süreçlerinde devletin (Japonya ve Türkiye'de eğitim ve ordu kurumları üzerinden) ayrıcalıklı bir ehliyeti barındırdığını belirtir. Sözelimi sıklıkla şiddet aracına indirgenen ordu kurumları, çeşitli kültürel modellerin aktarımında bir terbiye aracı olarak da etkindir (Bourdieu, 2012/2016, s. 194). Devletin eğitim kurumları ise meşru kültürü belirlemede (kültürel kanon inşası), aktarmada (resmî müfredat) ve ölçmede (sınavlar) meşru tekel konumundadır (Bourdieu, 2012/2016, s. 278). Böylece bireylerin aile ve eğitim üzerinden elde ettiği yatkinlikler yani kültürel sermayeyi içeren habitusları toplumsal sistemde “ayrımara” işaret eder (Bourdieu, 1979/2017, s. 49). Burada Bourdieu (1979/2017), sınıf/toplumsal konum ile beğeni (bilhassa sanat ve daha özelinde müzik) arasında homoloji kurar. Yani

Bourdieu (1979/2017, s. 30) sanat alanında belli türlerin ve belli yapıtların “tercihi”nin eğitim sermayesi farklılıklarını -beraberinde toplumsal konumu- ortaya koyduğunu savunur. Bu sayede Bourdieu (1979/2017) -hâkim sınıflara göre- “meşru”, “meşrulaşabilir” ve “gayrimeşru” pratikleri birbirinden ayırır. Evrenselleştirmenin en mükemmel meşrulaştırma stratejisi olduğunu söyleyen Bourdieu (1994/1995, s. 237), evrensellik iddiası taşıyan ciddi Batı sanat müziğini (örneğin *İyi Düzenlenmiş Klavye*) meşru beğeni (yüksek kültür) olarak kodlar. Bilakis “dillere düşen” ve hafif müzik parçaları (örneğin Strauss'un valsleri) gayrimeşru beğeni (popüler/alçak kültür) olarak kodlayan Bourdieu (1979/2017, s. 30-32), dönem itibariyle meşrulaşabilir pratikleri (ortalama kültür) ise caz ve şanson olarak görür. Daha sonrasında Bourdieu (1983); geniş düzlemde spesifik, burjuva ve popüler olmak üzere birbirleriyle rekabet hâlinde üç tür meşruiyetten bahseder. *Spesifik meşruiyet*, otonomi barındıran ve kendi kendine yeten “üreticiler için üreten üreticiler” kümesinin yani “sanat için sanat” dünyasının tasdikine bağlı kazanılır (Bourdieu, 1983, s. 331). Sözelimi “ticaret” ve “para” odaklı anlayışa karşı çıkan küçük-ölçekli otonom sanat alanları, özünde simgesel sermaye (yani spesifik meşruiyet) peşindedir (Laermans, 1992, s. 251). *Burjuva meşruiyeti* ise burjuva beğenisini ve bilhassa hâkim sınıfların etik-estetik beğenisini onaylayan akademi üzerinden kutsanmasına dayanır¹ (Bourdieu, 1983, s. 331). Zira simgesel emeğe dayalı simgesel sermaye üreten entelektüeller (akademisyenler, sanatçılar, yazarlar ve gazeteciler) toplumsal düzenin meşrulaştırılmasında aracıdır (Swartz, 1997/2011, s. 135). Burada Bourdieu; üniversiteyi meşru kültürün korunması, kutsanması, aktarılması ve yeniden üretilmesi açısından başat görür (Swartz, 1997/2011, s. 316). Son olarak *popüler meşruiyet*, sıradan tüketicilerin başka bir deyişle “kitlelerin” seçimleriyle gelişen kutsanmayı ifade eder (Bourdieu, 1983, s. 332). Üretimin geniş kesimlere yapıldığı ve dışarının taleplerine açık olunan büyük-ölçekli heteronom sanat alanlarında, “satış rakamları” başarının (yani popüler meşruiyet) göstergesidir (Laermans, 1992, s. 250).

Buraya kadar incelenen sosyoloji ağırlıklı literatürde Bourdieu'nün yaklaşımları “müzik ve meşruiyet” temalı çalışmaların teorik düzeyini oluşturmada başat rol oynar. Bilhassa Bourdieu'nün spesifik, burjuva ve popüler olarak ele aldığı üç tür meşruiyet; müziksel meşruiyetin altını doldurmada öne çıkar. Dolayısıyla “Müzik ve Meşruiyet” Temalı Çalışmalarda İki Eğilim: Ortak Duyu ve Teorik Düzey” bölümünde Bourdieu'nün meşruiyet yaklaşımlarının müzik literatüründe nasıl karşılık bulduğuna değinilecektir. Diğer taraftan Parsons'ın ve Weber'in meşruiyet yaklaşımları, örgüt çalışmaları alanında sıkça kullanılır. Bu yüzden örgüt çalışmaları özelinde meşruiyet teorilerine yoğunlaşan sonraki bölüm açısından önem arz eder. Son olarak burada müziksel alana tahvil edilerek geliştirilen müziksel meşruiyet türleri “Müziksel Meşruiyet ve Türleri” bölümünde tekrar irdelenecektir.

2. ÖRGÜT ÇALIŞMALARI VE MEŞRUIYET TEORİLERİNDE ÜÇ YAKLAŞIM

Yukarıda incelenen sosyoloji ağırlıklı literatürden sonra örgüt çalışmaları, meşruiyet kavramına teorik bir zemin sunma hususunda çok daha geniş bir literatür içerir. Meşruiyete dair sosyoloji ve sosyal psikoloji literatürünü de ihmal etmeyen örgüt çalışmaları, ampirik çalışmaları da önemseyerek şahsına münhasır meşruiyet yaklaşımları geliştirir. Örgüt çalışmalarında meşruiyet, bir örgütün varlığına dair olumlu veya olumsuz algıların nasıl geliştiğini ve bunların nasıl sonuçlar yaratabileceğini kavramada merkezî bir yer tutar. Bu bölümde Suddaby vd.'nin (2017) başta örgüt çalışmaları olmak üzere sosyoloji ve sosyal psikoloji literatürünü de göz önüne alarak üç başlıkta derlediği “mülk olarak meşruiyet”, “süreç olarak meşrulaşma” ve “algı olarak meşruiyet” yaklaşımları ele alınacaktır. Burada üç yaklaşımın “Meşruiyet nedir?”, “Meşruiyet nerede oluşur?” ve “Meşruiyet nasıl gerçekleşir?” sorularına farklı yanıtları olsa da yazarların ifade ettiği üzere esasında birbirini desteklediği ve birlikte değerlendirilmesi gerektiği görülür.

1 Her ne kadar burjuva meşruiyeti topyekûn hâkim sınıfların estetik beğeni ve tercihlerine gönderme yapsa da “burjuva” vurgusundan ötürü daha çok özel sermaye hâkimiyetinin altını çizer. Burada Chris M. Messer vd.'nin (2012, s. 495) “şirketler ile devlet faillerinin inşa ettiği bloğun resmî çerçevesi” olarak tanımladığı *elit meşruiyetin* daha kapsayıcı bir çağrışımı vardır. Çalışmada zaman zaman burjuva meşruiyeti ve elit meşruiyet ifadeleri bağlamın ihtiyacı özelinde dönüşümlü olarak kullanılacak olsa da bilhassa müziksel alanda hâkim grupların tanınması ve onaması düzeyinde elit meşruiyet adlandırması tercih edilecektir.

2.1. Mülk Olarak Meşruiyet

Suddaby vd.'ye (2017) göre erken dönemlerde başlayan ve hâkim görüşü oluşturan “mülk olarak meşruiyet” yaklaşımı; meşruiyeti sahip olunacak bir mülk, varlık ya da ölçülebilecek bir kaynak olarak kavrar. Bu yaklaşım meşruiyeti yeni örgütlerin sahip olmadığı, “edinilebilen”, “biriktirilebilen”, “kaybedilebilen”, başka örgütlere “yayılabilen” ve “onarılabilen” *maddi olmayan varlık* olarak ele alır (Suddaby vd., 2017, s. 453). Ayrıca öncesinde değinilen Parsonsçı tanıma benzer şekilde meşruiyetin, “meşruiyet nesnesi” ile “dış ortam” arasında örtüşmeye/uyuma bağlı geliştiğini savunur.

“Meşruiyeti Yönetmek: Stratejik ve Kurumsal Yaklaşımlar” (*Managing Legitimacy: Strategic and Institutional Approaches*) adlı makalesiyle mevcut Google Akademik verilerine göre meşruiyet hakkında en çok atıfa sahip (19.000'in üzerinde) ve yaklaşımın başat isimlerinden Mark C. Suchman, “Meşruiyet nedir?” sorusunu şöyle yanıtlar:

“Meşruiyet, bir varlığın [örneğin bir müzik pratiği] eylemlerinin toplumsal olarak inşa edilmiş bazı normlar, değerler, inançlar ve tanımlar açısından arzu edilir, doğru veya uygun olduğuna ilişkin genelleştirilmiş bir algı veya varsayımdır” (1995, s. 574).

Suchman; meşruiyeti pragmatik, ahlaki ve bilişsel olmak üzere üç geniş düzlemde ele alır. Suchman'a (1995, s. 578) göre *pragmatik meşruiyet* “Bir örgütün en yakınındaki hedef kitlesinin kişisel-çıkarcı hesaplarına dayanır”. Örneğin dinleyicinin bir hafif müzikte bedensel hazlar (eğlence, hoş vakit geçirme, rahatlama vb.) bulması, ilgili müziğin dinleyici nazarında pragmatik meşruiyetini gösterir. Yine Suchman (1995, s. 579), *ahlaki meşruiyeti* “Bir örgütün ve faaliyetlerinin olumlu bir normatif değerlendirmesini yansıtır” şeklinde tanımlar. Parsonsçı normatifliğe dayanan ahlaki meşruiyet, öncesinde Howard E. Aldrich ve C. Marlene Fiol (1994) tarafından *sosyopolitik meşruiyet* olarak ele alınır. Böylece bir müziksel failin (müzisyen, izlerkitle, mekân vb.) sosyomüziksel değerlere ve normlara uygunluğunu (örneğin tınsal, görsel, söylemsel ve eylemsel kodlar açısından) *sosyomüziksel meşruiyet* olarak değerlendirmek mümkündür. Burada Suchman'ın ahlaki meşruiyet kapsamında ele alacağı alt başlıkların bütünüyle sosyomüziksel meşruiyeti kavramada da etkili olduğunu eklemek gerekir. Suchman ahlaki meşruiyeti; sonuçsal, prosedürel, yapısal ve kişisel olmak üzere dörde ayırır. *Sonuçsal meşruiyet*, örgütlerin -toplumsal olarak belirlenen- başarılarına göre değerlendirilmesidir (Suchman, 1995, s. 580). Birçok popüler müzik türünde başarı ölçütünün bir müzisyenin yüksek albüm satış miktarı, sanal mecralarda yüksek izlenme sayıları vb. sonuca odaklı göstergeler olması, sonuçsal meşruiyet arzusuna işaret eder. Böylece sonuçsal meşruiyetin, Bourdieu'nün (1983) popüler meşruiyetini açıklayıcı ve tamamlayıcı bir mahiyet de arz ettiği görülür. *Prosedürel meşruiyet* ise bir örgütün toplumsal olarak kabul gören teknik ve prosedürleri benimsemesidir (Suchman, 1995, s. 580). En basitinden bir vokalistin playback yapmaması ya da bir müzisyenin notasyon esaslı icrası kimilerince müzikte prosedürel meşruiyetin göstergesidir. *Yapısal* veya *kategorik meşruiyet* ise örgütün yapısal özelliklerinin hedef kitle tarafından değerli ve desteğe değer görülmesiyle ahlaki açıdan tercih edilmesidir (Suchman, 1995, s. 581). Konservatuvarların yapısını müzik eğitimi açısından ideal bulmak ya da müzik derneklerine hususi değer atfetmek yapısal meşruiyet dâhilinde düşünülebilir. Son olarak Suchman'ın (1995, s. 581) güçlü bir örgüt liderliği üzerinden tanımladığı *kişisel meşruiyet*, öncesinde yıldız meşruiyeti olarak bahsedilen bir müzisyenin karizmatik meşruiyetine yani imtiyazlı itibarına gönderme yapar. Suchman'ın (1995) meşruiyete dair üçüncü geniş sınıflandırması *bilişsel meşruiyet*, bir örgütün gerekli veya kaçınılmaz bir şekilde “sorgulanmaksızın kabul edilebilirliğini” (*taken-for-grantedness*) gösterir. Örneğin birçok kültürde müziğe sorgulanmaksızın “olumlu”, “güzel”, “iyi” gibi sıfatlar üzerinden değer atfedilmesi, müziğin bilişsel meşruiyetine delalettir. Ayrıca birçok kültürde istisnai değer atfedilen ciddi müziklerin sorgulanmaksızın “üstünlüklerinin” kabulü de bilişsel meşruiyete işaret eder. Yani bilişsel meşruiyet, “faydayı” (pragmatik meşruiyet) ve “aktif bilişsel değerlendirmeyi” (ahlaki meşruiyet) içermeden meşruiyet nesnesinin pasif bir şekilde kabulüdür. Dolayısıyla Suchman (1995), en güçlü meşruiyetin bilişsel meşruiyet olduğunu, akabinde sırasıyla ahlaki ve pragmatik meşruiyetin geldiğini söyler.

Suddaby vd.'ye (2017) göre “mülk olarak meşruiyet” yaklaşımı “Meşruiyet nerede oluşur?” sorusuna dair

nüfus yoğunluğu, medya beyanları ve regülatörlerin yetkilendirmeleri başlıkları üzerinden yanıtlar verir. *Nüfus yoğunluğu*, bir pratiğin ne denli meşru ise o denli nüfus içinde sık ortaya çıkacağı varsayımına dayanır (Hannan & Carroll, 1992). Örneğin bir müzik pratiğine dair müzisyenlerin, izlerkitlenin, konserlerin, kayıtların ve eğitim kurumlarının niceliği o müziğin meşruiyetini belirtir. Bu yaklaşımın salt maddi dünyaya odaklanarak popüler meşruiyeti anlamada işlevsel olabileceği görülse de müziğin simgesel dünyasını ıskaladığı aşikârdır. *Medya beyanları* ise yoğunluğu ölçmekten ziyade ilgili pratiğe dönük medya ortamında “konuşulma” sıklığını ölçmeyi hedefler (Suddaby vd., 2017, s. 455). Yani bir müziğin medyada temsil oranının saptanması müziksel meşruiyetin derecesini gösterir. Tıpkı nüfus yoğunluğu ölçümlemesinde olduğu gibi burada da simgesellik göz ardı edilir. İlaveten medya beyanlarını salt nicel olarak saptayarak kıyaslama yapmak da bir hayli zordur. *Regülatörlerin yetkilendirmeleri* ise örgütler ve kategoriler açısından önem taşıyan regülatörlerin sahip olduğu otorite ve cebir gücünde meşruiyetin saklı olduğunu söyler (Suddaby vd., 2017, s. 456). Örneğin regülatif otorite olarak devlet, belli müzikler için üniversite bünyelerinde bölüm açabilme kısaca kategori yaratabilme gücünü taşır. Regülatif otoritenin kategori yaratabilme gücü, Bourdieu'nün simgesel şiddet kavramına da gönderme yapar.

Diğer taraftan meşruiyet ölçümlemesinin zorluğunu vurgulayan çalışmalar (Bozeman, 1993; Low & Johnston, 2008; Suchman, 1995), örgütsel mülk veya kapasite olarak meşruiyetin doğrudan gözlemlenemese de dolaylı olarak ölçülebileceğini savunur. Bu kapsamda başat soru meşruiyetin dikotomik mi (meşru-gayrimeşru) yoksa süreklilik mi (dereceli meşruiyet) arz ettiğidir. Örneğin David L. Deephouse ve Mark C. Suchman (2008), en temelde meşruiyetin “meşru veya gayrimeşru” dikotomisi üzerinden işlediğini savunur. Bu diyalik anlayış “yüksek kültür ve alçak kültür”, “ciddi müzik ve hafif müzik” ve “iyi müzik ve kötü müzik” gibi müziksel değer hiyerarşilerinde kendini gösterir. Ancak “mülk olarak meşruiyet” yaklaşımı dâhilinde meşruiyeti dikotomi yerine süreklilik arz eden bir inşa süreci olarak kavrayanlar da vardır (Hudson & Okhuysen, 2009; Tost, 2011). Bu durumda meşruiyet, aşağıdan yukarıya doğru ilerleyen bir derece meselesi hâline gelir. Örneğin Monica A. Zimmerman ve Gerald J. Zeitz (2002), meşruiyetin bir eşik (*threshold*) aşıldıktan sonra tesis edildiğini savunur. Burada Zimmerman ve Zeitz (2002, s. 428), eşik neyin oluşturduğunu belirlemenin zor olduğunu itiraf etse de müziksel meşruiyeti kavramada dikotomik anlayışa nazaran daha işlevsel olduğu görülür. Zira müziğe “yüksekalin, alçakalın, ortaalin” gibi birçok dereceli değer atfedilebilmesi, belli eşik altında algılanan müziklerin gayrimeşruluğunu gösterir. Ancak bir toplumsal kesim (örneğin hâkim gruplar) için gayrimeşru görülen bir müziğin bir başka toplumsal kesim (örneğin gençler) için meşruiyeti sual dahi olmayabileceğinden, neyin meşru olduğu toplumsal özneler açısından görelilik arz eder.

Son olarak “Meşruiyet nasıl gerçekleşir?” sorusuna ilişkin “mülk olarak meşruiyet” yaklaşımının en güçlü yanıtı Parsonsçı doğrultuda uyumlanma ve izomorfizmdir. Örgüt yapılarında ve süreçlerinde benzeşmeyi ifade eden *izomorfizm*, kurumsal baskılar veya belirsizlikler üzerinden gerçekleşir (DiMaggio & Powell, 1983). Öncesinde değinilen sosyomüziksel meşruiyetle hayli ilişkili olan izomorfik baskı, müziksel failin içinde olduğu bağlamın şekillendirici bir güç olarak işlemesiyle faaliyetini “güncellemesi”dir. Örneğin bir jam session'da icracının mevcut informel uzlaşımlara riayet etmesi (performans meşruiyeti), bir müzisyenin bağlı olduğu türün öncü isimlerinin icralarını taklit etmesi (benzerlik meşruiyeti), bir izleyicinin giyim-kuşam ve doğru yerde alkışlamak gibi eylemlerle adaba uygun davranmaya çalışması (izlerkitile meşruiyeti), bir konser mekânının türün ihtiyaçlarına uygun iç tasarıma ve akustiğe sahip olması (mekân meşruiyeti) çerçevesinde düşünülebilir.

2.2. Süreç Olarak Meşrulaşma

Bu yaklaşım “Meşruiyet nedir?” sorusunu *meşruiyet* yerine daha çok *meşrulaşma* fiilini tercih ederek yani meşruiyetin süreç içinde etkileşimlere bağlı geliştiğini vurgulayarak yanıtlar. Zira Suddaby vd.'ye (2017) göre “mülk olarak meşruiyet” yaklaşımına nazaran bu yaklaşım, meşruiyeti durağan bir duruma ve izomorfik baskılara/uyumlanmaya dayandırmaktan ziyade hâlihazırda devam eden süreçler içinde birçok failin

katıldığı toplumsal müzakerelere dayandırır. Yani “süreç olarak meşrulaşma” yaklaşımı, meşruluğu ve hatta gayrimeşruluğu yaratan hususiyetleri sabit ve evrensel kabul etmeyerek toplumsal devinimi esas alır (Suddaby vd., 2017, s. 459).

“Meşruiyet nerede oluşur?” sorusunun yanıtı ise yaklaşımın tanımında yer alan birçok failin etkileşiminde gizlidir. “Mülk olarak meşruiyet” yaklaşımı diyadik şekilde meşruiyetin özne ile çevre (örneğin firma ile toplum) arasında gerçekleştiğini vurgularken “süreç olarak meşrulaşma” yaklaşımı farklı türde birçok failin katıldığı çok düzeyli/kolektif (liderler, takipçiler, paydaşlar vb.) bir süreç öngörür. Sözgelimi kent ortamında bir müzik türünün meşruiyetini kavramak adına müzisyenler, izlerkitle, mekânlar, prodüktörler, kayıt stüdyoları gibi birçok failin oluşturduğu kümeyle yani scene içi etkileşimlere odaklanmak gerekir. Ayrıca failer arası etkileşime örnek olarak Hayagreeva Rao (2004), sertifika yarışmalarında istikrarlı derece kazanan şirketlerin (bilhassa startup) meşruiyetlerini yükselterek kaynaklara ulaşma ve hayatta kalma şanslarını artırdıklarını söyler. Benzer şekilde ödül vaat eden müzik yarışmaları (Grammy Ödülleri, American Idol vb.) da yarışmanın ve jüri üyelerinin itibarı üzerinden bir profesyonel tanınmayı diğer bir deyişle Bourdieu'nün (1983) deyimiyile spesifik meşruiyeti vaat eder. Bu yarışmaların birincileri kayıt şirketleri için risk azaltıcı projeler hâline gelebildiği gibi *startup* bir müzisyen için kaynaklara erişim şansı da tanır. Yarışma örneği müziksel dünyada meşruiyetin, tekil bir müzisyenin çabasından öte başka failerle etkileşiminin ne denli önemli olabileceğini gösterir.

Diğer yandan yaklaşım, meşruiyet ölçümlenmesinde -önceki bölümde değinilen- dikotomi yerine zeminden başlayarak inşa edilen tekkutuplu sürekliliği esas alır (Suddaby vd., 2017, s. 459). Bu süreklilikte bir eşik veya devrilme noktasının aşılması sonrasında meşruiyet tesis edilir (Fisher vd., 2016; Zimmerman & Zeitz, 2002). Yine yaklaşım, gayrimeşrulaşmayı yani damgayı (*stigma*) da çeşitli olayların ve failerin etkili olduğu bir toplumsal inşa süreci olarak kavrar (Suddaby vd., 2017, s. 459). Bu kapsamda müziğin merkezî rol oynayabildiği ahlaki panikler iyi bir örnek teşkil eder. Zira hâkim kültür açısından bir popüler müziğin gayrimeşruluğuna delalet eden ahlaki panikler; Stanley Cohen'e (1972/2002, s. 1) göre yazarlar, din adamları, politikacılar, uzmanlar ve kanaat önderleri gibi birçok failin eylemleriyle gerçekleşir.

Bu yaklaşım “Meşruiyet nasıl gerçekleşir?” sorusunu ikna/çeviri/anlatı (söylem), teorileştirme ve tanımlama/sınıflandırma başlıkları üzerinden yanıtlar. Suddaby vd.'ye göre (2017) ilk başlık meşruiyetin dil, iletişim ve metinlerin çevirileri vasıtasıyla gerçekleşen kolektif bir anlam üretimi olduğunu söyler. Bu kolektif anlam üretimi Michel Foucault'nun (1969/2002) “üzerine konuştukları nesnelere sistematik olarak biçimlendiren pratikler” olarak ele aldığı *söylem* kavramında da mevcuttur. Söylem ya da söylemsel meşrulaştırma; müzikte belli türler ve üslupların sürdürülmesinde, müzik tarihinin farklı dönemlere bölünmesinde, müzik kanonların oluşumunda ve örneğin Batı sanat müziğinin “dâhi” bestecilerinin değer atfedici kanonsal ifadelerinde görülür (Beard & Gloag, 1987/2005, s. 42). Ayrıca Batı sanat müziğinin istisnai müziksel değere sahip olduğunu kanıtlamaya yönelik ifadelerde (gelişkinlik, karmaşıklık vb.) de söylem etkili rol oynar. Böylece tıpkı iknayı hedefleyen retorik gibi söylem de bilişsel meşruiyeti oluşturan manipülatif bir karakter taşır (Suddaby & Greenwood, 2005, s. 40). Belli pratiklerin genelleştirilmiş özelliklere veya kategorilere soyutlanmasını ifade eden *teorileştirme* ise standartlaşmayı ve pratiklerin yayılmasını sağlayarak meşrulaşmaya hizmet eder (Suddaby vd., 2017, s. 461). Keza ciddi müzikler, müzik teorileriyle soyutlanmış ve standardize malumatı barındırmasının dışında yazılı kültürün parçası olarak akademiye “uygunlukları” üzerinden bilimin meşruiyetinden de pay alırlar. Bu olguyu *müzik teorisi meşruiyeti* olarak ifade etmek yerinde olacaktır. Son olarak tanımlama/kategorileştirme ise bir örgütün hem farklı (özgün) hem de aynı (izomorfik) olma ikilemine yani Joanne Martin vd.'nin (1983) deyimiyile *biriciklik paradoksuna* (*uniqueness paradox*) odaklanır (Suddaby vd., 2017, s. 461). Örneğin geleneksel manasıyla cazı öğrenen bir müzisyenin (benzerlik) sonrasında yerel tınları eklemleyerek özgünlük kazanma (farklılık) gayretinin ne denli “hakiki” caz olarak alımlanacağı paradoks dâhilinde düşünülebilir. Burada hâkim veya geleneksel olana eklenerek onayı arzulayan *benzerlik meşruiyeti* ile yaygın pratiğe mesafe üzerinden kimlik inşasını arzulayan *farklılık meşruiyeti* arasında gerilime şahit olunur.

Cathryn Johnson vd.'nin (2006) dört aşamalı süreci ise meşrulaşmanın nasıl gerçekleştiğine dair en açık yanıtı içerir: İnovasyon (*innovation*), yerel geçerlik (*local validation*), yayılma (*diffusion*) ve genel geçerlik (*general validation*). Bu dört aşamaya değinmeden önce sosyal psikolojide meşruiyetin bileşenleri olarak sıklıkla kullanılan uygunluk (*propriety*), geçerlik (*validity*), tasdik (*endorsement*) ve yetkilendirme (*authorization*) kavramları üzerinde durmak faydalı olacaktır. Meşruiyet nesnesine dair bireysel hükümler *uygunluğu* (Tost, 2011; Zelditch, 2006); bireysel uygunlukların birikimine dayalı kolektif hükümler *geçerliği* (Weber, 1922/1978; Galaskiewicz, 1985) ifade eder. Öte yandan *tasdik* (grup desteği); meşruiyet nesnesine yönelik bir odak failin akranlarının inançlarına, *yetkilendirme* ise odak failden daha yüksek/güçlü bir failin inançlarına işaret eder (Walker vd., 1986, s. 640). "Algı olarak meşruiyet" bölümünde de değinilecek bu terminoloji; Johnson vd.'nin (2006) öngördüğü meşrulaşmanın dört aşamasını (bilhassa müzikte ülke veya dünya ölçeğinde geçerli olmak üzere) kavramak adına hayli işlevseldir. *İnovasyon* aşaması; yerel düzeyde faillerin belli ihtiyaç, amaç ve arzularına dönük olarak "icat", "taklit", "sentez" gibi bir atılım üzerinden gerçekleşir. *Yerel geçerlik* ise faillerin söz konusu yeni nesneyi yaygın toplumsal değerler ve normlara uyumlu hâle getirmesiyle mümkün olur. Yani Parsonsçı uyum veya izomorfik baskılar uyarınca faillerin yeni nesneyi yerelliğin hususiyetleri doğrultusunda "güncellemeleri" gerekir. *Yayımla* aşaması ise bir kez yerel düzeyde geçerli olan yeni nesnenin, faillerce başka yerelliklerde de olumlu karşılanacağı yönünde algı ve beklentilerine yaslanır. Burada yeni nesnenin yeni yerelliklerde kabulünün başlangıca nazaran daha az gerekçeye ihtiyaç duyması kolaylık sağlar. Son olarak yayılma sürecinin neticesinde birçok yerelde yeni nesneye dair konsensüs oluşması *genel geçerliği* beraberinde getirir. Bu süreçte tasdik ve yetkilendirmenin olması, bireylerin ilgili nesneye dair uygunluk hükmü taşımaları dahi otorite ve akranlarından yaptırım korkusu duydukları için uyumlu hareket etmelerini (-miş gibi yapmak) beraberinde getirir (Johnson vd., 2006, s. 67). Özetle ülke veya dünya ölçeğinde dört aşamadan geçen bir müziğin meşruluğunun altında tasdik (popülarite sağlar; popüler meşruiyet) ve/veya yetkilendirme (devlet ve/veya özel sermaye himayesinde ayrıcalık sağlar; burjuva/elit meşruiyet) mutlaka yer alır. Görünürde dört aşamayı küresel ölçekte yaşayarak tasdik ve yetkilendirmeyi barındıran ve kapitalist dünya sisteminin uzantısı olarak işleyebilen yegâne iki müzik Batı sanat müziği (kolonyalizm ve Batılılaşma politikaları sonrasında) ve cazdır (1950 sonrası caz rönesansı diğer adıyla Yeni Caz Çağı sonrasında).

2.3. Algı Olarak Meşruiyet

Suddaby vd.'ye (2017) göre bu yaklaşım; "Meşruiyet nedir?" sorusunu algısal ve öznel bileşenler üzerinden başka bir deyişle bir mülk olarak meşruiyeti metaforik düzeyde "beğeni", "değerlendirme" veya bir nesneye dair "uygunluk hükmü" açısından ele alarak yanıtlar. Tıpkı "süreç olarak meşrulaşma" yaklaşımı gibi toplumsal inşaya da dayanan "algı olarak meşruiyet" yaklaşımı, salt makro düzeylerin dışında süreç içinde - nihayetinde makro etkiler de üretebilen- bireylerin *algılarına* odaklanır (Suddaby vd., 2017, s. 463).

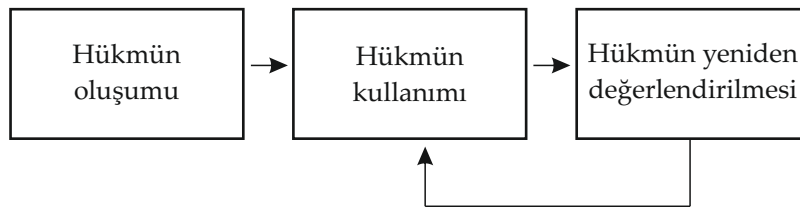
Anlaşılabileceği üzere "Meşruiyet nerede oluşur?" sorusuna istinaden yaklaşım, meşruiyetin "izleyicinin gözünde" (*eye of the beholder*) bulunduğunu (Ashforth & Gibbs, 1990; Zimmerman & Zeitz, 2002) vurgular. Ancak "algı olarak meşruiyet" yaklaşımı salt bireysel algıların dışında Suchman'ın (1995) "genelleştirilmiş algı" ifadesine yaslanarak meşruiyetin kolektif boyutunu da gözetir. Bu nedenle yaklaşım, "Meşruiyet nasıl oluşur?" sorusunu hem bireyin aktif mod veya pasif moda dayalı zihinsel işlemleri hem de makro yapıların bireyler üzerinde etkisi (ödül-yaptırım, izomorfik baskılar vb.) üzerinden inceler.

"Bireyler meşruiyet hükümlerini nasıl oluşturur?" sorusuna dair yaklaşım, *hükmün oluşum aşamasının* (*judgment formation process*) yalnız aktif moda (değerlendirici mod) dayalı gerçekleşmediğini; sezgisel yani pasif moda dayalı da gerçekleşebildiğini vurgular (Suddaby vd., 2017, s. 466). Aktif mod ve pasif mod üzerinden genelleştirilmiş meşruiyet hükmü mümkün olsa da iki modun bilgi kaynakları, bilişsel çaba boyutu ve erişilen meşruiyetin etkileri açısından farklılıklar vardır (Tost, 2011, s. 695). Örneğin sosyopolitik meşruiyetin yaslandığı aktif mod, normatif değerlendirmeye tabi olduğundan bilginin işlendiği "söylemsel değerlendirme" sonucunda meşruiyeti garanti eder (Bitektine, 2011, s. 157). Bilakis bilişsel meşruiyetin yaslandığı pasif mod ise meşruiyet nesnesinin "sorgulanmaksızın kabul edilmesini" sağlayarak kendisini

incelenmekten azade kılar (Bitektine, 2011, s. 157). Yani pasif modda, çaba gerektiren bilgiyi işleme süreci yerine geçerlik ipuçları üzerinden bilişsel kısayollara başvurulur veya kültürel beklentilere riayet edilir (Tost, 2011, s. 696).

Yaklaşım, “Bireylerin hükümleri makro düzeyde meşruiyeti yani geçerliği oluşturmak için nasıl birikiyor?” sorusunu aktif moda dayalı sosyopolitik meşruiyet üzerinden ele alır. Bu çerçevede yaklaşım, önceki bölümde değinilen uygunluk-geçerlik ve tasdik-yetkilendirme kavram setlerine başvurur. Yaklaşımında tasdik ve/veya yetkilendirmeye sahip geçerli bir nesneye dair uyumlu görüşlerin *toplumsal onaya*, sapkın görüşlerin ise *toplumsal yaptırıma* yol açacağı düşüncesi (Kuran, 1987; Suddaby vd., 2017) merkezîdir. Zira geçerlik; bireyin karşısına öznel değerlendirmelerden azade, âdeta bir “mülk”, “kaynak” ve “varlık” gibi nesnelleşmiş hâlde çıkar (Bitektine & Haack, 2015). Dolayısıyla önceki bölümde de ifade edildiği üzere bireyler, “hakiki” uygunluk hükümlerini gizleyerek “genelleştirilmiş algıya” yani geçerli hükme riayet etmeyi tercih edebilirler. Hatta Alex Bitektine ve Patrick Haack'a (2015) göre bir topluluk içinde tek bir birey tasdiklemese (uygunluk sıfır) veya bireyler doğrudan karşı çıksa (uygunluk negatif) dahi meşruiyet nesnesi yine de geçerliğini koruyabilir. Örneğin Gülay Karşıcı'nın (2007) fMRI yöntemiyle müzik beğenisinde kültürel etkenleri anlamaya çalıştığı çalışması, bazı görüşmecilerin gündelik hayatlarında yer vermese dahi Batı sanat müziğini “beğendiklerini” ifade edebildiğini gösterir. “Kültür”, “zekâ”, “entelektüellik” gibi olumlu çağrışımlar barındıran ciddi müzikleri beğenmiyorum demek “kültürsüz”, “düşük zekâ”, “cehalet” gibi çağrışımlar dâhilinde toplumsal yaptırımları beraberinde getirebilir.

Ayrıca bireyler bilinmeyen bir hedefe yönelik zihinsel emeği azaltmak için, bir meşruiyet nesnesinin son derece meşru faillerle ilintisine gönderme yapan *bağlantı meşruiyetine* de yaslanabilirler (Baum & Oliver, 1991). Bu durum ciddi müziklerin geçerliğinde mevcuttur. Zira ciddi müziklere dönük yetkilendirme yani güçlü kamusal (çeşitli özel sermaye kuruluşları) ve bürokratik (ordu, eğitim kurumları) faillerin (kısaca hâkim grupların) desteği görülür. Böylece ciddi müziklere dair pek bilgisi olmayanlar için zihinsel emeği azaltmaya yarayan bağlantı meşruiyeti, bilişsel meşruiyetin de kapısını aralar. Bu minvalde bir dinleyicinin içinde bulunduğu kültürel işleyiş doğrultusunda Batı sanat müziğinin üstünlüğünden veya “dâhi” görülen bestecilerden şüphe etmemesi ve açıklama çabası içinde dahi olmaması, bilişsel meşruiyetin bir göstergesidir.



Görsel 1: Meşruiyet hükmü döngüsü (Tost, 2011).

Aktif mod veya pasif mod üzerinden gerçekleşen meşruiyete dair hükmün oluşturulma aşamasından sonra *kullanım aşamasına* (*use stage*) geçilir. Meşruiyet nesnesinin sorgulanmadan hükmün kendisinden yararlandığı bu aşamada, hükmü oluşturan unsurlar asimile olur (Tost, 2011). Asimilasyon, toplumsal dünyanın belirsizliğinin üstesinden gelmeyi ve bireyin harcayacağı bilişsel enerjiyi minimize etmeyi sağlar (Lind, 2001; Tost & Lind 2010). Yani kullanım aşamasında meşruiyet, âdeta bilişsel meşruiyete ilişkin hususlar doğrultusunda işlerlik kazanır. Kullanım aşamasından sonra gerçekleşebilecek *hükmün yeniden değerlendirilme aşaması* (*judgment reassessment stage*) ise makro (kurumlar) veya mikro (bireyler) failin belli etkenler (sarsıntılar, çelişkiler ve refleksivite) sonucunda aktif modu açarak hükmü yeniden gözden geçirmeye karar vermesidir (Tost, 2011, s. 699). Hükmün yeniden değerlendirilmesi akabinde fail, -olası sonraki bir kırılmaya dek- kullanım aşamasına geri döner (Görsel 1). Özetle herhangi bir alanda yaşanabilecek sarsıntılar veya çelişkiler kullanım aşamasının dağılmasına yol açabilir. Bu bağlamda müzikoloji tarihinden çeşitli kırılma anlarını örnek vermek yerinde olacaktır. Örneğin Hermann von Helmholtz'un (1863/1954) işitsel algıların kültüre göre

değişebileceğini belirtmesi ve Alexander J. Ellis'in (1885) sekizli diziyi 1200 parçaya böldüğü *cent* sistemi, dönemin evrimci ve Batı merkezci müzikoloji yaklaşımlarında çelişiklere ve sarsıntılara yol açar. Burada Bourdieu'ye göre "bilimin, bilimci ve kendi tarihi üzerinde düşünmesi" ne gönderme yapan *refleksivite* (Şen, 2018, s. 367) de aktif modun açılmasında etkindir. Zira etnomüzikolojinin kültürel görelilik doğrultusunda bütün müziklerin incelenmeye değer olduğu savı üzerinden evrimci ve Batı merkezci müzikoloji yaklaşımlarından kopuşu, refleksivite dâhilinde yorumlanabilir. Son olarak bir etnomüzikoloğun gerçekleştireceği etnografik görüşmeler de katılımcıların ilgili konuya dair kullanım aşamasından, hükmü yeniden değerlendirme aşamasına geçmesini yani aktif modu açmasını (kısa süreliğine de olsa) sağlayabilir. Bu yüzden bir etnografik çalışmada görüşmecilerin meşruiyet algılarını hesaba katarak sorular geliştirmek önem taşır. Böylece müzikte meşruiyet üzerine düşünmek salt bir teorik gereç olmanın dışında müzik araştırmalarında metodolojiye dönük de imkânlar sunar.

3. "MÜZİK VE MEŞRUIYET" TEMALİ ÇALIŞMALARDA İKİ EĞİLİM: ORTAK DUYU VE TEORİK DÜZEY

Girişte de bahsedildiği üzere "müzik ve meşruiyet" temalı çalışmalarda, meşruiyeti *ortak duyu* düzeyinde hâkim grupların tanınması-onaması şeklinde değerlendirenler ve teorik düzeyde irdeleyenler şeklinde iki eğilim görülür. Birinci eğilim zımni temelini siyaset biliminde uzun süre kullanılan "halkın kabul edebileceği siyasi güç biçimleri" (Kaemmer, 1993, s. 34) şeklindeki meşruiyet tanımı oluşturur. Çeşitlilik arz eden ikinci eğilim ise meşruiyeti -buraya kadar etraflıca değinilen- sosyoloji, örgüt çalışmaları ve sosyal psikoloji teorileri üzerinden incelemenin yanı sıra müziksel meşruiyete dair özgün yaklaşımlar ve sınıflandırmalar da geliştirir. Bu iki eğilimin gelişmesinde farklı disiplinlerin/alanların meşruiyete yaklaşım biçimleri ve araştırmacıların disiplinler habitusları etkili olur. Örneğin siyaset bilimi disiplininde çoğu zaman meşruiyetin hangi manada (hâkim grupların tanınması-onaması) kullanıldığı belirgindir. Benzer yaklaşımı başka disiplinlerden/alanlardan araştırmacıların da sürdürmesi yanı sıra birçok bağlamda meşruiyetin sözlük anlamının yeterli bulunması, ortak duyu düzeyini doğurur. Burada girişte değinilen Rice'ın (2010) etnomüzikoloji disiplini dâhilinde tartıştığı birçok araştırmacının kavramların ortak duyu düzeyiyle yetinerek teorik bir yaklaşımdan kaçınma hâli yani disiplinler habitusları da rol oynar. Bu durum etnomüzikolojinin dışında diğer müzik alanlarında da mevcuttur. Öte yandan bilhassa örgüt çalışmaları, sosyal psikoloji ve sosyoloji literatüründe meşruiyete dönük teorik irdelemenin yaygınlığı müzik alanında teorik düzeyin gelişimine ön ayak olur.

Burada üzerinde durulacak birinci eğilimi oluşturan çalışmaların neredeyse tamamı ABD'de cazın meşruiyetini konu edinir. Zira cazın tarihsel süreç boyunca sırasıyla "halk müziği", "popüler müzik" ve "sanat müziği" şeklinde müziksel değer odaklı dönüşümü; sıklıkla cazın meşruiyet üzerinden sorgulanmasını beraberinde getirir. Örneğin Paul Lopes (1999), 20. yüzyılın ilk yarısında ABD'de modern cazın meşruiyetini senkretizm üzerinden ele alır. Lopes'e (1999, s. 26-27) göre alçak statülü caz müzisyenleri (başta siyah müzisyenler) Batı sanat müziği, Amerikan popüler müziği ve Afro-Amerikan halk müziğinden öğeleri sentezleyerek hem kendi profesyonel müzisyenliklerinin hem de cazın meşrulaşmasına katkıda bulunur. Burada Lopes (1999, s. 29), 20. yüzyıl başından itibaren cazın, birçok siyah profesyonel müzisyen açısından aşağı ırksal konumlarını da meşrulaştırmaya hizmet ettiğini vurgular. Ayrıca Lopes'in *Caz Sanat Dünyasının Yükselişi (The Rise of a Jazz Art World)* kitabı cazın -elit- meşrulaşmasını ele alan en kapsamlı çalışmalardan biridir. Lopes (2002/2004, s. 4); caz tarihini meşrulaşma penceresinden yorumladığı kitabında, müzisyenlerin rızası olmasaydı *caz rönesansının* (cazın yüksek sanat olarak yeniden doğduğu 1950'ler ve 1960'lar) hiç yaşanmayabileceğini vurgular. Gregory V. Thomas (2002) ise Lawrence W. Levine'den (1996) hareketle okul müfredatlarında cisimleşen kanonların meşruiyetin temeli olduğunu vurgular. Böylece Thomas (2002, s. 288), Amerikan akademisi yanı sıra Smithsonian Enstitüsü, Carnegie Hall ve Lincoln Center gibi elit kurumlarda cazın kanonlaşma süreçleri üzerinde durur. Damon J. Phillips ve David A. Owens (2004) ise 1920-1929 arasında hâkim kayıt şirketlerinin "gayrimeşru" ancak "kâr marjı yüksek" cazı, elitlerin baskısından azade kılabilmek

ve “ehlileştirmek” adına senfonik öğelerin (orkestralar ve beyaz müzisyenler) nasıl dâhil edildiği üzerinde durur. Burada Phillips ve Owens (2004, s. 293), dönemin hâkim kayıt şirketlerinin cazın yeniden formüle edilmesinde ve nihayetinde meşrulaşmasında katkıda bulunduğunu söyler. Scott Appelrouth (2005) ise zihin-beden düalizminden hareketle erken dönem cazın bedensel karakterinin (doğaçlamalı, katılımcı, ritmik ve dans odaklı) hâkim sosyokültürel kodların meşruiyetini tehdit ettiğini söyler. Bu bağlamda Appelrouth (2005), 1920'lerin ABD medyasında âdeta ahlaki paniğe yol açan erken dönem caza dair gayrimeşrulaştırıcı söylemlerin yanı sıra meşrulaştırıcı söylemlerin bedensel içeriğini ele alır. Ken Prouty (2008), caz eğitiminin meşrulaşmasında doğaçlamanın Batı kanonları geleneği kadar “değerli” ve bilhassa “öğretilebilir” olduğunun gösterilebilmesinin yattığını söyler. Prouty'e (2008, s. 1) göre cazın akademi alanında 1970'lere kadar karşılaştığı direnç, salt ırksal ve kültürel önyargıların ötesinde cazın doğaçlama merkezli olmasına da yaslanıyordu. Cazın dışında Steve Redhead ve John Street (1989), *toplum adına konuşma* ve politik meselelere müdahil olma meşruiyetinin sanatçının bağlı olduğu müzik türüyle yakından ilişkili olduğunu gösterir. Bu minvalde ABD'de folk müziği ideolojisini başlıca örnek gösteren Redhead ve Street, caz gibi ciddi bir müziğe yaslanan Sting'in beraberinde “politik yorum yapma” meşruiyetini kazandığını söyler (1989, s. 179). Bu olguyu *tür ilintili meşruiyet* olarak adlandırmak yerinde olacaktır. Peter Manuel (2021) ise Rosalia'nın flamenko-fusion albümü *El mal querer* örneğinde müziksel inovasyonların meşruiyet sınırlarını tartışır. Bu kapsamda Manuel, bir sanatçının müziksel ehliyetine (*credential*) yani toplumca onanmış bir müziksel donanıma sahip olduğu ölçüde inovatif girişimlerinin meşruiyet kazanabileceğini vurgular.

Toparlamak gerekirse buraya kadar bahsedilen çalışmaların tamamı meşruiyeti “hâkim grupların/elitlerin tanınması ve onaması” şeklinde ortak duyu düzeyinde kavrar. Bu durum hâliyle meşruiyetin göreceli ve farklılık arz eden yönlerine değinilmemesine yol açar. Örneğin Lopes'in (1999, 2002/2004) çalışmalarında elit meşruiyetin mahiyeti, cazın belli üsluplarının eriştiği popüler meşruiyet (örneğin swing) ve istisnai caz müzisyenlerinin yıldız meşruiyeti etraflıca incelenebilecek hususlardır. Yine Appelrouth'un (2005) çalışmasında cazın bedensel karakteri üzerine yürütülen meşruluk-gayrimeşruluk tartışmalarında elit meşruiyet ile popüler meşruiyet arasında çekişme önemli bir yer tutar. Benzer bir duruma Phillips ve Owens'in (2004) çalışmasında da rastlanır. Prouty'nin (2008) cazın akademik alana dâhil olma sürecini ele alan çalışması ise Batı sanat müziği merkezli eski müzik meşruiyeti ve müzik teorisi meşruiyeti üzerinden incelenmeye hayli elverişlidir. Son olarak Redhead ve Street'in (1989) politik düzeyde, Manuel'in (2021) ise müziksel inovasyon düzeyinde sanatçının “neyi ne kadar yapmaya” hakkı olduğunu irdeleyen çalışmaları; yıldız meşruiyeti ve ahlaki meşruiyet açısından yorumlanmaya uygundur. Özetle birbirinden farklı müziksel olayları mevcut meşruiyet teorileri ışığında incelemek salt ortak duyunun ötesinde geniş bir alan açar. Burada meşruiyet teorileri, meşruiyetin nasıl ve hangi güç ilişkilerince gerçekleştiğini kavramada önemli araçlar sunar. Aynı zamanda meşruiyetten ne anlaşılması gerektiği hususunda müphemliğin de giderilmesinde etkili olur.

Bu doğrultuda üzerinde durulacak ikinci eğilimi oluşturan çalışmalar; sosyoloji, örgüt çalışmaları ve sosyal psikoloji literatüründen yararlanarak meşruiyet teorilerine başvurur. Aynı zamanda “müzik ve meşruiyet” ilişkisine dair özgün sınıflandırmalar ve yaklaşımlar da geliştirmek peşindedir. Örneğin John E. Kaemmer'e (1993, s. 34) göre müzikte meşruiyet “Kimi müziksel etkinliklerin çok önemli görülmesi, başkalarının ise dikkate bile alınmaması anlamını taşır”. Müziksel meşruiyetin katmanlı toplumlarda görecelik arz edebileceğini söyleyen Kaemmer (1993, s. 34); hâkim gruplar açısından prestijlerini yansıtan müziklerin, “güçsüz” insanlar için ise kendilerini anlatan müziklerin meşru olduğunu söyler. Burada Kaemmer; Batılı elitlerin finanse ettiği opera, bale, senfoni orkestralarını “sanat müziği” veya “ciddi müzik” şeklinde adlandırarak meşrulaştırdığını vurgular. Yine Kaemmer (1993, s. 35) popüler müzikte meşruiyetin yüksek plak satışına dayandığını ekler (öncesinde bahsedilen sonuçsal meşruiyet dâhilinde düşünülebilir). Böylece burjuva/elit meşruiyeti ile popüler meşruiyeti birbirinden ayıran Kaemmer (1993, s. 35), müziksel meşruiyetin toplumun müzisyene verdiği ödüllerin büyüklüğü üzerinden anlaşılabilirliğini belirtir. Motti Regev (1997) ise yerel kültürlerde rock'ın meşrulaşma stratejilerini “Anglo-Amerikan pop/rock olduğu hâliyle”, “taklit” ve

“sentez” olarak üç kategoride inceler. İlk kategori, yerel kimliğin inşası adına yabancı bir müzik konumunda Anglo-Amerikan pop/rock kayıtlarına ve konserlerine “özgürlük” gibi hususi anlamlar yüklemektir (1997, s. 131). İkinci kategori ise punk, metal, rap, progresif gibi Anglo-Amerikan üslupları yerel müzisyenlerin “taklit” etmesine dayanır (1997, s. 132). Üçüncü kategori ise bir Anglo-Amerikan üsluba geleneksel-yerel çalgı ve tınların eklenmesine dayalı “sentez” girişimlerini ifade eder (1997, s. 134). Diğer taraftan Lopes (2000), Bourdieu'den hareketle spesifik ve burjuva meşruiyete yaslanan “yüksek sanat” ile popüler meşruiyete yaslanan “popüler sanat” (ekonomik başarı, endüstriyel sanat) arasında 1950'lerin modern caz paradigmasını “kısıtlı popüler sanat” (melez estetik) olarak konumlandırır. Böylece Bourdieu'nün yaklaşımını güncelleyen Lopes (2000, s. 174), bir “kısıtlı popüler sanat” olarak caz altkültüründe müziksel meşruiyetin; müzisyenlerin, izlerkitlenin, prodüktörlerin ve eleştirmenlerin *karizmatik kutsamasına* (tıpkı yüksek sanat gibi) dayandığını söyler. Diğer yandan Lopes (2000, s. 175); cazın işçi sınıfı, etnik ve ırksal azınlıkların üyeleri tarafından üretilmesi ve endüstriye bağı üzerinden bir popüler müzik pratiği olduğunu da ekler. Benzer şekilde Bourdieucü bir yaklaşım güden Charles Kirschbaum (2007) ise caz müzisyenlerin biyografilerinden yola çıkarak yapısal değişimler karşısında müzisyenlerin kendilerini meşru kılma yollarını araştırır. Kirschbaum (2007), bir caz müzisyeni için meşruiyetin jam session'larda akranlar arası tanınma-onanma ve müzik topluluklarına iştirak yoluyla sağlandığını söyler. Bu minvalde Kirschbaum (2007, s. 196-197), Ornette Coleman'ın free caz üslubunun jam session'lardan ziyade eleştirmenlerce sağlanan meşruiyetini istisnai/atipik bir örnek olarak gösterir. Müzik literatüründe meşruiyete teorik düzeyde en sık başvuran isim Vaughn Schmutz olur. Örneğin Schmutz (2009); ABD, Fransa, Almanya ve Hollanda gibi ülkeler örneğinde belli popüler müzik türlerinin meşruiyetinin artmasına koşut olarak ilgili türün medyasında erkek egemen alımlamanın da arttığını savunur. Burada Schmutz, *medya ilgisini (media attention)* meşruiyet göstergesi olarak değerlendiren örgüt çalışmaları teorilerine yaslanır. Yine Vaughn Schmutz ve Alison Faupel (2010); popüler müzikte kutsamanın yani meşruiyetin toplumsal cinsiyete dayalı doğasını “tarihsel önem” (eskiye dayanma), “yüksek sanat kriterleri” (dâhilik ve başyapıt), “ideoloji ve otonom sanatçı” (sanatçı unvanına layık olabilmek), “toplumsal ağlar” (toplumsal sermaye) ve otantisite (sahicilik iddiası beraberinde meşruiyet iddiasını da taşıyabilir) başlıkları üzerinden inceler. Nihayetinde Schmutz ve Faupel (2010), eleştirmenlerin erkek sanatçıları tarihsellik, otonom sanatçılık ve yüksek sanat kriterleri üzerinden meşrulaştırırken kadın sanatçıların daha çok kişisel-profesyonel ilişkileri ve algılanan duygusal otantisiteleri üzerinden meşrulaştırdıklarını belirtir. Son olarak Vaughn Schmutz ve Alex van Venrooij (2018); Bourdieu'nün spesifik, burjuva ve popüler meşruiyet ayrımlarından yola çıkarak 2000-2007 arası yayımlanan popüler müzik albümlerinin kutsanma süreçlerini inceler. Bu minvalde Schmutz ve van Venrooij (2018, s. 3), meşruiyet türlerinin ne ölçüde rekabet ettiğini ve birbirlerini tamamladığını “doğrudan” (*immediate*; ticari başarı ve eleştirel kabul), “aracılı” (*intermediate*; sene sonunda eleştirmenlerin seçimleri ve Grammy Ödülleri) ve “geriye dönük” (*retrospective*; on yılın albümleri) şeklindeki kutsamanın üç biçimi üzerinden ele alır. Özetle Schmutz ve van Venrooij (2018, s. 13), kutsama işleminin rekabet hâlinde görünen spesifik, burjuva ve popüler meşruiyetlerin konsensüsü üzerinden gerçekleştiğine değinir. Öte yandan Michael Patrick Vaughn (2019); meşru bir sanatçının “aracı” (*intermediary*), “eleştirmen” ve “eşikbekçisi” (*gatekeeper*) olarak hareket edebileceğini ve belli koşullar altında türün gelişimini de etkileyebileceğini söyler. Birçokları gibi Bourdieu'nün üç tür meşruiyete (spesifik, burjuva ve popüler) yaslanan Vaughn (2019, s. 7-8), popüler konsensüse dayanan *scene-bazlı meşruiyet* ile ekonomik başarı ve profesyonel tanımaya yaslanan *endüstriyel-bazlı meşruiyeti* birbirinden ayırır.

Buraya kadar ele alınan Kaemmer (1993), Lopes (2000), Schmutz ve van Venrooij (2018), Vaughn (2019); çalışmalarında Bourdieu'nün (1983) spesifik, burjuva ve popüler meşruiyet ayrımları üzerinden hareket ederler. Bu üç meşruiyet türüne Lopes'in caz dâhilinde geliştirdiği “kısıtlı popüler sanat” yani “spesifik popüler meşruiyet” kavramı önemli bir katkıdır. Ayrıca Kirschbaum'un (2007) Bourdieu'nün sermaye biçimleri ve Schmutz'un (2009) ise örgüt çalışmaları dâhilinde medya ilgisi teorileri üzerinden müzikte meşruiyeti ele aldıkları görülür. Regev (1997) ve Schmutz ve Faupel (2010) ise meşruiyeti müziksel olaya özgü

sınıflandırmalar geliştirerek değerlendirirler. Özetle ikinci eğilimi oluşturan çalışmalarda sınırlı ve operasyonel düzeyde olsa da belli bir teorik yaklaşım mevcuttur. Bu girişimlerin hem meşruiyet kavramını daha anlaşılır kıldığı hem de müziksel alanın ihtiyaçları doğrultusunda teorik bir katkı sunduğu görülür.

4. MÜZİKSEL MEŞRUIYET VE TÜRLERİ

Buraya kadar müziksel alanda işletilebilecek birçok meşruiyet türü olduğu gösterildi. Bu bölümün amacı ise müziksel meşruiyet ve türlerini çeşitli örnekler üzerinden somutlamaktır. Bu minvalde karışıklığa mahal vermemek ve konuyu sadeleştirmek adına çalışma boyunca ele alınan meşruiyet türlerinin dayandığı disiplinler/alanlar Tablo 1'de yer alıyor.

Tablo 1: İlgili disiplinler/alanlar ve meşruiyet türleri

Sosyoloji
Geleneksel meşruiyet (Weber, 1947/2017)
Karizmatik meşruiyet (Weber, 1947/2017)
Rasyonel meşruiyet (Weber, 1947/2017)
Spesifik meşruiyet (Bourdieu, 1983)
Burjuva meşruiyeti (Bourdieu, 1983)
Popüler meşruiyet (Bourdieu, 1983)
Örgüt Çalışmaları
Bilişsel meşruiyet (Suchman, 1995)
Ahlakimeşruiyet (Suchman, 1995) [sosyopolitik meşruiyet, Aldrich & Fiol, 1994]
1. Sonuçsal meşruiyet
2. Prosedürel meşruiyet
3. Yapısal meşruiyet
4. Kişisel meşruiyet
Pragmatik meşruiyet (Suchman, 1995)
Bağlantı meşruiyeti (Baum & Oliver, 1991)

Burada belirtilen meşruiyet türleri birbirleriyle rekabet hâlinde olabileceği gibi tamamlayıcı mahiyet de arz edebilir. Tablo 2'de ise müziksel alanda işlevsel olabilecek müziksel meşruiyet türlerinin diğer hangi meşruiyet türleriyle ilişkili olduğu örnekler üzerinden gösterilmektedir.

Tablo 2: Öne çıkan müziksel meşruiyet türleri, ilişkili meşruiyet türleri ve örnekler

Müziksel Meşruiyet Türleri	İlişkili Meşruiyet Türleri	Örnekler
Eski müzik meşruiyeti	Geleneksel meşruiyet, bilişsel meşruiyet, bağlantı meşruiyeti	Batı sanat müziği, klasik Türk müziği, halk müzikleri
Yıldız meşruiyet	Karizmatik meşruiyet, popüler meşruiyet, sonuçsal meşruiyet, kişisel meşruiyet	Michael Jackson, Beethoven, John Coltrane
Yasal meşruiyet	Rasyonel meşruiyet, burjuva/elit meşruiyeti, prosedürel meşruiyet	Batı sanat müziği, caz, klasik Türk müziği
Spesifik meşruiyet	Karizmatik meşruiyet, kişisel meşruiyet, burjuva/elit meşruiyeti	Charlie Parker, Grammy Ödülleri

Burjuva/elit meşruiyeti	Spesifik meşruiyet, prodesürel meşruiyet, yapısal meşruiyet, bilişsel meşruiyet, bağlantı meşruiyeti	Batı sanat müziği, caz
Popüler meşruiyet	Sonuçsal meşruiyet, karizmatik meşruiyet, kişisel meşruiyet, pragmatik meşruiyet	Arabesk, rap, k-pop
Spesifikpopüler meşruiyet	Karizmatik meşruiyet, spesifik meşruiyet, popüler meşruiyet	Jam session
Sosyomüziksel meşruiyet	Sosyopolitik meşruiyet, ahlaki meşruiyet	Wagner, Toscanini
Müzik teorisi meşruiyeti	Geleneksel meşruiyet, burjuva /elit meşruiyeti, prosedürel meşruiyet	Batı sanat müziği, caz
Benzerlik ve farklılık meşruiyetleri	Ahlaki meşruiyet, sosyopolitik meşruiyet	Cazda yerelleştirme/sentez
Tür ilintili meşruiyet	Ahlaki meşruiyet, sosyopolitik meşruiyet	Folk müzik ve politik söylem

Burada müziksel meşruiyet türleriyle ilişkili diğer meşruiyet türleri en “doğrudan” ve “kaba” hâliyle gösterildi. Zira istendiği takdirde Tablo 2'deki bütün meşruiyet türleri arasında bir biçimde ilişki kurmak mümkündür. En basitinden Schmutz ve van Venrooij (2018), görünürde oldukça farklılık arz eden Bourdieu'nün spesifik, burjuva ve popüler meşruiyetlerinin birbirleriyle hayli ilintili olabildiğini ve keşif edildiğini ortaya koyar. Dolayısıyla Tablo 2'de verilen meşruiyet türlerinin belli başlı olanlarını örnekler üzerinden açıklamak daha yerinde olacaktır. Örneğin Türk ulusal kimliğinin inşasında araç olmasıyla eski müzik meşruiyeti barındıran Türk halk müziği, kadimliğiyle Weber'in geleneksel meşruiyetine ve akabinde taşıdığı müziksel değer üzerinden de bilişsel meşruiyete (sorgulanmaksızın kabul edilebilirlik) sahiptir. Bu müziğin hâlihazırda meşru bürokratik faillerce tanınması-onanması ve üniversite düzeyinde eğitiminin verilmesi beraberinde bağlantı meşruiyetini de getirebilir. Öte yandan yıldız meşruiyetine örnek olarak gösterdiğim Michael Jackson, satış rakamlarıyla (örneğin dünya genelinde 70 milyon kopya satan *Thriller* albümü) sonuçsal meşruiyete yani geniş kitle tasdiğiyle popüler meşruiyete de sahiptir. Michael Jackson'ın dönemin pop alanı içinde istisnai başarısı ve son kertede yüksek simgesel sermaye birikimi yıldız meşruiyetinde etkili olur. Türkiye'de gerek orduda gerekse eğitim sisteminde yer alabilmesi belli mevzuatlar üzerinden düzenlenmiş ve yetkilendirilmiş Batı sanat müziği ve caz gibi türler ise yasal meşruiyeti barındırır. Zira evrensellik iddiası taşıyan ciddi müzikler, akademik alanın onayı sayesinde burjuva/elit meşruiyetini, en uygun üretim yöntemine (notasyon ve teori merkezlik) dayanmasıyla müzik teorisi meşruiyetini yani prosedürel meşruiyeti içerirler. Bu hususiyetlerin tümünden yoksun olan arabesk, rap, k-pop gibi hâkim gruplar açısından çoğu zaman gayrimeşru addedilen popüler türler ise meşruiyetlerini halkın tasdiğine ve türü başarıyla temsil edebilen müzisyenlere yaslayarak popüler meşruiyet üzerinden varlık gösterirler. Diğer taraftan Schmutz ve van Venrooij (2018), profesyonel tanınmayı ifade eden (üreticilerin üreticileri onaylaması) Grammy Ödüllerini spesifik meşruiyet olarak değerlendirir. Benzer şekilde kariyerine caz jam session'larında elde ettiği başarılar (karizmatik kutsama) üzerinden yön veren Charlie Parker'ın da spesifik meşruiyeti barındırdığı söylenebilir. Ancak Lopes'in (2000) yaklaşımı uyarınca 1940'ların caz jam session'ları hem spesifik meşruiyete (müzisyenler için üreten müzisyenler) hem de popüler meşruiyete (elitlerin yetkilendirmesinden azade ve alt sınıf üyelerce üretilmesi) dayanan bir spesifik popüler meşruiyet örneğidir. Öte yandan aşıkâr

anti-semitizmi yanı sıra Nazizmle ilişkilendirilmesi -kimilerince- Wagner'in ahlaki gayrimeşruiyetine delalettir. Yani Wagner, sosyomüziksel meşruiyet çerçevesinde “sosyo” açıdan gayrimeşru; “müziksel” açıdan döneme damga vuran besteciliğiyle meşrudur. Bilakis faşizme karşıtlığıyla öne çıkan Toscanini'nin ise istisnai bir ahlaki meşruiyeti barındırdığı söylenebilir. Ayrıca ahlaki meşruiyet ya da sosyomüziksel meşruiyet; müzisyen, izlerkitle, mekân gibi bileşenlerin hâkim normlara “uygunlukları” üzerinden de öne çıkar. Sözelimi cazda “değerlere uygunluk” gelenekçi bir çizgide benzerlik meşruiyetini ima etse de yerleştirme/sentez girişimleri farklılık meşruiyetini ifade eder. Burada farklılık girişimlerinin ne denli “caz hudutları” içinde meşru alımlanacağı Martin vd.'nin (1983) biriciklik paradoksuna örnek teşkil eder. Son olarak folk müziğin değer dünyasında politik söylemin tabiiliği ve hatta gerekliliği, tür ilintili meşruiyetin ahlaki meşruiyetle olan ilişkisini ortaya koyar.

Sonuç

Çalışma boyunca müzik literatüründe meşruiyeti ortak duyunun ötesinde, farklı disiplinlerin/alanların meşruiyet teorileri üzerinden ele almanın önemi gösterilmeye çalışıldı. Zira ortak duyu düzeyinde çalışmalar, meşruiyetin nasıl gerçekleştiğini ve güç ilişkilerini açıklamada tatmin edici olmaktan uzaktır. Buna meşruiyetten ne anlaşılması gerektiği hususunda olası “belirsizlikler” ve “kafa karışıklığı” da eşlik edebilmektedir. Bilakis teorik düzeyde çalışmalar, basit ve operasyonel bir mahiyet de taşısa belli meşruiyet teorilerine yaslandığından meşruiyetin daha “açık” ve “işlevsel” kavranmasını sağlar. Yine böyle çalışmalar, müziksel alanın taleplerine uygun teorik katkılara da imkân tanır. Diğer taraftan “müzik ve meşruiyet” temalı çalışmalarda; bir türün meşruiyeti-gayrimeşruiyeti, eğitim meşruiyeti, sanatçı/müzisyen meşruiyeti ve eser/album meşruiyeti gibi alanlar öne çıkar. Ancak çalışmada daha geniş bir düzlemde başka alanlarda (izlerkitle, mekân, kayıt süreci vb.) da müziksel meşruiyeti incelemenin mümkün olduğu görülür. Bu kapsamda değinilen müziksel meşruiyet ve türleri etkili araçlar sunar. Nihayetinde çalışma boyunca üzerinde durulan yaklaşımların ampirik olarak sınanmasına ağırlık vermek ileride daha sağlam ve çeşitli teorik kavrayışların da kapısını aralayacaktır.

Hakem Değerlendirmesi <i>Peer-review</i>	Bağımsız <i>Externally peer-reviewed.</i>
Çıkar Çatışması <i>Conflict of Interest</i>	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir. <i>The author has no conflict of interest to declare.</i>
Finansal Destek <i>Financial Support</i>	Yazar çalışması için finansal destek almadığını beyan etmiştir. <i>The author declared that this study has received no financial support.</i>
Teşekkür Açıklaması <i>Acknowledgements</i>	“Müzik ve meşruiyet” üzerine düşünmeme vesile olan Doç. Dr. Aykut Barış Çerezcioglu'na, İngilizce özetlerin son okumasını gerçekleştiren Rasheedah Mullings'e ve makalenin redaksiyonunda yardımlarını esirgemeyen Ece Kolgu'ya teşekkür ederim.

Kaynaklar

- Adorno, T. W. (1999). Popüler Müzik Üzerine (E. Çelik, Çev.). *Toplumbilim*, 1999(9), 69-77. (Özgün eser 1941 tarihlidir)
- Aldrich, H. E. & Fiol, C. M. (1994). Fools Rush in? The Institutional Context of Industry Creation. *Academy of Management Review*, 19(4), 645-670.
- Appelrouth, S. (2005). Body and Soul: Jazz in the 1920s. *American Behavioral Scientist*, 48(11), 1496-1509.
- Aristoteles (1975). *Politika* (M. Tuncay, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları. (Özgün eser M.Ö. 350 tarihlidir)
- Ashforth, B. E. & Gibbs, B. W. (1990). The Double-Edge of Organizational Legitimation. *Organization Science*, 1(2), 177-194.
- Baum, J. A. & Oliver, C. (1991). Institutional Linkages and Organizational Mortality. *Administrative Science Quarterly*, 36(2), 187-218.
- Beard, D. & Gloag, K. (2005). *Musicology: The Key Concepts*. London and New York: Routledge. (Özgün eser 1987 tarihlidir)
- Bitektine, A. (2011). Toward a Theory of Social Judgments of Organizations: The Case of Legitimacy, Reputation, and Status. *Academy of Management Review*, 36(1), 151-179.
- Bitektine, A. & Haack, P. (2015). The "Macro" and the "Micro" of Legitimacy: Toward a Multilevel Theory of the Legitimacy Process. *Academy of Management Review*, 40(1), 49-75.
- Bourdieu, P. (1983). The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed. *Poetics*, 12(4-5), 311-356.
- Bourdieu, P. (1995). *Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine* (H. Tufan, Çev.). İstanbul: Kesit Yayıncılık. (Özgün eser 1994 tarihlidir)
- Bourdieu, P. (2016). *Devlet Üzerine: Collège de France Dersleri* (A. Sümer, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Özgün eser 2012 tarihlidir)
- Bourdieu, P. (2017). *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi* (D. F. Şannan & A. G. Berkkurt, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları. (Özgün eser 1979 tarihlidir)
- Bozeman, B. (1993). A Theory of Government "Red Tape". *Journal of Public Administration Research and Theory*, 3(3), 273-304.
- Cohen, S. (2002). *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*. Routledge: London and New York. (Özgün eser 1972 tarihlidir)
- Deephouse, D. L. & Suchman, M. (2008). Legitimacy in Organizational Institutionalism. R. Greenwood, C. Oliver, K. Sahlin, & R. Suddaby (Ed.), *The Sage Handbook of Organizational Institutionalism* (s. 49-77) içinde. London: SAGE Publications.
- DiMaggio, P. J. & Powell, W. W. (1983). The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields. *American Sociological Review*, 48(2), 147-160.
- Ellis, A. J. (1885). *On the Musical Scales of Various Nations*. London: Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce.
- Fisher, G., Kotha, S., & Lahiri, A. (2016). Changing with the Times: An Integrated View of Identity, Legitimacy, and New Venture Life Cycles. *Academy of Management Review*, 41(3), 383-409.

- Foucault, M. (2002). *Archaeology of Knowledge* (A. M. S. Smith, Çev.). Routledge: London and New York. (Özgün eser 1969 tarihlidir)
- Galaskiewicz, J. (1985). Interorganizational Relations. *Annual Review of Sociology*, 11(1), 281-304.
- Hannan, M. T. & Carroll, G. R. (1992). *Dynamics of Organizational Populations: Density, Legitimation, and Competition*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Helmholtz, H. L. F. (1954). *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music* (A. J. Ellis, Çev.). New York: Dover Publications, Inc. (Özgün eser 1863 tarihlidir)
- Hudson, B. A. & Okhuysen, G. A. (2009). Not with a Ten-Foot Pole: Core Stigma, Stigma Transfer, and Improbable Persistence of Men's Bathhouses. *Organization Science*, 20(1), 134-153.
- Johnson, C., Dowd, T. J., & Ridgeway, C. L. (2006). Legitimacy as a Social Process. *Annual Review of Sociology*, 32, 53-78.
- Kaemmer, J. E. (1993). *İnsan Yaşamında Müzik* (Y. Özer, Çev.). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Bilimleri Bölümü (Basılmamış Ders Notu).
- Karşıcı, G. (2007). *Müzik Beğenisinde Kültürel Etkenler: Bir fMRI Çalışması* (Tez No. 226322) [Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Kirschbaum, C. (2007). Careers in the Right Beat: US Jazz Musicians' Typical and Non-Typical Trajectories. *Career Development International*, 12(2), 187-201.
- Kuran, T. (1987). Preference Falsification, Policy Continuity and Collective Conservatism. *The Economic Journal*, 97(387), 642-665.
- Laermans, R. (1992). The Relative Rightness of Pierre Bourdieu: Some Sociological Comments on the Legitimacy of Postmodern Art, Literature and Culture, *Cultural Studies*, 6(2), 248-260.
- Legitimacy. (t.y.). *Cambridge Dictionary*. 28 Nisan 2022 tarihinde <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/legitimacy> adresinden erişildi.
- Legitimus, Legitima, Legitimum (t.y.). *Latdict: Latin Dictionary and Grammar Resources*. 28 Nisan 2022 tarihinde <https://latin-dictionary.net/definition/25462/legitimus-legitima-legitimum> adresinden erişildi.
- Levine, L. (1996). *The Opening of the American Mind: Canons, Culture, and History*. Beacon Press: Boston.
- Lind, E. A. (2001). Fairness Heuristic Theory: Justice Judgments as Pivotal Cognitions in Organizational Relations. J. Greenberg & R. Cropanzano (Ed.), *Advances in Organizational Justice* (s. 56-88) içinde. Stanford, California: Stanford University Press.
- Lopes, P. (1999). Diffusion and Syncretism: The Modern Jazz Tradition. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 566(1), 25-36.
- Lopes, P. (2000). Pierre Bourdieu's Fields of Cultural Production: A Case Study of Modern Jazz. N. Brown & I. Szeman (Ed.), *Fieldwork in Culture* (165-185) içinde. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Lopes, P. (2004). *The Rise of a Jazz Art World*, Cambridge: Cambridge University Press. (Özgün eser 2002 tarihlidir)
- Low, B. & Johnston, W. (2008). Securing and Managing an Organization's Network Legitimacy: The Case of Motorola China. *Industrial Marketing Management*, 37(7), 873-879.
- Machiavelli (1994). *Prens* (N. Güvenç, Çev.). İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi. (Özgün eser 1532 tarihlidir)

- Manuel, P. (2021). The Rosalía Polemic: Defining Genre Boundaries and Legitimacy in Flamenco. *Ethnomusicology*, 65(1), 32-61.
- Martin, J., Feldman, M. S., Hatch, M. J., & Sitkin, S. B. (1983). The Uniqueness Paradox in Organizational Stories. *Administrative Science Quarterly*, 438-453.
- Marx, K. & Engels, F. (1968). *Alman İdeolojisi: Feurbach* (S. Hilâv, Çev.). İstanbul: Sosyal Yayınlar. (Özgün eser 1845 tarihliidir)
- Mazza, C. (1999). *Claim, Intent, and Persuasion: Organizational Legitimacy and the Rhetoric of Corporate Mission Statements*, New York: Springer Science+Business Media.
- Messer, C. M., Adams, A. E., & Shriver, T. E. (2012). Corporate Frame Failure and the Erosion of Elite Legitimacy. *The Sociological Quarterly*, 53(3), 475-499.
- Meşruiyet, Meşruluk (t.y.). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. 28 Nisan 2022 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden erişildi.
- Meşruiyyet (t.y.). *Osmanlıca Türkçe Sözlük*. 28 Nisan 2022 tarihinde <https://www.osmanlicaturkce.com/?k=me%C5%9Fruuiyyet&t=%40> adresinden erişildi.
- Parsons, T. (1960) *Structure and Process in Modern Societies*. New York: The Free Press.
- Phillips, D. J. & Owens, D. A. (2004). Incumbents, Innovation, and Competence: The Emergence of Recorded Jazz, 1920 to 1929. *Poetics*, 32(3-4), 281-295.
- Platon (2005). *Devlet* (C. Saraçoğlu & V. Atayman, Çev.) İstanbul: Bordo Siyah Yayınları. (Özgün eser c. M.Ö. 375 tarihliidir)
- Prouty, K. E. (2008). The “Finite” Art of Improvisation: Pedagogy and Power in Jazz Education. *Critical Studies in Improvisation/Études critiques en improvisation*, 4(1), 1-15.
- Rao, H. (2004). Institutional Activism in the Early American Automobile Industry. *Journal of Business Venturing*, 19(3), 359-384.
- Redhead, S. & Street, J. (1989). Have I the right? Legitimacy, Authenticity and Community in Folk's Politics. *Popular Music*, 8(2), 177-184.
- Regev, M. (1997). Rock Aesthetics and Musics of the World. *Theory, Culture & Society*, 14(3), 125-142.
- Rice, T. (2010). Disciplining Ethnomusicology: A Call for a New Approach. *Ethnomusicology*, 54(2), 318-325.
- Rousseau, J. J. (2012). *Toplum Sözleşmesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Özgün eser 1762 tarihliidir)
- Ruef, M. & Scott, W. R. (1998). A Multidimensional Model of Organizational Legitimacy: Hospital Survival in Changing Institutional Environments. *Administrative Science Quarterly*, 43(4), 877-904.
- Schmutz, V. (2009). Social and Symbolic Boundaries in Newspaper Coverage of Music, 1955-2005: Gender and Genre in the US, France, Germany, and the Netherlands. *Poetics*, 37(4), 298-314.
- Schmutz, V. & Faupel, A. (2010). Gender and Cultural Consecration in Popular Music. *Social Forces*, 89(2), 685-707.
- Schmutz, V. & van Venrooij, A. (2018). Harmonizing Forms of Legitimacy in the Consecration of Popular Music. *American Behavioral Scientist*, 65(1), 83-98.

- Suchman, M. C. (1995). Managing Legitimacy: Strategic and Institutional Approaches, *Academy of Management Review*, 20(3), 571-610.
- Suddaby, R. & Greenwood, R. (2005). Rhetorical Strategies of Legitimacy. *Administrative Science Quarterly*, 50(1), 35-67.
- Suddaby, R., Bitektine, A., & Haack, P. (2017). Legitimacy. *Academy of Management Annals*, 11(1), 451-478.
- Swartz, D. (2011). *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi*. İstanbul: İletişim Yayınları. (Özgün eser 1997 tarihli)
- Şen, S. (2018). Pierre Bourdieu Sosyolojisinde Düşünümsellik. *Cogito*, 76, 366-399.
- Thomas, G. V. (2002). The Canonization of Jazz and Afro-American Literature. *Callaloo*, 25(1), 288-308.
- Thukydides (2020). *Peloponnesos Savaşları* (F. Akderin, Çev.). İstanbul: Belge Yayınları. (Özgün eser M.Ö. 4. yüzyıl başları tarihli)
- Tost, L. P. (2011). An Integrative Model of Legitimacy Judgments. *Academy of Management Review*, 36(4), 686-710.
- Tost, L. P. & Lind, E. A. (2010). Chapter 1 Sounding the Alarm: Moving from System Justification to System Condemnation in the Justice Judgment Process. E. A. Mannix, M. A. Neale, & E. Mullen (Ed.), *Fairness and Groups (Research on Managing Groups and Teams, Vol. 13)* (3-27) içinde. UK: Emerald Group Publishing.
- Vaughn, M. P. (2019). Supermodel of the World: The Influence of Legitimacy on Genre and Creativity in Drag Music Videos. *Social Psychology Quarterly*, 82(4), 431-452.
- Walker, H. A., Thomas, G. M., & Zelditch Jr., M. (1986). Legitimation, Endorsement, and Stability. *Social Forces*, 64(3), 620-643.
- Weber, M. (1978). *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press. (Özgün eser 1922 tarihli)
- Weber, M. (2017). *Bürokrasi ve Otorite* (B. Akın, Çev.). Ankara: Adres Yayınları. (Özgün eser 1947 tarihli)
- Zelditch Jr., M. (2001). Theories of Legitimacy, J.T. Jost & B. Major (Ed.), *The Psychology of Legitimacy: Emerging Perspectives on Ideology, Justice, and Intergroup Relations* (s. 33-53) içinde. UK: Cambridge University Press.
- Zelditch, M. (2006). Legitimacy Theory. P. J. Burke (Ed.), *Contemporary Social Psychological Theories* (s. 324-352) içinde. Stanford, California: Stanford University Press.
- Zimmerman, M. A. & Zeitz, G. J. (2002). Beyond Survival: Achieving New Venture Growth by Building Legitimacy. *Academy of Management Review*, 27(3), 414-431.

Extended Abstract

Music and Legitimacy: An Analysis Through Theories of Legitimacy

Timothy Rice (2010) criticizes the fact that in the discipline of ethnomusicology, many theories are taken-for-granted without any discussion. "Music and identity," for example, is quite a popular subject in the literature. Rice (2010, p. 320) states, however, that in studies on this theme identity is neither defined nor referenced in relation to disciplines/fields such as anthropology, sociology, psychology, or cultural studies. This is also evident in studies on the theme of "music and legitimacy" in musical literature (historical musicology, ethnomusicology, music education, etc.). As such, this paper aims to give theoretical grounding to musical legitimacy beyond the commonsense and based on the approaches of disciplines/fields such as sociology, organization studies, and social psychology.

Under the title of “Legitimacy: History and Basic Theoretical Approaches,” the paper first emphasizes what Morris Zelditch, Jr. classifies as the four theoretical approaches to legitimacy literature -classical theories, consensus theories, conflict theories, and mixed strategies. *Classical theories* focus on the legitimacy of the ideal state through Plato's (c. 350 BC/2005) normative and Aristotle's (350 BC/1975) descriptive arguments. *Consensus theories*, which constitute the most common legitimacy approach, are based on Jean-Jacques Rousseau's *Social Contract* (1762/2012) and particularly Talcott Parsons's (1960) understanding of “compliance between actions and social values.” For instance, musical legitimacy can be considered through the “conformity” of a musician to the norms of the genre to which he/she is attached, the concert etiquette of an audience member, and the symbolic or physical requirements of a concert venue for a musical performance. *Conflict theories* that extend from Niccolò Machiavelli's (1532/1994) approach to legitimacy as serving to mask the real interests of rulers appear through the *false consciousness* concept of Karl Marx and Friedrich Engels (1845/1968) as well as the *cultural industry* theory of Theodor W. Adorno (1941/1999). In their synthesis of consensus and conflict theories, Max Weber and Pierre Bourdieu stand out under *mixed strategies*. For Weber (1947/2017), who sees the will of sovereignty under legitimacy, legitimacy has three foundations: *traditional* (the power of traditions), *charismatic* (the exceptional sanctity of the individual), and *rational* (laws). From this point of view, music that claims to be ancient or nostalgic in the musical world indicates *old music legitimacy*; the privileged high symbolic capital accumulation of a musician equates to *star legitimacy*; serious music education provided by universities in many countries in line with a certain curriculum points to *legal legitimacy*. Bourdieu (1983), who conceives of legitimacy as symbolic power, mainly focuses on three competing types of legitimacy: *specific* (production for other producers), *bourgeois* (ethical and aesthetic approval of dominant groups), and *popular* (admiration of the public).

In the section titled “Organization Studies and Three Approaches in Legitimacy Theories,” the paper of Roy Suddaby et al. (2017), who primarily focused on organization studies literature, is examined. They define three approaches to configure legitimacy -“legitimacy as property,” “legitimation as process,” and “legitimacy as perception.” The “legitimacy as property” approach considers legitimacy as intangible assets that can be “acquired,” “accumulated,” “lost,” “spread,” and “repaired.” Mark C. Suchman's (1995) approach, which considers legitimacy on three levels: *pragmatic* (self-interested calculations), *moral* (a positive normative evaluation), and *cognitive* (taken-for-grantedness), is also reviewed here. Using examples from the musical world, the fact that a listener finds bodily pleasures in light music would indicate pragmatic legitimacy, conformity of a musical agent to sociomusical values would indicate moral legitimacy (or sociomusical legitimacy), and the taken-for-grantedness of the superiority of serious music would indicate cognitive legitimacy. The “legitimation as process” approach responds by preferring the verb “legitimation” to “legitimacy,” emphasizing that legitimacy develops due to interactions in the process. In this respect, the four-stage process envisaged by Cathryn Johnson et al. (2006) in the form of *innovation*, *local validation*, *diffusion*, and *general validation* also provides opportunities for understanding the stages of legitimation of music in a country or around the world. On the other hand, the “legitimacy as perception” approach states that legitimacy “lies in the eye of the beholder” and also considers the collective dimension of legitimacy through “generalized perceptions” beyond the individual. In the simplest terms, if a listener says that they like serious music even if it is not included in their daily life, this indicates avoidance of possible social sanctions (uncultured, low intelligence, ignorance, etc.) based on generalized perception.

Later, in the section titled “Two Dispositions in Studies on the Theme of 'Music and Legitimacy': Commonsense and Theoretical Level,” the commonsense and theoretical level dispositions of legitimacy in music are emphasized. In studies that constitute the first disposition (Lopes, 1999, 2002/2004; Thomas, 2002; Phillips & Owens, 2004; Appelrouth 2005; Prouty 2008; Redhead & Street, 1989; Manuel, 2021), it is seen that reducing different musical events to the mere commonsense level of legitimacy brings limitations along with it. Conversely, there is a certain theoretical approach in studies, albeit at a limited and operational level, that make up the second disposition (Kaemmer, 1993; Regev, 1997; Lopes, 2000; Kirschbaum, 2007; Schmutz, 2009; Schmutz & Faupel, 2010; Schmutz & van Venrooij, 2018; Vaughn, 2019). These initiatives make the concept of legitimacy more understandable while providing a theoretical contribution in line with the needs of the musical field.

Finally, in “Musical Legitimacy and Its Types,” based on the theories discussed throughout the paper, old music legitimacy, star legitimacy, legal legitimacy, specific legitimacy, bourgeois/elite legitimacy, popular legitimacy, specific popular legitimacy, sociomusical legitimacy, music theory legitimacy, similarity and difference legitimacy, genre-related legitimacy, and others are explored within various examples. Here, the different types of musical legitimacy, which can compete with as well as complement one another, are highlighted along with their characteristics.

From start to finish, this paper attempts to reveal the importance of considering the concept of legitimacy in music literature not only through the oft-used commonsense approaches but beyond through the theories of various well-established disciplines/fields.

Sabetayist Gencer Ailesinin Kadın Ses Sanatkârları

Female Sound Artist of The Sabetayist Gencer Family

Emine ALTINKÖPRÜ⁽¹⁾
Nesibe Özgül TURGAY⁽²⁾

(1) Sorumlu Yazar / Corresponding Author:
Emine Altinköprü (Yüksek Lisans Öğrencisi)
Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Türk Müziği Programı İzmit / Türkiye
E-posta: basatessemine@gmail.com
ORCID: 0000-0001-7972-6207

(2) Yazar / Author:
Nesibe Özgül Turgay (Prof. Dr.)
Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı,
Türk Müziği İzmit / Türkiye
E-posta: ozgul.turgay@kocaeli.edu.tr
ORCID: 0000-0002-4876-1509

Atıf / Citation: Altinköprü, E. & Turgay, N.E. (2022).
Sabeyist Gencer Ailesinin Kadın Ses Sanatkârları.
Porte Akademik Müzik ve Dans
Araştırmaları Dergisi, 22, 78-104.

Özet

Bu makalede; Sabetayist toplulukların Karakaş koluna bağlı Gencer ailesine mensup kadın ses sanatçıların müziğe yaklaşımlarında eğitim aldıkları kurumların etkisi ve aile bireylerinde var olan gelişmiş kültür-sanat bilincinin, bahsi geçen sanatçıların kariyerlerine etkileri ele alınmıştır. Avrupa'da gördükleri şiddet ve baskı sebebiyle Yahudiler, 14. ve 15. yüzyıl boyunca göç ettikleri Osmanlı topraklarında uyum sorunu yaşamamışlardır. Ancak; Yahudi topluluklarının geçmişte yaşadıkları sosyopolitik acılarının son bulacağı inancı doğrultusunda, Yahudi din adamı Sabetay Sevi (1626-1676), Tanrı tarafından gönderilen ilahi bir kurtarıcı olduğu iddiasıyla sözde Müslümanlık üzerine belirlediği prensiplerle 'Dönmelik' mezhebini kurmuştur. Dönmelik; mezhebin kurallarına bağlı olarak Yahudilikten Müslümanlığa dönen ve 18.yy. başlarında Sabetayist toplulukların merkezi haline gelen Selânik'ten İstanbul'a göç etmiş ailelere atfedilmiştir. Sabetayist aileler, bağlı oldukları mezhebin kurallarının yanı sıra yaşadıkları dış baskının etkisiyle sosyalleşmeyi reddetmiş; eğitim hayatlarını sadece mezheplerine mensup kişilerce kurulmuş modern müfredatın uygulandığı okullarda sürdürmüşlerdir. Bu bağlamda, Sabetayist mezhebin Karakaş kolunda modern eğitim anlayışı ile diğer kolların girişimleriyle kurulan okulların misyon ve vizyonları incelenmiş, Sabetayist aile üyelerinin müzik sanatında başarıyla performans yapmalarının, kurumlarda edinilen disiplin ve genel kültürün yanı sıra musikişinas aile büyüklerinin sanata yaklaşımlarıyla ilintili olduğu görülmüştür. Sabetayist Gencer ailesi üyelerinin örneklendirildiği makalede, Türk Makam Müziği taş plak dönemi ses sanatçılarından Lâle-Nerkîs Hanımlar'ın, erken Cumhuriyet döneminde henüz hazmedilmeyen eşitlik ilkesinin etkisiyle, kadınların müzik endüstrisi alanında yaşadıkları çekincelere rağmen farklı etnik kimliğe ve mezhebe sahip olup, sahne performansı yapmadan sadece taş plaklara takma isimler kullanarak seslerinin kaydedilmiş olduğu vurgulanmıştır. Dönemin müzik türlerini seslendiren ilk kadın solistler arasında yer alan Lale-Nerkîs Hanımlar, ait oldukları dönemin kadın ses sanatçısı ekolünü temsil etmişlerdir. Ailenin müzik sanatında öne çıkmış diğer sanatçı üyeleri, Belkis Gencer, İclal Ar ve Leyla Gencer'e de yer verilen makalede, zenginleştirilerek hazırlanan biyografiler üzerinden çalışılmış, müziğe verdikleri önemin ailelerinin dini inançlarının üzerine çıktığı tespiti yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sabetayist Ailelerde Eğitim, Sabetayist Ailelerde Müzik, Lale ve Nerkîs Hanımlar, Türk Makam Müziği, Feyziye Mektebi

Abstract

In this article, the effects of the institutions where they were educated on the approach to music of female vocal artists belonging to the Gencer family of the Karakas branch of Sabetayist groups and the effects of the developed culture-art awareness of family members on the careers of the mentioned artists are discussed. Due to the violence and oppression they had faced in Europe, the Jews did not experience adaptation problems in the Ottoman lands to which they migrated during the 14th and 15th centuries. However, in line with the belief that the socio-political sufferings of the Jewish communities in the past will come to an end, the Jewish cleric Sabbatai Zevi (1626-1676) established the 'Donmelik' sect with the so-called principles he set on Islam, claiming that he was a divine savior sent by God. Donmelik was attributed to families that converted from Judaism to Islam and immigrated to Istanbul from Thessaloniki, which became the center of Sabbatean communities in the beginning of the 18th century. Sabbatean families refused to socialize due to the external pressure they experienced as well as the rules of the sect they belonged to; they continued their education life only in schools where the modern curriculum established by people belonging to their denominations was applied. In this context, the mission and vision of the schools established by the initiatives of other branches with the understanding of modern education in the Karakas branch of the Sabetayist sect have been examined, and it has been seen that the successful performance of the Sabbatean family members in the art of music is related to the discipline acquired in the institutions and general culture as well as the approaches of the musical family elders to art. In this article in which the members of the Sabbatayist Gencer family are exemplified, it is mentioned that, with the effect of the equality principle that had not yet been digested in the early republican period, the voices of Lale-Nerkîs Ladies, two of the vocal artists of the Turkish Maqam Music masonry era, were recorded using pseudonyms on stone records without performing on stage despite the reservations of women in the field of the music industry and besides their different ethnic identities and sects. They were among the first female soloists to sing the musical genres of the period, representing the female vocal artist school of thid period. Other artistic members of the family who are prominent in the art of music are Belkıs Gencer, İclal Ar, and Leyla Gencer. In this study, it has been determined that the importance they attach to the music field exceeds the religious beliefs of their families in the light of the data obtained through the enriched biographies.

Keywords: Education in Sabbatean Families, Music in Sabbatean Families, Lale and Nerkîs Ladies, Turkish Maqam Music, Feyziye School

1. GİRİŞ

Sabetayist topluluklar üzerine yapılan akademik çalışmalarda genellikle ekonomik, sosyal, aile, inanç ve siyasi açıların ele alındığı görülür. Bu ailelerin sanat ve müzik alanına olan yaklaşımları yanında, Sabetayist topluluklara üye kadın sanatkârlar özelinde ele alınan henüz alanda yapılmış bir çalışma yoktur. Bu bakımdan bu çalışma alan-yazında bir ilktir ve konu bu makalede ele alınarak sözü edilen ailelerin müzik sanatı anlayışına dair yapılacak araştırmalara katkı sunması amaçlanmıştır.

Yahudi topluluklarının geçmişinde yaşanan ırklarına yönelik sosyal şiddetin son bulması inancı, ilahi bir kurtarıcı ihtiyacı meydana getirmiştir. Bu ihtiyacın sonucu olarak Sabetay Sevi, uzun yıllar zulüm görmüş topluluğa, 1648 yılında Mesih olduğu iddiasını savunarak inandırmayı başarmış ve hatta bu inanç geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Sevi'nin başlattığı inanç akımını kuvvetlendirmek adına yapmış olduğu söylemleri Avrupa'dan Anadolu'ya kadar yankı bulmuştur. Ancak bu konuşmaların içeriği Osmanlı Devleti'ni rahatsız edecek seviyeye gelmesinin akabinde dönemin padişahı . Mehmet Sabetay Sevi'nin yakalanmasını emretmiş, 1666 yılında Çanakkale yakınlarında tutuklanmıştır. Yargılanma sürecini yakından takip eden padişahın Sabetay Sevi'ye iddialarından vazgeçip Müslüman olmasını, aksi takdirde öldürüleceği şartını sunması üzerine Sevi Müslümanlığı tercih etmiştir. Bu olay sonrasında önemli sayıda mürit kaybeden Sevi; kendisine inanmayı sürdüren topluluğa Müslümanlığı kabul etmesini, eski Musevi kitaplarında geçen bir ananeyle açıklamış ve böylelikle yeniden müritlerinin güvenini kazanmıştır. Sabetay'ın Yahudilikten sözde Müslümanlığa dönmesi üzerine, Sevi'nin belirlediği kurallarla yaşamını sürdüren bu kapalı cemaati, diğer ırk ve mezheplerden topluluklar 'dönme' olarak isimlendirmişlerdir. Ancak bu makalede bahsi geçen

adlandırmaya; ayıran, dışlayan bir etki yaratması sebebiyle yer verilmemiş, onun yerine 'Sabetayist inanç, Sabetayist mezhep' söylemleri uygun görülmüştür (Aka, 2009, s.110).

Bu çalışmada, Osmanlı Devleti topraklarında yaşayan Yahudi toplulukları içinde uç bir mezhep olarak yer bulan Sabetayist ailelerde kültür-sanata bakış özellikle müzik bağlamında incelenmiş ve bu ailelerin dönemin müzik sanatına katkıları ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Sabetayist topluluk mensuplarının kapalı yaşam prensipleriyle örtüşmeyen, duygu ve düşüncelerin dışavurumu ile kitleleri farklı kimliklerle buluşturan ve pek çok bilim dalı (felsefe, matematik, fizik, geometri, gök bilim, edebiyat, tıp) ile yakından ilgili olan müzik sanatında, bu ailelere üye olan kadın sanatkarların başarıyla var olmaları dikkat çekmektedir.

Makalenin araştırma konusuna dâhil edilen; Sabetayist mezhebin Karakaş koluna bağlı Gencer ailesinin ilk kuşak üyeleri olan, kılıç tüccarı Osman Gencer (?-1915) ile Havva Gencer (1865-1949)'in kızları- müzik piyasasında bilinen isimleri ile Lale-Nerkîs Hanımlar [Lebibe (1896-1971)-Neyyire Hüsnüye (1895-1974)] ve kardeşleri ses sanatkarı Belkıs Hanım [Aliye Belkıs Gencer (1905-1981)], Türk Makam Müziği ses icracılığı alanında yetişen sanatkarlardır. Bu kardeşler, mezheplerinde yaşanan sosyalleşme engeli, dış baskı ve en önemlisi gizlilik faktörü sebebiyle plak etiketlerinde takma isimler tercih etmişlerdir. Kardeşleri Belkıs Hanım da dahil olmak üzere sahne performansı yapmadan sadece taş plaklara yapmış oldukları ses kayıtlarında gösterdikleri üslûp özellikleri ile Türk Makam Müziği ses icracılığı tarihine isimlerini altın harflerle yazdırmış olmaları bu üç kadını özel ve önemli kılmaktadır.

Erken Cumhuriyet dönemi ile gramofon, pikap ve taş plaklar aracılığıyla icracı ve dinleyen arasında etkileşimi süren müziğin geniş kitlelere iletilmesi sağlanmış, Türk Makam Müziği'nin özünü teşkil eden uzun soluklu, büyük formda eserler yerini şarkı, kanto, tango, türkü, taksim gibi daha kısa formda eserlere bırakmıştır. Yine bu dönemde Charles ve Emil Pathè kardeşlerin plak şirketi; Cumhuriyet döneminde diğer şirketlerden önce İstanbul'a gelmiş ve müziğin bir endüstri haline gelmesine önemli katkılarda bulunmuştur. Ayrıca Pathè etiketiyle; Tanburi Refik Fersan, Lale ve Nerkîs Hanımlar, Deniz Kızı Eftalya, Kemani Sadi Işıl, Kemani Reşat Bey (Erer), Mesud Cemil, Münir Nurettin Selçuk ve Kanuni Artaki (Candan) gibi önemli isimlerin ilk plaklarını kaydetmiştir (Ünlü, 2004, s. 283).

Kadın ses sanatkarlarının seslerini plaklara kaydetmekte çekincelerinin olduğu bu dönemde; Lale-Nerkîs, Deniz Kızı Eftalya, Seyyan Hanım gibi ses sanatkarları, farklı etnik kimliklere mensup olmalarının yanında taş plaklara takma isimleri ile sesleri kaydedilen ilk kadın solistler olmaları açısından önem arz etmektedirler.

Makalede Batı Müziği alanında örnek teşkil eden, Gencer ailesi üyelerinden olup, bu alanda uluslararası platformlarda Türk milletini temsil edip, başarılı kariyerleri ile ilkler arasında yer alan ses sanatkarları ise; Lale-Nerkîs Hanımlar'ın kardeşleri Rabia Afet Kalyoncu (?-?)'nin *Kızıl Saçlı Soprano* olarak ünlenen kızı Havva İclal Ar (1904-2007) ve yine Lale- Nerkîs Hanımların ağabeyi Süleyman Münir Gencer (1887-1973)'in oğlu İbrahim Gencer (1914-1993)'in eşi, sanatını uluslararası platformda icra ederek dünya çapında üne sahip olan opera sanatçısı Ayşe Leyla Gencer (1928-2008)'dir.

2. SABETAYİST TOPLULUKLARDA EĞİTİME BAKIŞ

Yahudi toplulukları 14.yüzyıl Avrupa'sında yaşanan şiddet ve baskının sonucunda Osmanlı topraklarına göç etmeye başlamış ve bu göç 15.yüzyıl boyunca devam etmiştir. Geçmişte yaşanan sosyopolitik acıların son bulacağı inancının sonucu olarak 17.yüzyılda ilahi bir kurtarıcı (Mesih) olduğu iddiasıyla ortaya çıkan Yahudi din adamı Sabetay Sevi'nin (1626-1676) sözde Müslümanlık üzerine kurallarını belirlediği mezhep; Sabetay Sevi'nin ölümünün ardından Yakubi, Karakaş, Kapancılar olmak üzere üç ayrı kola ayrılmıştır (Galip, 1977, s. 102). Bu kolların şeması ve Sabetayizm tarihi boyunca anıldıkları isimler şekil halinde (Bkz. Şekil 1) verilmiştir.

2.1. Yakubi Kolu

Sabetay Sevi ölümünden önce kayınbiraderi Abdullah Yakup Çelebi'yi kendisine halife olarak seçmiştir (Galip, 1977, s. 102). Sevi'ye ve mezhebin kurallarına¹ olan bağlılığı ile bilinen Abdullah Yakup Çelebi, Sabetay'ın ölümünün ardından Selânik'te bulunan Sabetayist toplulukların başına geçmiştir. Sabetayist mezhebin katı kurallarından ödün vermek istemeyen aileler Yakup Çelebi'nin izinden gitmiş, böylelikle mezhebin ilk kolunu oluşturan Yakubiler meydana gelmiştir (Galip, 1977, s. 102). Yakubi kolunun Sabetayist inancıyla olan bağlılıkları, onları çoğunlukla dini anlamda eğitim almaya sevk etmiş, dolayısıyla bu tutum tahsil hayatlarını da etkilemiştir.

“Yakubi kolu, Sabetay Sevi'nin belirlediği prensiplere bağlı kalarak görünürde Müslümanlığa en fazla asimile olan kol olmaları sebebiyle medrese eğitimi üzerine yoğunlaşmış ve medrese eğitiminin etkisiyle bu koldan İslam ilmi alanında uzman kişiler çıkmıştır” (Öztürk, 2018, s. 45). Sabetayistlerin tarihinde Hamdi Bey Takımı olarak da anılan Yakubi kolu; 1911-1912 yıllarından önce eğitime-öğretime şiddetle karşı çıkmış fakat uzun zaman sonrasında, gelen yeni neslin etkisiyle Hukuk, Eczacılık, Mülkiye, Baytarlık ve Tıp alanında eğitim görmek isteyenlere güçle müsaade çıkmıştır. Yakubi kolu, eğitim alanının dışında kadın ve erkeklerin giyimleri konusunda da baskı uygulamıştır (Düzdağ, 2004, s. 203).

Düzdağ'dan aktarılan paragraftan görüldüğü üzere, Yakubi kolunun dini eğitime olan bağlılığı ve yeniliklere karşı sert tutumu sadece tahsil hayatlarında değil sosyal hayatta da baskıcı tutum sergilemelerinin gereği olarak kültür ve sanat alanından uzak durdukları anlaşılmaktadır.

2.2. Karakaş Kolu

Makalenin örneğini teşkil eden Gencer ailesinin bağlı olduğu Karakaş kolu ise, 1689 yılında Yakubi kolundan ayrılan iki yüzü aşkın ailenin Mustafa Çelebi'yi takip etmesiyle meydana gelmiştir (Galip, 1977, s. 104). Karakaş kolu eğitime-öğretime verdikleri önem sayesinde doktor, öğretmen, avukat gibi meslek gruplarına dâhil olan kişiler yetiştirmiş; ayrıca ticaret alanına hâkimiyetleri sebebiyle de farklı iş kollarında başarılı olmuşlardır.

Karakaş kolunun yenilikçi girişimleri ile Selânik'te 14 Aralık 1885 yılında; Mustafa Tevfik Efendi, Muhammed Karakaş Efendi, Mustafa Cezzar Efendi, Süleyman Şevket Efendi tarafından Feyz-i Sıbyan² ismi ile bir okul kurulmuştur.³

1 Halik (Tanrı)'in birliğine ve ondan başka halik bulunmadığına dair iman korunsun. 2. Onun Mesih'inin hakiki Mesih olduğuna, ondan başka halaskar (kurtarıcı) bulunmadığına, efendimiz, kralımız Sabetay Sevi'nin Davud neslinden geldiğine iman edilsin. 3. Ne Tanrı'nın ne de Mesih'in adına yalan yere yemin edilmesin. 4. Tanrı'nın adı anıldığında tazim (saygı, yüceltme) gösterildiği gibi mesih'in zikri geçtiği zaman dahi tazim gösterilsin. 5. Mesih'in sırrını anlamak ve incelemek için toplantılar, çalışmalar yapılsın. 6. Onlar (Sabetayistler) arasında katiller bulunmasın. 7. Kislev'in (Yahudi yılı) dokuzuncu ayı / on altıncı günü herkes bir yerde toplanarak Mesih ve onun sırrı hakkında bildiklerini birbirine anlatsın. 8. Aralarında zina hüküm sürmesin. 9. Yalan yere şahitlikte bulunulmasın. Ve kimse kendi yakınına karşı yalan söylemesin. Ve hatta mümin olmayanlar için dahi gammazlık yapmasın. 10. Kimse zorla İslam'a sokulmasın. 11. Aralarında muhterisler, kıskançlar ve kendilerine ait olmayan şeylere karşı arzu ve hırs gösterenler bulunmasın. 12. Kislev ayının on altıncı günü olan bayram büyük bir sürur (sevinç) ile ilan edilsin. 13. Birbirine karşı merhametli davranılsın. 14. Her gün gizlice mezmur okunsun. 15. Her ay, ayın doğuşu incelenerek gözetlensin ve ayın yüzünü güneşe çevirmesi ve ayla güneşin karşı karşıya gelmesi için dua edilsin (Ay tutulması olayı eskiden Musevilerce Mesihlik belirtisi olarak yorumlanmıştır). 16. Müslüman Türklerin adetlerine onların gözlerini örtmek maksadıyla dikkat edilsin. Ramazan orucunu yerine getirmek için sıkıntı çekilmesin ve aynı şey Kurban için de yapılsın. Gözün gördüğü her şey yerine getirilsin. 17. Müslümanlarla evlenilmesin. 18. Çocukları sünnet etmeye titizlik gösterilsin” (Galip, 1977, s. 86-87-88).

2 Feyz: İlerleme, kültürel gelişme, olgunluk.

Sıbyan: Çocuk.

3 Selânik Vilâyeti Sâlnâmesi, 1313, s. 138

Feyz-i Sıbyan Mektebi'nin kuruluş aşamasında, Atatürk'ün eğitim hayatında da önemli yer teşkil eden Sabetayist Şemsi Efendi'nin (Şimon Zvi) (1851-1917) de katkıları bulunmaktadır. Şemsi Efendi Selânik'te modern eğitim sisteminin kurucusu olarak bilinmektedir. Ezberci sistemi reddeden yenilikçi eğitim ve öğretim müfredatının temel alındığı okullardan biri olan Feyz-i Sıbyan Mektebi'nin mali sıkıntıları Sabetayist topluluklar tarafından giderilmiştir (Yalçın, 2004).

Dört sınıf ve elli öğrenci ile kurulduğu dönemin şartlarına kıyasla oldukça modern bir eğitim sistemiyle öğretime başlayan Feyz-i Sıbyan Mektebi, müfredatında ait olduğu dönemde hâkim olan dillerde okuma, hesap yapma, sayma ve yazma, konuşmayı güzelleştirmeye dair verilen derslerin yanında Fransızca, Fransızca Tercüme, Osmanlı Tarihi, Coğrafya, Fen, Din ve Hayat Bilgisi derslerine yer vermiştir. Hazırlanan bu müfredatın yabancı dil derslerine önem verilerek, dönemin şartlarının ilerisinde ve yenilikçi sisteme dayandığı görülmektedir (Süel, 2018, s. 14).

Eğitim/öğretim hayatına 1885 yılında sadece erkek öğrencilerle başlayan Fezziye Mektebi'ne, 1890 yılında kız öğrenci kısmı ilave edilmiş, okulun tahsil süresi ise dört yıl ibtidâî⁴, dört yıl rüşdî⁵ olmak üzere sekiz seneden oluşturulmuştur (Kazancıoğlu, 2019, s. 923). Fezziye Mektebi'nin eğitim/öğretim müfredatına ışık tutması amacıyla 1895-1896 yılında düzenlenen ders programları aşağıda verilmiştir:⁶

İbtidâî Birinci Sınıfta Görülen Dersler: Eczâ-yı Şerîfe⁷, Kırâat-ı Türkiyye⁸, Ta'dâd ve Terkîm⁹, Teşkil-i Kelimât¹⁰, Mâlûmât-ı Şifâhiye¹¹, Şurût-ı Salavât¹², Hat, Fransızca.

İbtidâî İkinci Sınıfta: Eczâ-yı Şerîfe, İlm-i Hâl¹³, Kırâat-ı Türkiyye, İmlâ, Hesab, Mâlûmât-ı Nâfia¹⁴, Hat, Fransızca.

İbtidâî Üçüncü Sınıfta: Kur'ân-ı Kerîm, İlm-i Hâl, Kırâat-ı Türkiyye, Muhtasar Kavâid¹⁵, Mâlûmât-ı Şettâ¹⁶, İmlâ ve Takrîr¹⁷, Hesab, Fransızca ve Terceme-i Fransızca.

İbtidâî Dördüncü Sınıfta: Kur'ân-ı Kerîm ma'a Tecvîd¹⁸, Kırâat-ı Türkiyye, İmlâ, Hesab, Muhtasar Târih-i Osmânî¹⁹, Muhtasar Coğrafya, Fransızca, Terceme-i Franseviye, Rik'a Hattı.

Rüşdî Birinci Sınıfta: Lisân-ı Arabî, Lisân-ı Fârisî, Lisân-ı Osmânî, Akâid²⁰, Hat, İmlâ-i Türkî, İnşâ, Hesab, (küsûrât-ı âdiye ve a'şâriye²¹), Coğrafya (mücmelen kıt'ât-ı hamse²²), Muhtasar Târih-i Umûmî (ezmine-i mukaddeme)²³, Fransızca, Terceme-i Franseviye, Hat, Resim.

4 İlkel, İlk.

5 Ortaokul.

6 Selânik Vilâyeti Sâlnâmesi, 1313, s. 138-140

7 1-Kur'an'ı Kerim'i meydana getiren otuz cüz, 2- İlaçlarda kullanılan maddeler (Devellioğlu, 2017, s.230).

8 Türk'le ilgili, Türk'e mensup, Türkçe yazılmış eser okumak (Devellioğlu, 2017, s.1298).

9 Sayma ve yazma (Devellioğlu, 2017, s.1266).

10 Kelimeler, sözler meydana getirme (Devellioğlu, 2017, s.580-1276).

11 Sözle ilgili bilinenler (Devellioğlu, 2017, s.667-1164).

12 Namazın şartları (Devellioğlu, 2017, s.1071-1171).

13 Din kaidelerini öğretmek üzere yazılmış kitap (Devellioğlu, 2017, s.493).

14 Bayındırlık işleri hakkında bilgiler (Devellioğlu, 2017, s.933).

15 İhtisar edilmiş, kısaltılmış kaideler, usuller (Devellioğlu, 2017, s.571-785).

16 Çeşitli, türlü şeyler hakkında bilgiler (Devellioğlu, 2017, s.1159).

17 Bir dilin cümlelerini, kelimelerini doğru yazma ve yerleştirme, anlatma (Devellioğlu, 2017, s.498-1198).

18 Kur'an'ı Kerim-i usulüne bağlı kalarak okuma ilmi (Devellioğlu, 2017, s.1227).

19 Osmanlının kısa tarihi.

20 İnanılan şeyler (Devellioğlu, 2017, s.23).

21 Ondalık kesirler (Devellioğlu, 2017, s.618).

22 Bilinen beş kıta (Devellioğlu, 2017, s.595).

23 Önceki zamanlara ait, herkese (farklı topluluklar) ait kısa tarih (Devellioğlu, 2017, s.281-789- 1305).

Rüşdî İkinci Sınıfta: Lisân-ı Arabî, Fârisî, Lisân-ı Osmânî (kavâid-i nahviyye²⁴) İnşâ, İmlâ, Manzum ve Mensur Âsâr-ı Edebiye Hıfzı²⁵, Akâid, Hat, Hesab, Coğrafya, Târih-i Umûmî (kurûn-ı vasatî²⁶), Fransızca, Terceme-i Franseviye, Hat, Hendese²⁷, Resim.

Rüşdî Üçüncü Sınıfta: Lisân-ı Arabî, Fârisî, Lisân-ı Osmânî, İnşâ, Manzum ve Mensur Âsâr-ı Edebiye Hıfzı, Lügat, Akâid, İmlâ, Hat, Hesab, Coğrafya, Târih-i Umûmî (Târih-i İslâm kurûn-ı cedîde²⁸) Fransızca, Terceme-i Franseviye, Hendese (mübâdîden kısım-ı sâni), Resim.

Rüşdî Dördüncü Sınıfta: Lisân-ı Arabî, Lisân-ı Osmânî, İnşâ, Manzum ve Mensur Âsâr-ı Edebiye Hıfzı, Hendese (fenn-i müşâhede dâhildir), Coğrafya-yı Osmânî, Usûl Defteri, Târih-i Osmânî, Fransızca, Terceme-i Franseviye, Târih-i Tabî²⁹, Resim (kara kalem).

Yukarıda verilen Feyziye Mektebi'nin 1895-1896 yılları arasında erkek öğrencilere verilen ilk ve orta okul müfredatı incelendiğinde; ilk okulda Biyoloji, Edebiyat, İmla Kuralları, Coğrafya, Osmanlı Tarihi, Din Bilgisi, Fransızca, Fransızca Tercüme dersi, orta okulda ise Arap Lisanı, Fars Lisanı, Osmanlı Lisanı, Fransızca ve Fransızca Tercüme, Coğrafya, Edebiyat, Tarih, Geometri, Matematik, Hat, Resim dersi verilmiştir.

1895-1896 tarihinde kız öğrencilere okutulan dersler sınıflara göre şöyledir³⁰:

İbtidâî Birinci Sınıfta: Eczâ-yı Şerîfe, Şurût-ı Salavât, Hesab-ı Zihnî, Kırâat-ı Türkiyye, Hat Talimi, Mâlûmât-ı Şettâ, Ameliyât-ı Hayâtiye (örgü, kanaviçe)

İbtidâî İkinci Sınıfta: Kur'ân-ı Kerîm, İlm-i Hâl, Mânâlı İbâre, Hüsn-i Hat, İstinsâh³¹, Hesab (ta'dâd ve terkîm), Ef'âl ve Esmâ-yı Türkiyye³², Ameliyât-ı Hayâtiye (kabartma, yün iplikle mükemmel örgü, kâğıtla biçki talimi)

İbtidâî Üçüncü Sınıfta: Kur'ân-ı Kerîm, Tecvîd, Kavâid-i Türkiyye, Mânâlı İbâre ve Takrîr, Akâid-i Diniyye³³, Vezâif-i Tahrîriye ve İmlâ³⁴, Hüsn-i Hat, Hesab-ı Mâlûmât-ı Şettâ, Ameliyât-ı Hayâtiye (mükemmel kabartma, beyaz iş, mükemmel örgü, çiçek taklidi, biçki)

İbtidâî Dördüncü Sınıfta: Kur'ân-ı Kerîm, Tecvîd, Akâid-i Diniyye, Mânâlı İbâre ve Takrîr, Kavâid-i Türkiyye, İmlâ, Hüsn-i Hat, Hesab, Muhtasar Târih-i Osmânî, Muhtasar Coğrafya, Mâlûmât-ı Şettâ, Ameliyât-ı Hayâtiye (her nev'î el işi, modelden biçki usûlü, ipekten ve kumaştan mücessem çiçek a'mâli)

İbtidâî Beşinci Sınıfta: Kur'ân-ı Kerîm, Akâid-i Diniyye, Lisân-ı Arabî, Lisân-ı Fârisî, Vezâif-i İnâs³⁵, Hıfzu's-sıhha³⁶, İdâre-i Beytiyye³⁷, Târih-i İslâm, Coğrafya-yı Umûmî, Ameliyât-ı Hayâtiye (her nev'î el işi, modelden biçki usûlü, ipekten ve kumaştan mücessem çiçek a'mâli), mâlûmât-ı şettâ, hüsn-i hat.

24 Osmanlı lisanı, gramer kuralları ve usulleri (Devellioğlu, 2017, s.937).

25 Vezinli ve vezinsiz edebi eserleri ezberleme (Devellioğlu, 2017, s.47-230-416-670-715).

26 Genel tarih (orta zamanlar) (Devellioğlu, 2017, s.1325).

27 Geometri (Devellioğlu, 2017, s.411).

28 Genel tarih (İslam Tarihi'nin ilk dönemleri).

29 Doğa tarihi (Devellioğlu, 2017, s.1180).

30 Selânik Vilâyeti Sâlnâmesi, 1313, s.140-148

31 1-Nüşhasını, suretini çıkarma. 2-Nasihahat, öğüt alma (Devellioğlu, 2017, s.530).

32 Türk'e ait işler ve adları (Devellioğlu, 2017, s.232-267).

33 Dini inanışlar ve bu inanışlardan bahseden kitap (Devellioğlu, 2017, s.23).

34 İmla ve yazı ödevleri (Devellioğlu, 2017, s.1193-1329).

35 Kadınların vazifeleri (Devellioğlu, 2017, s.500-1329).

36 Sağlığı koruma (Devellioğlu, 2017, s.416).

37 Ev idaresi (Devellioğlu, 2017, s.108).

Feyziye Mektebi'nin kız öğrenciler için hazırladığı ilk okul müfredatında; Biyoloji, Matematik, Coğrafya, Geometri, Tarih, İslam Tarihi, Din Bilgisi, Arap Lisanı, Fars Lisanı, Osmanlı Lisanı, Edebiyat, Kadınların Vazifeleri, Ev İdaresi, Hat, Örgü, Kağıtla Biçki Talimi, Kanaviçe dersi verilmiştir.

Söz konusu yıllar arasında erkek ve kız öğrenciler için ayrı hazırlanan müfredatta; erkek öğrencilerin başta eğitim süreci olmak üzere yabancı dil ve temel ders ağırlığının kız öğrencilere oranla daha fazla olduğu dikkat çekmektedir. Kız öğrencilerin eğitim süreci ilk okul beş seneden ibaret olduğu, bununla birlikte düzenlenen müfredatın temel dersler yanında ev idaresi konularını içerdiği görülmektedir. Bu müfredatta kültür ve sanat dersleri kapsamında hat, el işi ve resim dersleri verilirken, müzik dersi 1895-96 yılları arasında hazırlanan müfredatta yer almamıştır. 1896 itibariyle müfredata Yabancı Dil, Mantık, Muhasebe, Matematik, Edebiyat, İmla, Resim gibi temel dersler ve güzel sanat dersleri ilave edilerek eğitim-öğretime devam etmiştir. Geçen her yılda eğitim sistemi iyileştirilerek geliştiren okul, ilerleyen süreçte kız ve erkek öğrencilerin eğitim sürelerini de eşitlenmiştir.

1888-89 yılları arasında okulun yaşamış olduğu mali sıkıntıların aşılması için ilk olarak Fasulyacıyan Kumpanyası tarafından Selânik'te okula katkı sağlanan Charles Lecocq'un "Giroflé-Girofla" isimli müzikalinden okula önemli bir bağış sağlanmıştır (Süel, 2018, s. 16). Yaşanan bu mali sıkıntının aşılması için sözü geçen dönem şartlarında bir müzikal sahnelenmesi fikri; müzik dersinin bir ders olarak okul müfredatında yer almamış olmasına rağmen, yaşanan problemin sanat yoluyla çözüme kavuşturulması, Sabetayist toplulukların sanata bakış açısını ortaya koyan önemli bir girişim olarak görülmektedir. Mali sıkıntılarının giderilmesine çözüm olması için düzenlenen bahar gezileri de okulun bütçesine katkıda bulunmuş, okul yönetimin bu çabaları Selânik'in işgaline dek sürmüştür (Süel, 2018, s. 17).

1900'lü yıllarda maddi sıkıntılar ile mücadele eden okul, Cavid Bey'in müdürlüğe gelmesiyle pek çok anlamda ilerleme kaydetmiştir. Feyz-i Sıbyan Mektebi bu ilerlemeler sayesinde ülke ölçeğinde tanınan ve tercih edilen bir okul haline gelmiştir. Selânik'in işgalinin ardından göç eden Sabetayist topluluklar İstanbul'da bir araya gelerek Satı Bey önderliğinde Feyz-i Sıbyan Mektebi'nin devamı olarak yeni bir okul kurmuşlar ancak bu çabaları kalıcı bir kurum olması için yeterli olmamıştır (Cumhuriyet, 2005, s. 14).

İstanbul'da gerçekleşen ilk okul girişiminin ardından Sabetayist ailelerin çocukları, eğitimlerini Karakaş kolunun desteğiyle Feyziye Mektebi'nin (Bkz. Resim 2) devamı olarak Beyazıt semtinde kiraladıkları konakta sürdürmüşlerdir. Birbiri ardına yaşanan savaşlar sonrasında yaşanan göçler sebebiyle okul Beyazıt Semt'i'nden Nişantaşı'nda Naciye Sultan Konağı'na taşınmıştır (Süel, 2018, s. 31). Okul müdürü Nakiye Elgün (1882-1954) tarafından düzenlenen müfredattan Farsça ve Arapça dersleri çıkarılıp yerine Sosyoloji, Ticaret, Felsefe dersleri konulmuş, bu değişimi Sokrates-commenius³⁸ programını Türk eğitim sistemine kazandıran ilk okullardan biri olma özelliğiyle geleceğe taşımıştır (Sözcü, 2013, 7 Aralık). Okul müdürü Nakiye Elgün'ün istifasının ardından göreve gelen Seniha Nafiz Hanım (1887-1985) döneminde mali sıkıntılar ile baş etmeye çalışan okul yönetimine; Sabetayist aile üyeleri ve Türk Makam Müziği taşplak dönemi ses sanatkârları Lale-Nerkîs kardeşlerden Nerkîs Hanımın (Neyyire Hüsniye İpekçi) eşi Recep Naci İpekçi'nin kız kardeşi Fatma Sabite İrtem'in Feyziye Mektepli eşi Süleyman Kani İrtem (1875-1945) maddi katkıda bulunmuş ve okulun maddi sorunu çözülmüştür (Süel, 2018, s. 32).

Ellinci yılı sebebiyle düzenlenen toplantı sonucu 'Işık' adını alan okul, yöneticileri tarafından yapılan isim değişikliğini Mustafa Kemal Atatürk'e bir telgraf ile bildirmiş ve 'Işık' adı Atatürk'ün de onayından geçmiştir (Süel, 2018, s. 33).

1935 yılında Mustafa Kemal Atatürk'ün onayıyla 'Işık' olarak adı değişen okul, eğitim-öğretim kadrosunu güçlendirmiş Sabetayist ailelerden Dilberler, Mısırlılar, Kermenler' in yanı sıra ses sanatkârı Neyyire Hüsniye

38 Okul eğitiminin kalitesinin yükseltilmesi, okul eğitimindeki Avrupa boyutunun güçlendirilmesi, dil öğreniminin teşvik edilmesi ve kültürler arası bilincin geliştirilmesini hedef alan bir programdır" (Atabay, 2003).

İpekçi'nin eşi Recep Naci İpekçi ve ailesinin okula katkıları devam etmiştir (Süel, 2018, s. 34). Işık (Feyziye) Okulları, günümüzde anaokulundan üniversite eğitime kadar geniş bir çerçevede modern eğitim-öğretim sistemi anlayışı içinde varlığını sürdürmektedir (Bkz. Resim 3).

2.3. Kapancılar Kolu

İzmir ve çevresinde etkin olan ailenin üçüncü kolu Kapancılar ise, Karakaş kolundan ayrılan bir topluluk tarafından oluşturulmuş, diğer iki kol arasında eğitime en fazla önem veren grup olmuştur (Öztürk, 2018, s. 46). Bu kol, Selânik'te 1872 yılında Şemsi Efendi ve Sabetayist ailelerin katkılarıyla Batı müfredatı ile eğitim veren Şemsi Efendi Mektebi³⁹'nin kurulmasını da desteklemiştir. Kapancılar kolu Selânik'te 1879 yılında Terakki⁴⁰ Mektebi'nin (Bkz. Resim 4) kurulmasında da etkili olmuş, okul yenilikçi sistemi temel alarak başlangıçta ilk okul düzeyinde eğitim vermeye başlamıştır. Sonrasında orta okul ve lise bölümü açılan okula liseye ek olarak ticaret bölümü kurulmuştur. Balkan savaşlarının yıpratıcı etkilerini yaşayan okul, yönetim ve tüm öğrencilerinin göç etmesi sebebiyle kapanmıştır.

3 Eylül 1919 yılında Sabetayist toplulukların girişimleriyle İstanbul Nişantaşı'nda yeniden eğitime başlayan okul, 1928 yılında Şakayık sokağında bulunan Halil Rifat Paşa konağına yerleştikten sonra ilk mezunlarını vermiştir (İzmirli, t.y., s. 18). Çağdaş eğitim-öğretim materyalleriyle desteklenerek hazırlanan okul müfredatı disiplinli, beceri ve yeteneklerini geliştirmeyi hedefleyen, düşünsel güçlerini eğiterek topluma uyum ve faydalı olmalarını sağlayan gençler yetiştirmeyi amaçlamıştır. Farklı gelir seviyesine sahip olan Sabetayist toplulukların çocuklarının eşit eğitim-öğretim hakkına sahip olmasına önem veren okul yönetimi tarafından, öğrencilerinin alacağı derse uygun atölyeler ve dil laboratuvarlarıyla eğitim kalitesi artırılmıştır. Yabancı dil eğitiminin yanında tiyatro, resim, müzik, hat, dekoratif yazı, daktilografik yazı, halk oyunları, izcilik, spor gibi sanatsal ve bedensel derslere de ağırlık verilmiştir (İzmirli, t.y., s. 20).

Terakki Okulları, Sabetayist toplulukların eğitime en fazla önem veren Kapancılar kolunun maddi ve manevi girişimleriyle kurulmuştur. Bu kolun ileri gelenlerinin izledikleri eğitim politikası sayesinde erkek ve kız öğrencilere tanımış olduğu eşit öğrenim hakkıyla, ticaret mektebi de açmış, böylelikle tahsil alanında yeniliklere imza atmışlardır (Alkan, 2009, s. 64).

1921 yılında Şişli Terakki Mektebi olarak ismi değiştirilen okuldan; devlet adamı, bilim adamı, yazar, spor, mimarlığın yanı sıra farklı iş kolları ve kültür-sanat alanlarında da yetkin önemli isimler yetiştirmiştir. Tiyatro ve sinema sanatçısı Aziz Basmacı, Feridun Çölgeçen, Halit Refiğ. Soprano Selma Benk, Müzisyen Erkut Taçkın, Devlet adamlarından Numan Menemencioğlu, Ekrem Alican, Enver Güreli, Orhan ve Adnan Öztrak; bilim adamlarından Prof. Ferit Hakkı Seymen, Prof. Coşkun Üçok, Prof. Rasim Berkmen, Doç. Dr. Hüseyin Ülgen, Prof. Dr. Emre Kongar ve pek çok isim sayılabilir (İzmirli, t.y., s. 19).

Sabetayist mezhebin, eğitim alanında zor şartlarda ve geç sûretle gelişme kaydeden Yakubi kolu ve diğer kollarda verilen tahsil mücadelesi göz önünde bulundurulduğunda; geçmişlerinde yaşanan dini baskı ve hor görülmenin eğitim hayatlarına olumsuz etkileri olmuştur. Bunun yanında aynı mezhepten olan diğer aileler ile bağlarını kuvvetlendirerek eğitim alabilecekleri kurumların temellerini atmakta ilerleme kaydettikleri görülmüştür.

Selânik'te bahsi geçen okulların eğitim sistemini incelediğimizde; okulun kurulmasında katkıda bulunan kişilerin mensubu oldukları mezhebin kuralları gereği, dışarıya karşı sergiledikleri görünürde Müslümanlıklarının etkisiyle okulların kurulduğu ilk yıllarda özellikle Arapça eğitimi ve Kur'an'ı Kerim derslerinin verildiği düşünülmektedir. Verilen bu dini derslerde; Sabetayist toplulukların üç ayrı kolunun da

39 Kurulduğu tarihten 1891'e dek dini temelli pek çok baskı ve saldırıya maruz kalan Şemsi Efendi Mektebi zaman içerisinde maddi sıkıntılar ve öğretmen azlığından dolayı 1891 yılında kapanmıştır.

40 Gelişme, ilerleme, yükselme.

Selânik'te birbirine yakın semtlerde ikamet etmiş olması, eğitim-öğretim ve yeniliğe uzak tutumlarının yanı sıra Sabetay Sevi'nin belirlediği kurallara en bağlı kolu olarak bilinen Yakubi kolu üyelerinin etkisi olması mümkündür. Arap ve Osmanlı dillerinin yanında Fransızca dersinin yabancı dil olarak müfredatta yer alması dikkat çekmektedir.

Selânik'te verilen eğitimde erkek ve kız öğrencilerin ortak temel dersler dışında ayrı eğitimler aldığı ve yine dönemin etkisiyle erkek öğrencilere sağlanan eğitim süresinin kız öğrencilere oranla daha fazla olduğu görülmektedir. Verilen sanatsal dersler ise, El işi, Hat, Resim dersleriyle sınırlandırılmıştır. Müzik dersinin müfredatta yer almaması, Sabetayist ailelerin özellikle kadın üyelerini aile bireyleri içinde sürdürülen meşk yoluyla enstrüman öğrenmeye sevk etmiş ve yapılan bu meşk toplantıları bazı ailelerde gelenek haline gelmiştir.

Yaşanan Balkan savaşları sonucunda meydana gelen göçler, Selânik'te güçlüğüyle varlığını sürdüren okulların kapatılmasına neden olmuştur. İstanbul'da bir araya gelen Sabetayist aileler çocuklarının sosyal hayatta maruz kaldıkları dışlanmanın eğitim hayatlarını etkilememesi adına sözü geçen okulların tekrar kurulmasına öncü olmuşlardır. Maddi ve manevi sıkıntılar birbiri ardına yaşanan savaşların etkisiyle devam etmiş, tüm bu zorluklar Sabetayist ailelerin birbirleriyle olan bağını kuvvetlendirmiştir.

İstanbul'da eğitim-öğretim sistemine başlayan okulların, eğitim felsefelerindeki olumlu değişiklikler dikkat çekmektedir. Hazırlanan yeni müfredatın hem ticari hem de sanat ve kültür alanına teşvik eder nitelikte olmasına özen gösterilmiş, verilen temel ve sanatsal derslerin gerekli materyaller ile desteklenmesi sağlanmıştır. Dil laboratuvarları yanında Kimya, Fizik dersleri için ayrı laboratuvarlar oluşturulmuştur. Kültür- sanat dersleri sahnede sergilenmiş, Müzik dersi içinde mandolin eğitimi müfredata ilave edilmiş, Resim dersleri gerekli malzemeler ile desteklenen atölyelerde verilmiştir. Sabetayist topluluklar tarafından kurulan bu okulların, eğitim sistemlerinde yaptıkları bu reformlar sayesinde günümüzde çağdaş eğitimin öncüleri olarak nitelendirilip, uluslararası denklige sahip olması önem arz etmektedir.

Eğitime en zor şartlarda dahi verdikleri önem sayesinde Sabetayist aileler; bugün farklı iş kollarında yetkin isimler olarak yer almış, eğitimle harmanlanan sanata bakış açılarının gelişmesiyle kültürel alanlara ve özellikle sanatın alt kollarından müzik alanına önemli sanatkârlar kazandırmışlardır.

3. TÜRK MAKAM MÜZİĞİ ALANINDA KATKILAR SUNAN SABETAYİST GENCER AİLESİ ÜYELERİ

Sabetayist ailelere mensup kişilerin yetiştiği okullar göz önünde bulundurulduğunda; Selânik'te verilen eğitim/öğretimin mezhepleri gereği sürdürdükleri görünürde Müslümanlığın etkisiyle temel dersler yanında dini derslere ağırlık verildiği görülmüştür. Selânik'te devam eden eğitim müfredatında kültür ve sanat bilincinin gelişmesine katkı sağlayacak resim, hat ve el sanatları dışında alternatif bir derse yer verilmemiş olması, Sabetayist toplulukların sanatın farklı kollarına ve özellikle müzik alanına olan yakın ilgilerine engel olmamıştır. Bahsi geçen toplulukların önemli aileleri arasında yer alan ve aile bireyleri arasından müzik alanında ses ve saz sanatkârlarının yetişmesinde önemli katkıları olan Gencer ailesi üyelerinden; hemen herkesin musikişinas kimseler olup, Türk Makam Müziği veya Batı Müziği enstrümanlarına hâkim olmalarında aile içerisinde meşk yoluyla süre gelen müzikli toplantıların etkisi olduğu düşünülmektedir.

Makalenin konusunu teşkil eden Sabetayist Gencer ailesi üyelerinden Türk Makam Müziği alanında önemli çalışmalar yapan Lebibe (Lale)- Neyyire Hüsniye (Nerkîs) Hanımlar ve Aliye Belkıs Hanımın Sabetayist topluluklardan Karakaş koluna bağlı aileye mensup olması, lise düzeyine kadar olan eğitimlerini Karakaş kolunun girişimleriyle kurulan Feyziye Mektebi'nde sürdürdüklerini düşündürmektedir. 1900'lü yıllarda tahsil hayatlarına başladığı düşünülen kardeşlerin, Selânik'te eğitim/öğretime başladığı tarih olarak 1895 yılı temel alınan Feyziye Mektebi'nin ilk mezunları arasında yer alması mümkündür.

Almış oldukları eğitimin dönemin şartlarına göre modern sisteme dayalı olması, kültür ve sanat bilinçlerinin gelişmesini sağlamış, bu bilinç anne ve babalarının musikişinas kimseler olmalarının da etkisiyle müzik alanına yönlendirilerek bu alanda önemli eğitimciler ile çalışma fırsatı yakalamalarına olanak sağlamıştır. Lale ve Nerkîs Hanımların iyi bir kemani olan ablaları Emine Besime Kaymak (1884-1971) ve kardeşleri, aynı zamanda bu makalede Batı Müziği alanında örnek alınan ses sanatkârı Havva İclal Ar'ın annesi Rabia Afet Kalyoncu (Gencer) (1885-?)'nin ud sazına hakimiyeti; aile içerisinde müziğe olan ilgi ve beceriyi açıklar niteliktedir.

Türk Makam Müziği'nin taş plak dönemini icraları ile aydınlatan Gencer ailesinin kadın ses sanatkârları, aileden gelen musiki yeteneklerini önce Batı şan tekniği, sonrasında Türk Makam Müziği hocalarından aldıkları dersler ile harmanlamıştır. Dönemleri itibariyle geleneğin temsilinde “tiz sese sâhip olmanın getirmiş olduğu statü” (Kaçar, 2021, s. 573) Lale-Nerkîs Hanımlar ve Aliye Belkıs Hanım'ın almış oldukları eğitim ile icralarının öne çıkmasını açıklar niteliktedir.

Soprano ses özelliğine sahip olan Lale ve Nerkîs Hanımlar, tiz perdelere olan hakimiyetleri yanında almış oldukları şan eğitiminin etkisiyle ses şiddeti ve nüanslara ayrıca önem vermişler, Türk Makam Müziği üslûbundan bağımsız -Batı Müziği seslendirme prensiplerine uygun icraları ile her iki müzik türünde olan başarılarını kanıtlamışlardır.

Plak etiketlerinde mezheplerinde hâkim olan kapalı yaşam görüşlerinin etkisiyle takma isimler kullanarak ün kazanan Lale ve Nerkîs Hanımlar, söz konusu yaşam tarzları sebebiyle profesyonel anlamda sahne performansı yapmadan sadece plaklara yaptıkları ses kayıtları ve özgün icra tarzlarıyla örnek olmuş, Türk Makam Müziği taşplak dönemine de ışık tutmuşlardır (Ünlü, 2004, s. 313).

Lale ve Nerkîs Hanımların kendilerinden on yaş küçük kardeşleri Aliye Belkıs Hanım müzikli toplantıların gelenek halini aldığı bir ailede dünyaya gelmiştir. Lale ve Nerkîs Hanımların üslûp ve tavır özellikleriyle olan benzerliği müzik derslerine ablaları ile meşk ederek başlamış olduğunu düşündürmektedir. Bu üslûp benzerliği Lale ve Nerkîs Hanımlar ile aynı hocalardan eğitim almasıyla da mümkündür.

Sabetayist Gencer ailesi kadın ses sanatkârlarının genişletilmiş biyografilerinin verildiği alt başlıkta, Sabetayist ailelerin aile içi evlilikleri sebebiyle oldukça karışık hale gelen aile ağaçları, Gencer ailesinin müzik alanında ün kazanan diğer sanatkârlarıyla aralarındaki bağın anlaşılabilir olması amacıyla tablo halinde verilmiştir. (Bkz. Şekil 2)

3.1. Nerkîs Hanım (Neyyire Hüsniye İpekçi)

Sabetayist mezhebin Karakaş koluna bağlı Gencer ailesinin, bilgilerine ulaşılabilen ilk kuşak büyüğü kılıç tüccarı Osman Bey (?-1915) ve Havva Hanım'dır (1865-1949). Osman Bey ve Havva Hanım'ın kızı Nerkîs Hanım (Neyyire Hüsniye İpekçi) (Bkz. Resim 8) 1895 yılında Selânik'te dünyaya gelmiştir. Selânik'te Sabetayist topluluklar tarafından kurulan okullarda lise düzeyine kadar eğitim hayatını sürdürebilen Nerkîs Hanım, Balkan Savaşları'nın yıpratıcı etkileri sonucu 1914-1915 yıllarında ailesi ile İstanbul'a göç etmiştir (Muradoğlu, 2002, s. 11).

Gencer ailesi, zamanın ölçeğine göre sanatın farklı kollarına olan yaklaşımları yanında aile içinde hemen herkesin müziğe olan alakaları sebebiyle, İstanbul'da musiki sohbetlerinin yapıldığı ev toplantılarında yer almışlar, bu toplantılar sırasında Türk Makam Müziği ve Batı Müziği alanında uzman pek çok isimle tanışmış ve birlikte müzik yapmışlardır. Müziğe bu denli elverişli ortamın etkisiyle Nerkîs Hanım 1920'li yılların başında, İstanbul'da Petersburg Konservatuarı öğretim üyesi Bayan Monçanova ve Madam Namer'den Batı Müziği, şan tekniği ve piyano dersleri almıştır. Ud virtüözü, hanende Nevres Bey (1873-1937) ve tanburî bestekâr (Dürrü) Dürrî Turan'dan (1883-1885-1961) aldığı Türk Makam Müziği derslerini Batı şan tekniği ile birleştiren Nerkîs Hanım, Türk Makam Müziği eserleri yanında Batı Müziği'ne ait farklı formlarda eserler de icra etmiştir (Muradoğlu, 2002, s. 11).

Nerkîs Hanım'ın sanat kariyeri yanında; aile hayatını konu edinen tek kaynak Abdullah Muradoğlu'nun *Selânik'ten İstanbul'a İpekçiler ve İsmail Cem* isimli eseridir. Bu kaynakta, Nerkîs Hanım'ın yapmış olduğu ilk ve tek evliliğin, mensubu olduğu topluluğun kuralları gereği, Sabetayist ailelerden ve hatta Sabetayist mezhebin kurucusu Sabetay Sevi'nin soyundan geldiği bilinen İpekçi ailesi büyüklerinden Abdurrahman Rifat İpekçi (1866-1948)'nin oğlu Recep Naci İpekçi (1893-1981) ile gerçekleştirdiği evliliği olduğu bilgisi verilmiştir. Ancak aile ağaçlarının oluşturulmasında faydalanılan, sadece aile üyeleri tarafından soy bağının oluşturulabilir olması dolayısıyla güvenilir bir uluslararası veri tabanı olan *Myheritage* isimli internet sitesi üzerinden edinilen bilgiye göre; Nerkîs Hanım ilk evliliğini yirmi yaşında iken, Sabetayist Şamlı ailesi üyelerinden Ahmet Şamlı (1893-1919) ile gerçekleştirmiş ve bu evliliğinden oğlu İbrahim Semih Türkiz (1915-2009) dünyaya gelmiştir. Ahmet Şamlı'nın ölümünün ardından Recep Naci İpekçi ile evlenen Nerkîs Hanım'ın, bu evliliğinden de Osman Celi İpekçi (1924-2001) olmuştur. Abdullah Muradoğlu'nun bahsi geçen eserinde yer alan bilgiye göre, Nerkîs Hanım'ın Recep Naci İpekçi'den İnge Türkiz (1920-2009) isminde bir çocuğu daha olmuştur. Soy ağaçlarının oluşturulmasında faydalanılan uluslararası veri tabanlı site üzerinden yapılan araştırmalar sonucunda İnge Türkiz'in asıl adının Emine Meral İnge Türkiz (İpekçi) olduğu ve üvey kardeşi İbrahim Semiz Türkiz ile gerçekleştirdiği evliliği dolayısıyla Türkiz soyadını aldığı tespit edilmiştir.

Nerkîs Hanım, Recep Naci İpekçi ile evliliği boyunca musikiden uzak durmamış, Maçka'daki evleri dönemin usta ses ve saz sanatkârlarının toplanıp müzik üzerine sohbetlerin yapıldığı ve birbirinden kıymetli eserlerin icra edildiği bir mekân haline gelmiştir (Muradoğlu, 2002, s. 11).

Nerkîs Hanım ve Lale Hanım (Lebibe Sezen) (Bkz. Resim 8) Selânik'ten İstanbul'a göç ettikten yaklaşık 13-14 sene sonra, birlikte otuzlu yaşlarında 1928-1937 yılları arasında dönemin ünlü şirketleri olan Columbia, Sahibinin Sesi, Pathé şirketleri aracılığıyla Türk Makam Müziği ve Batı Müziği'nden örnek eserlerin yer aldığı 78 devirli 120 civarında plak doldurmuşlardır. Günümüzde bu plaklardan Cd'ye ve internet ortamına aktarılan toplamda 101 adet ses kaydı bulunmaktadır. Lale ve Nerkîs Hanımlar'ın elimizde olan 101 adet ses kaydının 5'i Batı müziğine ait arya ve lied'lerden oluşmaktadır. Türk müziğine dair örnekler sundukları plaklardan günümüze gelen 96 ses kaydından 24 adet eseri birlikte seslendirmişlerdir. 74 Türk müziği eserinin 31'i Lale Hanım, 41 eser ise Nerkîs Hanım tarafından bireysel seslendirilmiştir. Bireysel ve birlikte seslendirdikleri eserler tablo halinde verilmiştir (Bkz. Tablo 1). Bu kayıtlardan 61'i 1998 yılında Kalan Müzik tarafından "*Lâle ve Nerkis Hanımlar*" adıyla, 2011 yılında Güvercin Müzik firması tarafından "*Türk Mûsikîsinin Ustaları-4 / Lâle-Nerkis Hanımlar*" ve "*Türk Mûsikîsinin Ustaları- 5/ Lâle-Nerkis Hanımlar*" adıyla taş plâklardan Cd'ye aktarılarak yayınlanmış, albümlerde yer alan eserler tablo halinde verilmiştir (Bkz. Tablo 1) (Kaçar, 2021, s. 571).

Nerkîs Hanım, 12 Mayıs 1975 tarihinde İstanbul'da vefat etmiş, cenazesi Zincirlikuyu Mezarlığı'nda bulunan aile kabristanına defnedilmiştir.

3.2. Lale Hanım (Lebibe Sezen)

Gencer ailesi üyelerinden Lale Hanım (Lebibe Sezen) 1896 yılında Selânik'te dünyaya gelmiştir. Ablası Nerkîs Hanım (Neyyire Hüsnîye İpekçi) ile aynı okulda lise düzeyine kadar olan eğitimlerini, Selânik'te Sabetayist kişilerce kurulmuş kurumlarda bitirmişlerdir. Mübadele döneminde ailesi ile İstanbul'a göç eden Lale Hanım, ailede başlayan müzik eğitimini ablası Nerkîs Hanım ile İstanbul'da yaşayan Türk Makam Müziği ve Batı Müziği alanında yetkin kişilerden ders alarak devam ettirmiştir. Batı Müziği alanında Bayan Monçanova ve Madam Namer 'den almış oldukları şan tekniğini Türk Makam Müziği alanında Üdî Nevres Bey'den aldığı dersler ile harmanlamışlardır. Türk Makam Müziği alanında sahip oldukları üslûbu Nevres Bey ile yaptıkları meşklerle kazanmışlardır.

Lale Hanım, ablası Nerkîs Hanım ile dönemin ünlü plak şirketleri aracılığıyla Türk Makam Müziği yanında Batı Müziği'ne ait farklı formlarda arya ve lied'lerin bulunduğu plaklara da yer vermişlerdir (Muradoğlu, 2002,

s. 11). Birlikte 78 devirli 120 civarında plak dolduran Lale ve Nerkîs Hanımlar'ın günümüzde Cd ve internet ortamına aktarılan 101 adet ses kaydına ulaşılmıştır. Bu kayıtların 96'sı Türk Makam Müziği'nin şarkı ve türkü formundan eserlerin olduğu kayıtlardır. Birlikte seslendirdikleri 24 eser, Lale Hanım 31, Nerkîs Hanım tarafından 41 eser seslendirildiği görülmüştür. Ulaşılabilen ses kayıtlarından 5'i Batı Müziği'nden farklı formların icra edildiği arya ve lied'lere aittir.

Ses sanatkârı kardeşlerin Türk Makam Müziği'ne dair eserler sundukları plakta dönemin ünlü saz sanatçıları; Ermeni asıllı, kemani bestekâr Nubar (Çömlekçiyan) Tekyay (1905-1955), Tanburi Cemil Bey'in oğlu tanburî, viyolonsel sanatçısı ve bestekâr Mesut Cemil (1902-1963) ve üdî, hânende, bestekâr Nevres Bey eşlik etmiştir.

Batı Müziği'nden örnekler sundukları plakta ise; ünlü piyanist Voskovi ve Türk Müzik hayatında önemli bir yer edinmiş olan Zirkin kardeşlerden kemancı Joseph Zirkin (1906-1967) eşlik etmiştir. Batı Müziği eserlerinden oluşan plakta; Çaykovski, Gabriel Faurè, Mascagni, Offenbach ve Schumann'a ait arya ve lied'ler icra edilmiştir.

Plaklarında Batı Müziği eserlerini seslendirmelerinde; müzik kariyerlerine Batı şan tekniği ile başlayıp bu alanda da uzman kişilerden aldıkları özel derslerle, Batı şan tekniği ve repertuarına dair hakimiyetlerini ispatlamış yetkin ses sanatkârları olmalarının etken olduğu düşünülmektedir. Batı Müziği alanındaki bilgi birikimlerinin yanı sıra bir dönem seslendirdikleri arya ve lied'leri, 1926 yılında Türk Müziği eğitiminin resmî kurumlardan kaldırılmasıyla başlayan, sonrasında 1934-1936 yılları arasında radyolarda Türk Müziği yayınlarının yasaklanmasıyla devam eden sürecin kayıt teknolojisi alanına yansması olarak da değerlendirmek mümkündür (Ayas, 2020, s. 125).

Lale Hanım, mezheplerine uygun olarak Sabetayist aile üyelerinden İhsan Sezen (1883-1940) ile evlilik gerçekleştirmiş, bu evliliğinden Merih Sezen (1919-2011) dünyaya gelmiştir (Muradoğlu, 2002, s.12). Lale Hanım 1 Şubat 1971 tarihinde vefat etmiş, cenazesi Üsküdar Bülbülderesi Mezarlığı'ndaki aile kabristanına defnedilmiştir.

3.3. Belkıs Hanım (Aliye Belkıs Gencer)

Gencer ailesinin Türk Makam Müziği alanında yetişmiş bir diğer üyesi; Lale ve Nerkîs Hanımlar'ın kardeşi Aliye Belkıs Hanım 1905 yılında Selânik'te dünyaya gelmiştir. Aliye Belkıs Hanım, müzikle meşgul olunan bir ailede dünyaya gelmiş olmanın etkisiyle, ablaları Lale- Nerkîs Hanımlar gibi Türk Makam Müziği'ne ilgi duymuştur. Dönemin piyasa sahnesinde yer almadan sadece kısa bir süre plak çalışmaları gerçekleştirmiş ve ablaları gibi otuzlu yaşlarında iken 1940'lı yıllarda İstanbul Radyosu'nda ses sanatçısı olarak bulunmuştur. Aliye Belkıs Hanım'ın Türk Müziği üzerine ders aldığı hocalar bilinmemekte ancak üslûp özelliği ve icra tekniği açısından ablaları Lale-Nerkîs Hanımlar ile olan benzerliği, ablalarıyla meşk ettiği ya da ablalarıyla aynı hocalardan faydalanıp, aynı meşk zincirinden geçmiş olmalarını düşündürmektedir. Selânik kökenli bir aileye mensup olması sebebiyle Rumeli yöresinin şive özellikleri, ablaları Lale-Nerkîs Hanımlar'da olduğu gibi Aliye Belkıs Hanım'da da görülmektedir. Soprano ses özelliğine sahip olan Aliye Belkıs Hanım, ablaları Lale ve Nerkîs Hanımlardan farklı olarak plak etiketlerinde kendi adı olan 'Belkıs Hanım'ı kullanmıştır. Bu tercihten, değişen ülke rejimi sonucunda meydana gelen yeniliklerin sanat hayatını etkilediği ve özellikle kadınların daha özgür davranmaya başladığı sonucunu çıkarmak mümkündür. Özellikle kadın ses sanatkârlarının kısıtlı bir alanda sanatsal çalışmalarını sürdürmeleri sorunu Cumhuriyet rejiminin sağladığı eşitlik ilkesi sayesinde aşılmış, farklı etnik kimlikten sanatkârların toplum içinde yer bulup sanatını özgürce icra edebildiği sosyal ortama kavuşulmuştur.

Belkıs Hanım'ın (Aliye Belkıs Gencer) taş plaklardan internet ortamına aktarılan on ses kaydına ulaşılmıştır. Kayıtlardan dördünün bestesi Bîmen Şen'e (1873-1943) aittir. Bu eserler; Isfahan makamında 'Eyvah O Benim Talihime', Hicaz makamında 'Gül Gamzelerin Pembe Yüzün Neşesi miydi', Hicaz makamında 'Hastayım

Derd-i Deruna Kimse Bir Dâd Etmiyor', Bestenigar makamında 'Söz Cihan İçre Ne Gülşen Ne Gülistan Almada' isimli eserlerdir. Diğer eserler ise; Zeki Arif Ataergin'in Irak makamında bestelediği 'Mızrabı Bırak Zülfünü Sinem'de Gezindir, Artaki Candan'ın Karçıgar makamında bestelediği 'Bülbül Sesi Ah Oldu Bu Yıl Faslı Baharda, beste ve güfte yazarı bilinmeyen Mahur makamında 'Aşkıma Uzaktan Bakan Sevgili' ve Hüseyini makamında 'Sen Bir Çapkınsın Cicim' isimli eserlerdir. Belkıs Hanım ismi ile ulaşılan son kayıt, Bay Mahir isimli ses sanatkârı ile seslendirilmiş 'Kayserili Sürmelisi' dir.

Özel hayatına dair bilgi erişimi sağlanamayan Aliye Belkıs Hanım 10 Temmuz 1981 tarihinde İstanbul'da vefat etmiş, cenazesi Bülbülderesi Mezarlığı'na defnedilmiştir.

4. BATI MÜZİĞİ ALANINDA KATKI SUNAN SABETAYİST GENCER AİLESİ ÜYELERİ

Gencer ailesi, Türk Makam Müziği alanında taş plak döneminde plaklara seslendirdikleri eserler ile ait oldukları dönemin Türk Müziği yaklaşımına ve icra anlayışına ışık tutan Lale- Nerkîs Hanım ve Aliye Belkıs Hanım gibi ses sanatkârları yanında Batı Müziği alanında da yetkin kişiler yetiştirmiştir. Öyle ki bu isimler uluslararası boyutta ün kazanmış ve farklı platformlarda ülkelerini başarıyla temsil etmişlerdir.

Türk Makam Müziği ses sanatkârları Lale ve Nerkîs Hanımlar, yaşadıkları göç döneminin etkilerini derinden yaşamış olmalarının yanı sıra aile geleneklerinin ve ait oldukları mezhebin yazılı kurallarının hüküm sürdüğü yaşam tarzlarının dışına çıkamamaları, onlara kendi isimlerini kullanma şansı bile tanımamış, kariyerleri sadece doldurmuş oldukları plaklarla sınırlı kalırken; Batı Müziği alanında yetişmiş Gencer ailesi üyelerinin bir alt kuşağa ait olmaları ve almış oldukları eğitim sisteminin geçmişe oranla iyileştirilerek modern standartlara dayandırılması ve tercih ettikleri müzik dalının uluslararası nüfusa hitap etmesi bahsi geçen aile kurallarının etkilerini de geride bırakmıştır (Muradoğlu, 2002, s. 35). Batı Müziği alanında konu alınan ses sanatkârları; Havva İclal Ar (1904-2007) ve Ayşe Leyla Gencer'in (1928-2008) biyografilerinde sanat kariyerleri detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

Havva İclal Ar, Nişantaşı'nda varlığını sürdüren Işık (Feyziye) Okulu'nda aldığı eğitimin ardından, evlerinde düzenli olarak gerçekleşen musiki toplantılarında pek çok ünlü ses ve saz üstadı ile tanışmış, bu toplantıların birinde Gavin Kardeşler tarafından keşfedilmiştir (Akçura, 2007). İstanbul Konservatuvarı'na girmişse de sağlık problemleri sebebiyle müzik kariyerine yabancı eğitimcilerden aldığı özel dersler ile devam etmiştir. Cumhuriyet rejimiyle birlikte kazandırılmaya çalışılan eşitlik ilkesinin henüz hazmedilmemiş olması, Gencer ailesine mensup ikinci kuşak kadın ses sanatkârlarından Havva İclal Ar'ın kariyerinin başlarında yaşadığı tedirginlikleri ve bu sebeplerden sanatını sadece milli sınırlar içerisinde icra edebilmesini açıklar niteliktedir (Akçura, 2007).

Gencer ailesinin Batı Müziği alanında uluslararası ölçekte başarılarıyla tanınan ses sanatkârı Ayşe Leyla Gencer, İtalyan Lisesi'nde almış olduğu eğitimin ardından Lale-Nerkîs Hanımlar'ın kardeşleri Süleyman Münir Gencer'in (1887-1973) oğlu İbrahim Gencer (1914-1993) ile evlilik gerçekleştirmiştir. Müziğe olan tutkusu, eşi İbrahim Gencer tarafından daima desteklenmiştir.

Bahsi geçen ses sanatkârlarının, genişletilmiş biyografileri üzerinden kariyerlerine de yer verilmiş, bu sanatkârların Gencer ailesinin ilk kuşak büyüklerinden yola çıkarılarak aralarındaki bağın anlaşılabilir olması için aile ağaçları şekil halinde verilmiştir. (Bkz. Şekil 3, Şekil 4)

4.1. Havva İclal Ar

Gencer ailesinin ilk kuşak büyüklerinden Osman Bey ve Havva Hanım'ın alaturkaya merakı ile bilinen ve iyi derecede ud çalan kızları Rabia Afet Kalyoncu (1885-?)'nin Edip Kalyoncu (?-?) ile olan evliliğinden 1904 yılında Havva İclal Ar (Bkz. Resim 6) dünyaya gelmiştir. Havva İclal Ar'ın musiki ile yakından ilgilenen ve musikişinas bir ailede dünyaya gelmesi, müzik sanatına yönelmesinde önemli rol oynamıştır.

Dönemin ünlü keman sanatçısı Necip Celal Andel (1908-1957) ile tanışması, aile arasında sıkça düzenlenen musiki toplantıları sırasında gerçekleşmiştir. Nişantaşı (Işık) Ortaokulunda aldığı eğitiminin ardından teyzesi Neyyire Hüsniye Hanımın eşi Recep Naci İpekçi aracılığıyla İpek Film Stüdyosu'nda işe başlamıştır. Havva İclal Ar, İpek Film Stüdyosu'nda çalıştığı dönemde eşi Vedat Ar (1907-2001) ile tanışmış ve 1933 yılında evlenmiştir. O dönemde stüdyonun müdürlüğünü yapan Vahit İpekçi ve beraberinde pek çok sanatçı ile aynı ortamda olabilmek fırsatı yakalamış, yine bu dönemde Nazım Hikmet ile tanışmıştır (Akçura, 2007).

Gökhan Akçura'nın *Arşivden Seçmeler, İclal Ar-Kızıl Saçlı Soprano* isimli İclal Ar ile yapmış olduğu röportajda kariyeri ile ilgili şu bilgilere yer verilmiştir:

“Havva İclal Ar, musiki toplantılarından birinde, Necip Celal'in de tango formunda eserlerini yorumlayan iki Rum kız kardeş (Gavin Kardeşler) tarafından keşfedilmiş, aile dostları İstanbul Radyosu Müdürü Mesut Cemil'in teşvikleriyle Necip Celal'e ait tango bir eseri saçlarının kızıl olması sebebiyle “Kızıl Ay” takma ismi ile seslendirmiştir” (Akçura, 2007).

Havva İclal Ar, İstanbul Konservatuvarı'na girmiş; ancak, sağlık problemleri sebebiyle müzik hayatına eğitim kurumu altında devam edememiştir. Yine de müzikten kopmamış, eğitimini İtalyan asıllı Demarki (?-?)'den aldığı özel dersler ile devam ettirmiştir. Bu derslerin yanında azimli çalışmaları sonucu özel bir repertuar hazırlamış ve Cemal Reşit Rey'in huzuruna çıkmış, beğenisini kazanmıştır.

Havva İclal Ar, İstanbul Konservatuvarı bünyesinde Muhittin Sadak (1900-1982)'in idaresinde kurulan koroya, aile büyüklerinin sosyalleşmeye olan sert tutumları sebebiyle ailenin müziğe ilgili olan diğer bireyleri Leyla Gencer, Nerkis Hanımın oğlu Semih Türkiz ve onun eşi ile katılmışlardır (Akçura, 2007). Bu durum, aile geleneklerinin Havva İclal Ar'ın sanat kariyerine olan etkilerini açıklar niteliktedir.

Havva İclal Ar, kendisinin yetişmesinde önemli rolleri olan Muhittin Sadak, Profesör Brancucci ile pek çok konser ve resitaller vermiştir. İstanbul'da Ankara Devlet Opera ve Balesi'ne bağlı olarak açılan şan stüdyosuna imtihanla kabul edilmiş ve burada İtalyan, Fransız ve Alman hocalar ile çalışma fırsatı yakalamıştır. İstanbul Operası'nın kuruluşunun ardından yapılan sınavla kabul edilerek dört yıl Opera'da çalışmış ve Mascagni'nin Cavalleria Rusticana ve Menotti'nin Konsolos Operası'nda baş roller üstlenmiştir (Akçura, 2007).

Havva İclal Ar, Gencer ailesini Batı Müziği alanında profesyonel anlamda temsil eden ilk üyesi olmuştur. Ancak dönemin şartları ve değişen ülke rejimiyle gelen yeniliklerin henüz hazmedilmemiş olması sebebiyle farklı mezheplere ait topluluk üyelerinin sanatkar bireyleri belirli sınırlar içerisinde sanatını icra edebilmiştir. Havva İclal Ar, Batı Müziği gibi uluslararası ölçekte yeri olan müzik alanında uzman olmasına rağmen albüm ve plak çalışması yapmadan sadece sahne performansıyla sanatını milli sınırlar içerisinde icra edebilmiştir. Havva İclal Ar, 2 Ekim 2007 tarihinde vefat etmiş, cenazesi Zincirlikuyu Mezarlığı'na defnedilmiştir.

4.2. Ayşe Leyla Gencer

Lale- Nerkis Hanımlar'ın kardeşleri Süleyman Münir Gencer'in (1887-1973) oğlu İbrahim Gencer'in (1914-1993) eşi olan Ayşe Leyla Gencer (Bkz. Resim 7) 10 Ekim 1928 tarihinde İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Bektaşî-Sabetayist ailelerden Safranbolu Yörük Köyü'nün zengin ağa sınıfından Çeyrekzade ailesinin oğlu İbrahim Çeyrek'in kızıdır (Muradoğlu, 2002, s. 15). Annesi aslen Polonyalı olan Alexandra Angela Minakovska'dır (Öziş, 2006, s. 14). Annesi, daha sonra Müslüman olup Atiye ismini almıştır (T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009, s. 53). Angela Minakovska, prensipli, dindar, sert ancak duyarlı bir kadındır. İyi derecede piyano çalmayı bilen Minakovska kızı Leyla Gencer'in müziğe yönelmesinde önemli bir faktördür.

Leyla Gencer İtalyan lisesindeki eğitiminin ardından Beyazıt kütüphanesinde çalışmaya başlamış, kısa bir süre sonra ileride eşi olacak İbrahim Gencer ile tanışmış ve bir süre sonra evlenmişlerdir (Madak, 2019, s. 70). İbrahim Gencer eşi Leyla Gencer'in müziğe olan tutkusunu her daim desteklemiş, ailenin diğer üyeleri tarafından yöneltilen eleştirilerin karşısında durmuştur (T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009, s. 54-55).

Gencer, müzik alanındaki ilk akademik eğitimine İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda başlamıştır (Öziş, 2006, s. 33). Konservatuvardaki eğitimi süresince, alanındaki en iyi hocalarla çalışma şansı yakalamıştır. Cemal Reşit Rey'den armoni, Reine Gelenbevi ile ses ve solunum teknikleri ve Muhiddin Sadak'tan solfej eğitimi almıştır (Oral, 1995, s. 45). Konservatuvar son sınıf öğrencisi iken Ankara Devlet Konservatuvarı'na şan eğitimi vermek üzere davet edilen Arangi Lombardi'ye kendisini dinletme fırsatı yakalamış, sergilediği üstün performansı ile Lombardi'yi etkilemeyi başarmıştır. Gencer, bu gelişmenin ardından konservatuvar eğitimini bırakarak Arangi Lombardi' nin daveti üzerine Ankara'ya gitmiştir (T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009, s. 56-57).

Leyla Gencer'in Muhsin Ertuğrul'un himayesinde süren sanat hayatı, Ankara Devlet Operası'nda geçirdiği yılların ardından yurt içi ve yurt dışında önemli konserlerde gerçekleştirdiği performanslar ile taçlanmıştır. Birçok resmi devlet resepsiyonlarında başarılı performanslar sergileyen Leyla Gencer, 1953 yılında Türkiye Cumhuriyeti tarafından Roma'da bir resital vermesi için görevlendirmiştir (Özsüt, 2005, s. 3). Gencer, opera camiasının en önemli şeflerinden olan Maestro Tulio Serafin ile, bir yıl sonra 'La Traviata' eserini hazırlayarak ilk olarak İtalya, daha sonra ise tüm Dünya'da temsiller vermiştir (Oral, 1995, s. 46).

Leyla Gencer, daha konservatuvara girdiği ilk günden itibaren hayalini kurduğu Dünyada operanın mabedi sayılan La Scala'da ilk kez 1957 yılında sahne almış, hayalini kurduğu bu kurumun bir parçası olmuş ve burada yirmi beş yıl başrollerde sahne almıştır (Oral, 2005, s. 69-71)

Leyla Gencer'in alanında uluslararası ölçekte yer almaya devam ettiği kariyerindeki gelişmeler, İngiliz *The Guardian* gazetesinde Patrick O'Connor tarafından şu sözlerle ifade edilmiştir:

"Gencer, kariyeri boyunca Monteverdi, Gluck ve Mozart'tan Verdi, Ponchielli ve Puccini'ye uzanan geniş bir repertuara sahipti. Kariyeri boyunca Verdi'nin operalarındaki hemen hemen her soprano rolünü seslendirdi, ancak özellikle Bellini, Donizetti ve Pacini'nin bel-canto eserlerinin yeniden canlandırılmasında damgasını vurdu...Gencer, La Scala 'da Anna Bolena ve Donizetti'nin Poliuto'sunda Paolina olarak rol aldı...Gencer'in sesi doğal bir dramatik soprano değildi- Lucia, Elvira (Puritani), Amina, Gilda gibi tüm koloratur rollerini söyledi...Gencer'in Birleşik Krallık 'taki en unutulmaz performansı hiç şüphesiz 1969'da Edinburgh Festivali'nde Donizetti 'den Maria Stuarda'nın baş rolüydü... Gencer'in bir kayıt sanatçısı olarak hiçbir kariyeri yoktu, ancak İtalyan radyosundan yaptığı yayınların çoğu şimdi diskte yayınlandı...1987 yılında Bergamo şehrinin verdiği Donizetti Ödülü'nün ilk sahibi oldu ve 1995 yılında İstanbul'da Leyla Gencer Şan Yarışması'nı kurdu. Son yıllarda La Scala 'nın opera sanatçıları için ileri düzey kurslar akademisinin sanat yönetmenliğini yaptı" (O'Conner, 2008).

Ailesinin dini gelenek ve göreneklerinin müziğinin önüne geçmesine müsaade etmeyen Leyla Gencer, kendi alanında zirveyi temsil etmiştir. Leyla Gencer'i gazeteci Zeynep Oral şu sözlerle anlatmıştır:

"Hiçbir dinin kurallarına uymadı. Kendine göre bir din edindi. Dini imanı müzikti, operaydı. Tapmağı da sahne" (Muradoğlu, 2002, s. 35).

Sanat hayatından ödün vermeyen Leyla Gencer, 10 Mayıs 2008'de Milano'daki evinde solunum yetmezliğinden vefat etmiş, 12 Mayıs'ta La Scala Operası'nın Santa Babila Kilisesi'nde düzenlenen törenin ardından cenazesi vasiyetine uyularak krematoryumda yakılmıştır. Yine vasiyeti doğrultusunda külleri İstanbul'a getirilerek 16 Mayıs günü boğazın sularına dökülmüştür.

SONUÇ

Bu çalışmada, Sabetayist toplulukların Karakaş koluna bağlı Gencer ailesi kadın ses sanatkârlarının müziğe yaklaşımlarında, eğitim aldıkları kurumların ilgisi ve ailelerinde tespit edilen gelişmiş kültür-sanat bilincinin bahsi geçen sanatkârların kariyerlerine olan etkileri ele alınmıştır. Bu bağlamda; mensubu oldukları Karakaş kolunun girişimleriyle kurulan ve bu kolun neredeyse tüm üyelerinin eğitim aldığı Işık (Feyziye) Okulu'nun geçmişten günümüze eğitim felsefesi incelenmiştir. Mezhebin Sabetay Sevi tarafından belirlenen prensipleri ve yazılı kuralları gereği diğer etnik kimlikteki topluluklara karşı sergiledikleri kapalı tutumun aksine -din, dil, ırk ayrımı- gözetmeksizin temeli sanatkâr ve dinleyici arasında etkileşime dayanan müzik sanatında başarıyla performans yapmalarının, modern eğitim sistemini temel alan bu kurumlarda verilen disiplin ve genel kültür yanında musikişinas aile üyelerinin sanata yaklaşımlarıyla ilintili olabileceği tespit edilmiş, konu edinilen ses sanatkârlarının aile büyükleri tarafından müzik alanına yönlendirilerek, özel ders almalarına teşvik edilmelerinin kariyerlerine olan katkılarının altı çizilmiştir.

Bu aileye mensup olup, yaşadıkları dönemde Türk Makam Müziği ve Batı Müziği dallarında öne çıkan ses sanatkârlarının farklı kaynaklardan edinilen bilgiler ışığında hazırlanan geniş kapsamlı özgeçmişlerine ilk kez bu çalışmada yer verilmiştir.

Sabetayist Gencer ailesinin Türk Makam Müziği alanında yetişmiş ses sanatkârlarından Lale- Nerkîs Hanımlar ve Aliye Belkıs Hanım, Selanik'te güçlkle varlığını sürdüren Işık (Feyziye) Okulları'nın ilk mezunları arasında yer alması ve o dönemin zor şartlarında hazırlanan müfredat içeriğinde müzik dersine yer verilmemiş olması sebebiyle müzik derslerine ilk olarak aile içerisinde sürdürülen meşk sistemi yoluyla başlamışlar, ailelerinin desteğiyle Türk Makam Müziği ve Batı Müziği alanında ehil kişilerden özel dersler alarak kariyerlerine devam etmişlerdir. Lale ve Nerkîs Hanımlar yaşadıkları göçün manevi zorluklarını müziğin iyileştirici gücü ile atlatmaya çalışmış ancak bağlı oldukları mezhebin katı kuralları sebebiyle profesyonel sahne performansı yapmamışlardır. İstanbul'a gelişlerinden 13-14, Cumhuriyet'in ilanından 5 sene sonra ancak takma isimler ile sadece plaklar doldurarak Türk Makam Müziği'nin önemli kadın ses sanatkârları arasında yer almışlardır. 1940'lı yıllarda kısa bir dönem kendi ismini kullanarak plak çalışmaları yapan ses sanatkârı Aliye Belkıs Hanımın ise, Cumhuriyet rejiminin sağladığı eşitlik ilkesi ile sanatın özgürce icra edilebildiği sosyal ortama kavuşulmasına rağmen ablaları kadar parlak bir sanat kariyeri olamamıştır.

Gencer ailesinin ikinci kuşak mensuplarından ve Türkiye'nin ilk sopranolarından olan, Havva İclal Ar kısa bir dönem konservatuvar eğitimi almış, sağlık sorunları sebebiyle müzik eğitimini özel dersler ile sürdürmüştür. Havva İclal Ar, Gencer ailesini Batı Müziği alanında profesyonel anlamda temsil eden ilk üyesi olmuş, ancak erken Cumhuriyet dönemi şartları ve mezheplerindeki sosyal baskı sebebiyle sanatını milli sınırlar içerisinde icra edebilmiştir.

Gencer ailesinin Batı Müziği alanında yetişmiş ses sanatkârlarından Leyla Gencer ise, kariyerine İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda başlayıp dini veya siyasi unsurların olabilecek tüm etkilerini sanat hayatının dışında tutmuş ve sosyal baskının sanatının önüne geçmesine müsaade etmeyerek Gencer ailesinin uluslararası platformda adını duyurup ülkesini başarıyla temsil eden tek kadın ses sanatkârı olmuştur.

Hakem Değerlendirmesi <i>Peer-review</i>	Bağımsız <i>Externally peer-reviewed.</i>
Çıkar Çatışması <i>Conflict of Interest</i>	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir. <i>The author has no conflict of interest to declare.</i>
Finansal Destek <i>Financial Support</i>	Yazar çalışması için finansal destek almadığını beyan etmiştir. <i>The author declared that this study has received no financial support.</i>
Teşekkür Açıklaması <i>Acknowledgements</i>	Yazar teşekkür açıklaması bildirmemiştir. <i>The author did not provide a statement of acknowledgements.</i>

Kaynaklar

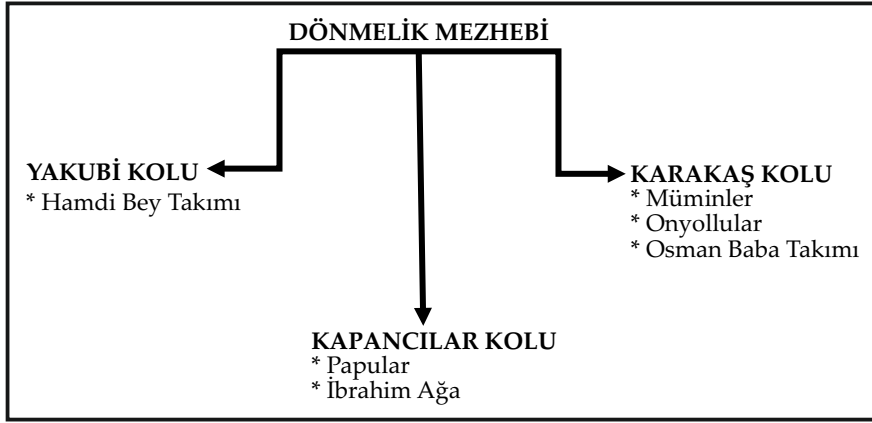
- Afyoncu, E. (2013). *Sahte Mesih: Osmanlı Belgeleri Işığında Dönmelerin Kurucusu Sabetay Sevi ve Yahudiler*. Yeditepe Yayınları.
- Akçura, G. (2005). *İnsanlar Alemi*. İstanbul, İthaki Yayınları.
- Akçura, G. (2007, Ekim 7). *Arşivden Seçmeler*. <http://gokhanakcura.blogspot.com/2007/10/kizil-sali-soprano-iclal-ar.html>
- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. Pan Yayıncılık.
- Aka, M. *Sabatay Sevi ve Sabataycılık*. (Yayın No. 257326) [Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi].
- Alkan, Ö. M. (2009). Selanik'ten İstanbul'a Bir Muhacir ve Mübadil Olarak Terakki Okulları. *Toplumsal Tarih*. Sayı:190, 62-73.
- Ali, F. (2010, Mayıs 4). *Opera Dünyasının Son Divası Leyla Gencer De Ölümlüymüş Meğer*. <https://filizali.blogspot.com/2010/05/opera-dunyasinin-son-divasi-leyla.html>
- Anadol, C. (2004). *İsrail ve Siyonizm Kışkırcısında Türkiye*. Bilge Karınca Yay.
- Atabay, S. (2003). *Okul Eğitimi Commennius*. Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi, Ocak, Yıl:3, Sayı:35.
- Atuk, F. G. (2018). *Selanik ve İttihad Gazeteleri Örneğinde Osmanlı Modernleşmesi ve Yahudiler*. (Yayın No. 492355) [Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi].
- Aydın S. & Taşkın Y. (2014). *1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi*. İletişim Yayınları.
- Aytekin, Ş. (2017). *Hayallerin Ötesine Yolculuk: Başarılı Kadınlar*. <https://www.arcadium.com.tr/Blog/hayallerin-otesine-yolculuk-basarili-kadinlar/>
- Ayşe Leyla Gencer'in Aile Ağacını <https://www.myheritage.com.tr> kullanarak oluşturduk.
- Baer, M. D. (2011). *Selanikli Dönmeler: Yahudilikten Dönenler, Müslüman Türkler ve Seküler Türkler*. Doğan Egmont Yayınları.
- Berber, Ş. G. (2012). *Osmanlı'da Cumhuriyet'e Geçişte Yahudilerin Türkiye Cumhuriyeti Devleti'ne Uyum Süreci: Moiz Kohen Örneği*. International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic.
- Çoban, M. (2009). *Türkiye'de Yahudi Aydınları*. (Yayın No. 258509) [Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi].
- Deniz, A. (2005). *Feyziye Sıbyan'dan Işık'a Feyziye Mektepleri*. Cumhuriyet Kitap. <http://openaccess.marmara.edu.tr/bitstream/handle/11424/155448/001504862006.pdf?sequence=3>
- Devellioğlu, F. (2017). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Aydın Kitabevi.
- Divrik, D. (2019). *Selanik'te Yaşayan Türklerin Dil Durumu*. (Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi). <http://acikerisim.akdeniz.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/123456789/4710/T05886.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Duru, K. N. (1959). *Arnavutluk ve Makedonya Hatıralarım*. Sucuoğlu Matbaası.
- Düzdağ, M. E. (2004). *Yakın Tarihimizde Dönmelik ve Dönmeler*. Zvi-Geyik Yayınları.
- Feyziye Mektebi'nin Resimlerine <http://openaccess.marmara.edu.tr> üzerinden erişim sağladık.
- Galip, S. (1977). *Belgelerle Türkiye'de Dönmeler ve Dönmelik*. Kıraçlı Yayınları.
- Gezgin, H. S. (2007). *1929'da Plaklarda Dinlediğiniz Sanatkârlar*. Merkez Kitapçılık.
- Gencer Ailesinin Soy Ağacını <https://www.myheritage.com.tr> kullanarak oluşturduk.
- Havva İclal Ar'ın Aile Ağacını <https://www.myheritage.com.tr> kullanarak oluşturduk.

- Havva İclal Ar'ın Vefat Haberi'ne <http://www.saatlimaarif.com> üzerinden erişim sağladık.
- Himam, M. M. (t.y.). *Dönmeler (Sabatayistler) Tarihi Üzerine Bir İnceleme*.
- İzmirli, Mübeccel, (t.y.). *İstanbul'un Tarihi Liselerini Tanıtıyoruz: Şişli Terakki Bir Hayır Kurumuydu*. Hayat Dergisi. <http://openaccess.marmara.edu.tr/bitstream/handle/11424/164782/001504879006.pdf?sequence=3>
- Karagözler, A. (2018). *Ahmet Karagözler Koleksiyonundan "Belkıs Hanım- Sen Bir Çapkınsın Cicim"*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=J7I2atkkscd>
- Kazancıoğlu, H. (2019). *Selânik Feyz-i Sıbyân Mektebi 1311-1312 (1895-1896) Eğitim-Öğretim Yılına Ait Tevzî-i Mükâfât Cedveli*. Uluslararası Eğitim Bilimleri ve Sosyal Bilimler Sempozyumu, (922-944).
- Küçük, A. (2004). *Tarihten Günümüze Sabataycılık / Dönmelik Meselesine Yaklaşımlar*. Türkiye Dinler Tarihi Der. Yay.
- Madak, R. U. (2019). *Türk Operasında Üç Öncü Kadın: Semiha Berksoy, Saadet İkesus Altan, Leyla Gencer*, (Yayın No. 579463) [Yüksek Lisans Tezi, Adıyaman Üniversitesi].
- Mavuş, M. (2018). *Belkıs Hanım- Aşkına Uzaktan Bakan Sevgili*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=xN8V5_isw1A
- Muradoğlu, A. (2002). *Selanik'ten İstanbul'a: İpekçiler ve İsmail Cem*, Bakış Yayınları.
- Musiki Lügatı. (2020). *Belkıs Hanım-Eyvah O Benim Talihime*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=nWW8IK6A4hM>
- Musiki Lügatı. (2020). *Belkıs Hanım-Gül Gamzelerin Pembe Yüzün Neş'esi miydi?* YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QvfByz6n2Ik>
- Musiki Lügatı. (2020). *Belkıs Hanım-Hastayım Derdî Derûna Kimse Bir Dâd Etmiyor*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QrIVYkb919w>
- O'Connor, P. (2008). *Leyla Gencer: A Turkish Soprano of Great Dramatic Power, She Excelled in a Wide Range of Italian Opera*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/music/2008/may/13/turkey>
- Odabaşı, A. (2010). *Kadın Dergisi Üzerine Bazı Notlar ve Basına Yansıyan ilk Sabatayism Tartışması*. Mutefferika, Sayı:37, 83-112.
- Oral, Z. (2005). *Tutkunun Romanı Leyla Gencer*. Doğan Kitapçılık A.Ş.
- Oral, Z. (1995). *Leyla Gencer Operanın Türk Divası*. Sevda – Cenap And Vakfı Yayınları.
- Öziş, Ü. (2006). *Leyla Gencer ve Opera Dünyası*. Sevda – Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Özsüt, H. (2005). *Fark! Farkı Farkettirenler ve Farkındalık*. Ankem Dergisi, 19 (Ek 2), 1-5.
- Öztürk, E. (2018). *Selanik'te Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Hayat*. (Yayın No. 506464) [Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi].
- Safa, L. (2017). *Osmanlı Döneminde Selanik*. (Yayın No. 469690) [Yüksek Lisans Tezi, Osmangazi Üniversitesi].
- Sarısakal, B. (2015, Haziran 24). *Selanik Terakki Mektebi*. <https://docplayer.biz.tr/amp/14447561-Selanik-terakki-mektebi.html>
- Selanik Vilayet Salnamesi, Selanik Matbaası, Selanik H. 1303/M., s. 138-140.
- Serin, A. (2005). *Selanik'ten İstanbul'a 120 Yıllık Eğitim Kurumu Feyziye Mektepleri*. Hürriyet, s. 10. <http://openaccess.marmara.edu.tr/bitstream/handle/11424/164742/001504861006.pdf?sequence=3>
- Sertel, Z. (1977). *Hatırladıklarım*. Gözlem Yay.

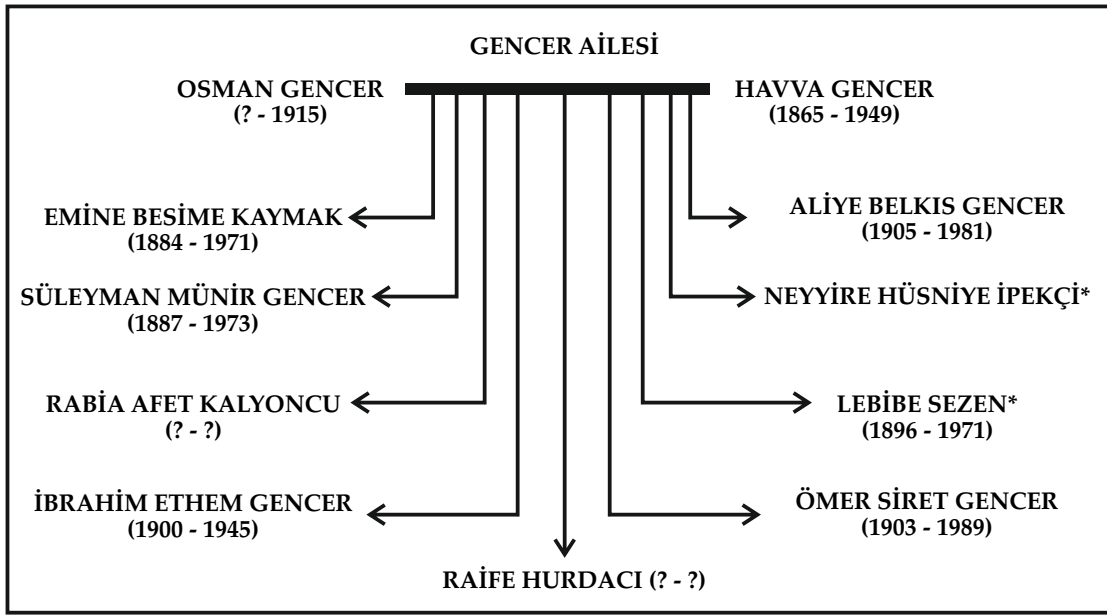
- Süel, A. A. (2018). *1885'ten Beri Işık'lı Olmak*. Feyziye Mektepleri Vakfı Tanıtım Kitapçığı.
- Şişman, C. & Varol, M. (2015, Bahar). *Erken Cumhuriyet Dönemi Sabataycılık Tartışmaları: Türk Sesi Gazetesi'nden 1924 Tarihli Bilinmeyen Bir Tefrika*. *Türkiyat Mecmuası*, İstanbul, Cilt:25.
- Şişli Terakki Mektebi'nin Resimlerine <https://tarikhvakfi.org.tr/dukkana/dergiler/toplumsal-tarih/> üzerinden erişim sağlanmıştır.
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2009). *Leyla Gencer*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları; 3178. Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü Anma ve Armağan Kitapları Dizisi; 12.
- Turgay, N. Ö. & Seltuğ, D. (2014). *Müzik Kayıt Teknolojisinde Taş Plakların Yeri ve Önemi*. *Sanatı Yönetmek Uluslararası Sanat Sempozyumu*, 157-164. Turkey.
- Ünlü, C. (2004). *Git Zaman Gel Zaman*. Pan Yayıncılık.
- Ünlü, C. (t.y.). *Direklerarası'ndan Pera'ya... Geçmişten Günümüze Türk Müziği, Taş Plaklardan Seçmeler*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Ünlü, C. (t.y.). *Yıldızlar Düşerken, Geçmişten Günümüze Türk Müziği, Taş Plaklardan Seçmeler*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Yahya Kaçar, G. (2021). *Türk Musikisinin Öncü Kadın Hanendelerinden Lale ve Nergis Hanımların Tavrı Özelliklerinin Tahlili*. *ISARC 1. Uluslararası Kadın Çalışmaları Kongresi Bildiriler Kitabı*. 567-583.
- Yalçın, S. (2004). *Efendi: Beyaz Türklerin Büyük Sırrı*. Doğan Kitap.
- Yazıcı, A. (2010). *Türkiye'de Azınlık, Yabancı ve Türk Özel Okulları (1950-1960)*. (Yayın No. 277471) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi].

EKLER

Ek1

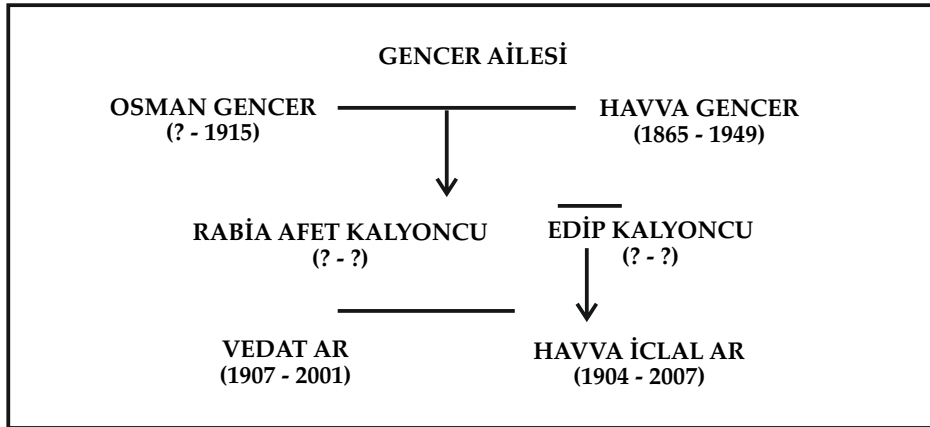


Şekil 1: Dönmelik Mezhebinin Ayrıldığı Kollar ve Tarihte Anıldığı İsimler



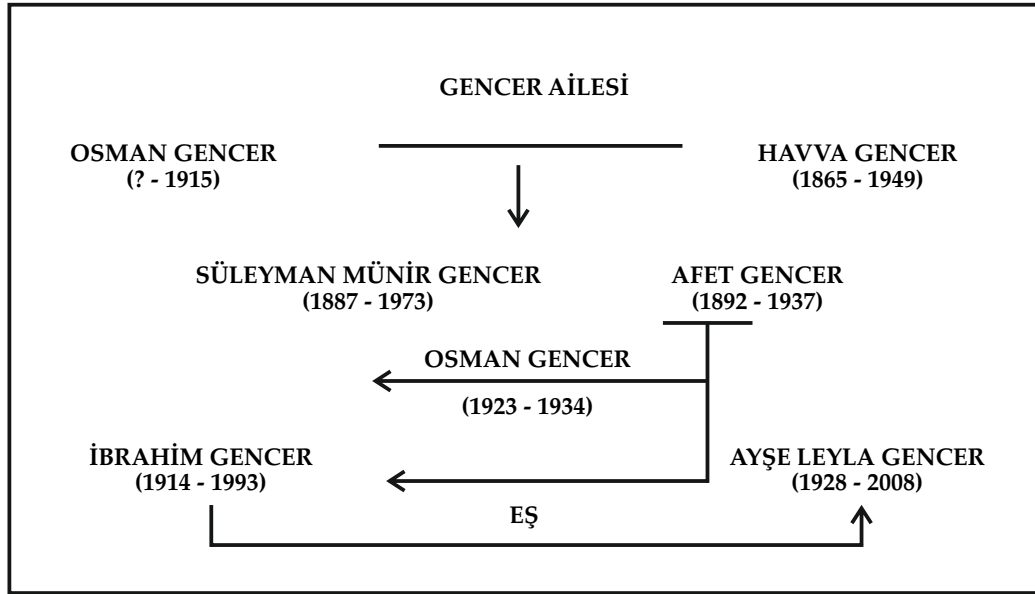
Şekil 2: Gencer Ailesinin İlk Kuşak Aile Ağacı Bilgileri.

Erişim Adresi: <https://www.myheritage.com.tr/research/collection-1/myheritage-aileagaci?itemId=393214851-8-501684&action=showRecord&recordTitle=Osman+Gencer>

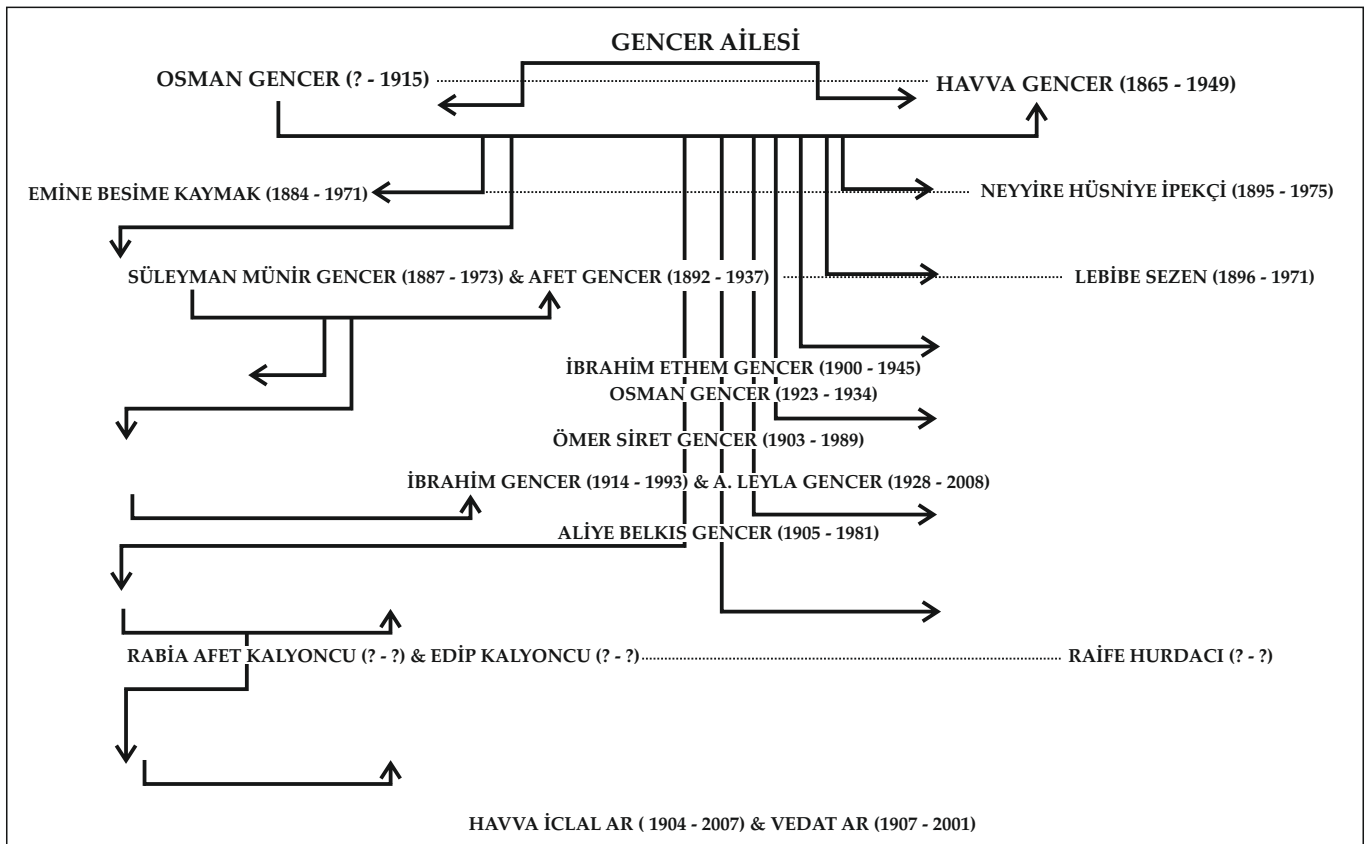


Şekil 3: Havva İclal Ar'ın Gencer Ailesinin İlk Kuşak Büyükleriyle Bağlantısı.

Erişim Adresi: <https://www.myheritage.com.tr/research/collection-1/myheritage-aile-agaci?itemId=200408421-2-500090&action=showRecord>



Erişim Adresi: <https://www.myheritage.com.tr/research/collection-1/myheritage-aile-agaci?itemId=200408421-2-500605&action=showRecord>



Ek2

Tablo 1.1. Lâle ve Nerkiş Hanımlar'ın Seslendirdiği Eserler Listesi-Kalan Müzik

Lâle ve Nerkiş Hanımlar - Kalan Müzik -1998					
	Makam	Form	Bestekâr	Eser Adı	Hânende
1	Şevkutarâb	Şarkı	Rıfat Bey	Geldi revnak ey benim kâş-ı hilâlim meclîse	Nerkiş Hanım
2	Bestenigâr	Şarkı	Hâşim Bey	Kaçma mecbûrundan ey âhû-i vahşî	Lâle-Nerkiş H.
3	Bestenigâr	Şarkı	Kemânî Ali Ağa	Kerem kıl bu dîl-i zâre	Nerkiş Hanım
4	Segâh	Şarkı	Lavtacî Hristo	Sûy-i kağıthâne'de mecnun-misal	Nerkiş Hanım
5	Hüzzam	Şarkı	Bimen Şen	Sükûnda geçer ömrüm	Nerkiş Hanım
6	Şevkefzâ	Şarkı	Lavtacî Hristo	Cihan leyl ü nehar ağlar benim çün	Lâle Hanım
7	Şevkefzâ	Şarkı	Ahmet Ağa	Geçip de karşıma gözlerin süzme	Lâle-Nerkiş H.
8	Sûznâk	Şarkı	M. Nafiz İrmak	Sensiz bu sabah bir acı rüyaıyla uyandım	Lâle Hanım
9	Hicazkâr	Şarkı	Bimen Şen	Kırşa bin tel naz ile	Lâle Hanım
10	Hicazkâr	Şarkı	Nasîbin Mehmet	Görmezsem eğer	Nerkiş Hanım
11	Hicazkâr	Şarkı	Artaki Candan	Lütfeyle güzel	Lâle Hanım
12	Nişâbürek	Şarkı	Garbîs Efendi	Görmek ister dâima her yerde çeşmânım seni	Nerkiş Hanım
13	Hicaz	Şarkı	Hacı Ârif Bey	Kurdu meclis	Lâle-Nerkiş H.
14	Hicaz	Kalender	Bilinmiyor	Ebrûlerinin zahm-i nihandır ciğerimde	Lâle Hanım
15	Hicaz	Şarkı	Dede Efendi	Yine yeşillendi dağlar çemeni	Lâle Hanım
16	Uşşak	Şarkı	Şevki Bey	Kimseler gelmez senin feryâd-ı âteş bağrına	Lâle Hanım
17	Uşşak	Şarkı	Bilinmiyor	Girdim yârin bahçesine ayvalık narlık	Lâle-Nerkiş H.
18	Uşşak	Şarkı	Mustafa Çavuş	Yavrucağım güzellendi	Lâle-Nerkiş H.
19	Hüseyinî	Şarkı	Fâiz Kapancı	Aman dağlar	Lâle-Nerkiş H.
20	Gülizâr	Şarkı	Dede Efendi	Bi-vefâ bir çeşm-i bî-dad ne yaman aldıtu	Lâle-Nerkiş H.
21	Batu Müziği	Lied	Çaykovski	Gece çöktü söner artık ocaktaki bu âteş	Lâle Hanım
22	Batu Müziği	Lied	Gabrielle Fauri	Hayâlimde mes'ud bir rüyâ	Nerkiş Hanım
23	Batu Müziği	Lied	Mascagni	Eylülü ey tâze goncâ-i bahar	Lâle Hanım
24	Batu Müziği	Lied	J.Offenbach	Güzel sevda gecesi gül bizim mestimize	Lâle-Nerkiş H.
25	Batu Müziği	Lied	Robert Schumann	Cânımdan aziz olan ey sen-ne çok sevildiğini	Nerkiş Hanım

Erişim Adresi:

https://www.academia.edu/46879285/T%C3%9CRK_M%C3%9BS%C4%B0K%C3%8ES%C4%B0N%C4%B0N_%C3%96NC%C3%9C_KADIN_H%C3%82NENDELER%C4%B0NDEN_L%C3%82LE_VE_NERK%C4%B0S_HANIMLARIN_TAVIR_%C3%96ZELL%C4%B0KLER%C4%B0N%C4%B0N_T AHL%C3%8EL%C4%B0

Tablo 1.2. Lâle ve Nerkiş Hanımlar'ın Seslendirdiği Eserler Listesi- Türk Müsikişinin Ustaları- 4 / Güvercin Müzik.

Türk Müsikişinin Ustaları - 4 / Lâle - Nerkiş Hanımlar - Güvercin Müzik -2011					
	Makam	Form	Bestekâr	Eser adı	Hânende
1	Bestenigâr	Şarkı	Bilinmiyor	Nâr-ı aşkıyla civânım yanarım sızlanırım	Nerkiş Hanım
2	Bestenigâr	Şarkı	Bilinmiyor	Vuslat gibi rûhu saran zevk olur mu	Lâle Hanım
3	Dügâh	Şarkı	Bilinmiyor	Bulmadı derdine bir çâre gönül	Nerkiş Hanım
4	Bestenigâr	Şarkı	Ahmet Efendi	Bağım nice bir âteş-i hicrânına yansın	Lâle Hanım
5	Muhayyer	Şarkı	Hacı Ârif Bey	Niçin mahzun bakarsın sen bana öyle	Nerkiş Hanım
6	Uşşak	Şarkı	Şevki Bey	Esîr-i zülfünüm ey yüzü mâhım	Nerkiş Hanım
7	Uşşak	Şarkı	Enderûnî Ali	Sen ey serv-i revan ruhsâr-ı gülğün	Lâle Hanım
8	Uşşak	Şarkı	Fâiz Kapancı	Bu sabah bağda erken	Lâle-Nerkiş H.
9	Hüseyinî	Şarkı	Bilinmiyor	Ne dilin hasreti kaldı ne de aşkın lezzeti	Lâle Hanım
10	Bayatıfarabân	Şarkı	Nikoğos Ağa	Gidiyorum gözyâşımı dökerim	Nerkiş Hanım
11	Karcıgâr	Şarkı	Hacı Ârif Bey	Göynümün âlâyiş-i dünyaya istiğnâsı var	Nerkiş Hanım
12	Karcıgâr	Şarkı	Selahattin Pınar	Delisin deli göynüm	Nerkiş Hanım
13	Karcıgâr	Şarkı	Dede Efendi	Gül, açıl, gel, aslı ne durgunluğun	Nerkiş Hanım
14	Uşşak	Müstezad	Nevres Paşa	Hasretle bu şeb gâh uyudum	Nerkiş Hanım
15	Hüseyinî	Türkü	Anonim	Menekşe kokulu yârim	Lâle-Nerkiş H.
16	Bayatıfarabân	Şarkı	Sadettin Kaynak	Rumeli'nin dağı taşı hazin hazin ağlıyor	Lâle-Nerkiş H.
17	Hicaz	Şarkı	Şevki Bey	Gâm-ı âlâm beni her an safâ vü neş'eyâb eyler	Nerkiş Hanım

Erişim Adresi:

https://www.academia.edu/46879285/T%C3%9CRK_M%C3%9BS%C4%B0K%C3%8ES%C4%B0N%C4%B0N_%C3%96NC%C3%9C_KADIN_H%C3%82NENDELER%C4%B0NDEN_L%C3%82LE_VE_NERK%C4%B0S_HANIMLARIN_TAVIR_%C3%96ZELL%C4%B0KLER%C4%B0N%C4%B0N_T AHL%C3%8EL%C4%B0

Tablo 1.3 Lâle ve Nerkiş Hanımlar'ın Seslendirdiği Eserler Listesi- Türk Müsikişinin Ustaları- 5 / Güvercin Müzik.

Türk Müsikişinin Ustaları - 5 / Lâle - Nerkiş Hanımlar - Güvercin Müzik -2011					
	Makam	Form	Bestekâr	Eser adı	Hânende
1	Hicaz	Şarkı	Şevki Bey	Demem cânâ beni yâd et	Nerkiş Hanım
2	Hicaz	Şarkı	Şevki Bey	Affeyle suçum ey gül-i ter bâşıma kakma	Lâle Hanım
3	Hicaz	Köçekçe	Dede Efendi	Bahârın zamânı geldi	Lâle-Nerkiş H.
4	Hüseyinî	Şarkı	Bilinmiyor	Acem kızı çıkıvermiş oyuna	Lâle-Nerkiş H.
5	Kürdîlihiczâkâr	Şarkı	Selahattin Pınar	Ne gelen var, ne haber var, gün uzun, yollar uzak	Lâle Hanım
6	Kürdîlihiczâkâr	Şarkı	Bilinmiyor	Ceylan bakışım kalbime gir	Lâle Hanım
7	Sûzinâk	Şarkı	Lavtacı Hristo	Görünce gerdeninde çifte hâli	Lâle-Nerkiş H.
8	Sûzinâk	Şarkı	Serkis Efendi	Efendim, nev-civansın sen	Lâle Hanım
9	Eviç	Şarkı	Bilinmiyor	Benden elin çektiyse	Lâle Hanım
10	Sûzidil	Şarkı	Sadettin Kaynak	Bahar olsun, bahar olsun da göynüm	Lâle Hanım
11	Hisarbüselik	Şarkı	Servet Yesâri	Bir hâdise var can ile cânan arasında	Nerkiş Hanım
12	Şehnazbüselik	Şarkı	T.Mustafa Çavuş	Küçüksu"da gördüm seni	Lâle Hanım
13	Hüseyinî	Şarkı	İsmâil Hakkı Nebiloğlu	("Dertli"): Doğru gitsem yollar komaz	Nerkiş Hanım
14	Muhayyer	Türkü	Anonim	Karşı dağın ardı yayla çemeni	Lâle Hanım
15	Muhayyer	Zeybek	Nevres Bey	Karşı be karşı yapturalım hanları	Lâle-Nerkiş H.
16	Hicaz	Şarkı	İsmâil Hakkı Nebiloğlu	Sînende gül gibi solsam, sararsam	Nerkiş Hanım
17	Hicazkâr	Şarkı	İsmâil Hakkı Nebiloğlu	Aşkında azap varsa katlanırım sarı kız	Nerkiş Hanım
18	Kürdîlihiczâkâr	Şarkı	İsmâil Hakkı Nebiloğlu	"Sarışın Kız" (Sarı saçlarını ipek sanırdım)	Lâle Hanım
19	Nihavend	Fantezi	İsmâil Hakkı Nebiloğlu	Sen Zeynep (Gözlerin yeşildir saçların sarı)	Lâle Hanım

Erişim Adresi:

https://www.academia.edu/46879285/T%C3%9CRK_M%C3%9BS%C4%B0K%C3%8ES%C4%B0N%C4%B0N_%C3%96NC%C3%9C_KADIN_H%C3%82NENDELER%C4%B0NDEN_L%C3%82LE_VE_NERK%C4%B0S_HANIMLARIN_TAVIR_%C3%96ZELL%C4%B0KLER%C4%B0N%C4%B0N_T AHL%C3%8EL%C4%B0

EK3



Resim 1:Feyziye Mektebi.

Erişim Adresi:

<http://openaccess.marmara.edu.tr/bitstream/handle/11424/155448/001504862006.pdf?sequence=3>



Resim 2: 1900'lerin başında Fevziye Mektebi Öğretmenleri Okulun Giriş Kapısı Önünde.

Erişim Adresi:

<http://openaccess.marmara.edu.tr/bitstream/handle/11424/155448/001504862006.pdf?sequence=3>



Fevziye Mektebi öğrencileri. Fotoğraftaki tek öğretmen, solda ayakta duran Müdür Mehmed Sadık Bey. En solda görülen posbryıklı iri yapılı kişi ise ünlü kapıcı Şahin Ağa. (1898).

Fevziye'nin 6. müdürü Cavid Bey döneminde okul ülkenin dört bir yanından yatılı öğrenci kabul etmeye başladı.

Resim 3: Basında Fevziye Mektepleri (Hürriyet, 2005, s:10).

Erişim Adresi: <http://openaccess.marmara.edu.tr/bitstream/handle/11424/164742/001504861006.pdf?sequence=3>



Resim 4: Şişli Terakki Mektebi.

Erişim Adresi:

https://www.academia.edu/36708107/Bir_Muhacir_ve_M%C3%BCbadil_Olarak_Terakki_Okullar%C4%B1_pdf#:~:text=selanik'ten%20istanbul'a%20bir,m%C3%BCbadelenin%20ma%C4%9Fdurlar%C4%B1ndan%20biri%20olarak%20kal m%C4%B1%C5%9Ft%C4%B1r.



Resim 5: Şişli Terakki Mektebi'nde dil laboratuvarından bir resim.

Erişim Adresi: <http://openaccess.marmara.edu.tr/bitstream/handle/11424/164782/001504879006.pdf?sequence=3>



Resim 6: Şişli Terakki Mektebi'nde Genel Kültür yarışmasından bir resim.

Erişim Adresi: <http://openaccess.marmara.edu.tr/bitstream/handle/11424/164782/001504879006.pdf?sequence=3>



Resim 7: Şişli Terakki Mektebi resim atölyesinden bir resim.

Erişim Adresi: <http://openaccess.marmara.edu.tr/bitstream/handle/11424/164782/001504879006.pdf?sequence=3>



Resim 8: (Sol) Neyyire Hüsniye İpekçi (Nerkis Hanım), (Sağ) Lebibe Sezen (Lale Hanım)



Resim 9: Havva İclal Ar

Erişim Adresi: <http://www.saatlimaarif.com/detay.asp?Con tentID=1733>



Resim 10: İbrahim Gencer, Ayşe Leyla Gencer.

Erişim Adresi: <https://filizali.blogspot.com/2010/05/opera-dunyasinin-son-divasi-leyla.htm>

Extended Abstract

Female Sound Artist of The Sabbatayist Gencer Family

In this article; The effects of the institutions where they were educated in directing the female vocalists of the Gencer family of the Karakaş branch of the Sabbatean (donme) groups to music, and the effects of the developed culture-art awareness of the family members on the careers of the mentioned artists are discussed. In academic studies on Sabbatean communities, it has been seen that economic, social, family, belief and political aspects are generally discussed. In addition to the approaches of these families to the field of art and music, there is no study yet on the subject of female artists who are members of Sabbatean societies. In this respect, this study is a first in the literature and it is aimed to contribute to the researches on the musical art understanding of the families mentioned in this article. Due to the violence and oppression they faced in Europe, the Jews did not experience adaptation problems in the Ottoman lands to which they migrated during the 14th and 15th centuries. However; In line with the belief that the sociopolitical sufferings of the Jewish communities in the past will come to an end, the Jewish cleric Sabbatai Zevi (1626-1676) founded the 'Donmelik' sect with the principles he determined on so-called Islam, claiming that he was a divine savior (Messiah) sent by God. After Sabbatai Zevi's death, this sect gained intensity in Thessaloniki, and Thessaloniki became the center of Sabbatayist. Donme families refused to socialize in accordance with the rules of this sect they belonged to; they continued their education life only in the schools where the modern curriculum was established by the members of the Donme sect. In the article, first of all, the approach to education in the branches of the Donme-religious sect, which was divided into three branches after the death of Sabbatai Sevi, was examined. From the Jacobite branch of the sect; With the effect of their adherence to the rules of the sect determined by Sabbatai Sevi, mostly experts in the field of religion were trained. Kapanıcı and Karakaş branches, on the other hand, established schools based on the modern system against the rote system in the difficult conditions of the period, as the branch that attaches the most importance to education in the Dönmelik sect. It was observed that the basic courses given in the first years of the establishment of these schools were predominantly religious due to the ostensible rules of the sect on Islam, but it was determined that courses such as foreign language, painting and handicrafts were also included. Female vocalists belonging to the Gencer family of the Karakaş branch; It is thought that he was among the first graduates of the Feyz-i Sibyan School, which was established by the sect they belonged to, because families belonging to the branches preferred the schools established by the notables of the branches they belonged to for the education of their children. In the first years of Feyz-i Sibyan School, where male and female students studied in different buildings and with separate education processes, it was seen that music lessons with an open structure for socialization were not included in contrast to the closed attitudes of the Dönme sect. Despite the lack related to the field in the institutions where they were educated, it was understood that the female vocalists of the Gencer family were directed to music, related to the interest of the family members in music and developed culture-art awareness. Returning families who immigrated with the occupation of Thessaloniki came together in Istanbul and formed institutions as a continuation of the schools they established in Thessaloniki. The positive changes in the educational philosophies of the schools that started the education system in Istanbul draw attention. Care was taken to ensure that the newly prepared curriculum encourages both the commercial and artistic and cultural fields, and the basic and artistic courses given were supported with the necessary materials. Culture-art lessons were exhibited on the stage, mandolin training was added to the curriculum in music lessons, painting lessons were given in workshops supported with necessary materials. It is important that these schools, which were founded by Sabbatean communities, are characterized as the pioneers of modern education and have international equivalence, thanks to these reforms in their education systems. Turkish Maqam Music artists of the Gencer family, Lale -Nerkis Ladies [Lebibe (1896-1971)-Neyyire Hüsnüye (1895-1974)] and Belkıs Ladie [Aliye Belkis Gencer (1905-1981)] in Istanbul with the guidance of their families in Western Music and Turkish They took individual lessons from instructors who are experts in the field of Makam Music. Lale and Nerkis Ladies, 13-14 years after immigrating from Thessaloniki to Istanbul, are in their thirties with their sister, vocal artist Belkıs Ladies, and between 1928-1937, the famous companies of the period, Columbia, Owner's Voice, Pathe, and Turkish Maqam Music and Music. They filled around 120 records with 78 cycles, which included sample works from Western Music. Due to the secrecy factor of the sect they belong to, they performed works in different forms from Western Music and Turkish Maqam Music, using pseudonyms and not taking the stage professionally. Havva İclal Ar (1904-2007), one of the second generation members of the Gencer family and one of the first sopranos of Turkey, received conservatory education for a short time and continued her music education with private lessons due to her health problems. İclal Ar was the first member of the Gencer family to represent the Gencer family professionally in the field of Western Music, but was able to perform his art within the national borders due to the conditions of the early Republican period and the social pressure in his sects. Leyla Gencer (1928-2008), one of the vocal artists of the Gencer family who was trained in the field of Western Music, started her career at the Istanbul Municipal Conservatory and kept all the possible effects of religious or political elements out of her art life and did not allow social pressure to get in the way of her art. She became the only female vocal artist who made her name known on the international platform and successfully represented her country on these platforms.

Makam Müziği Özelinde Akademik Çalışmaların Geleceğine Dair Web Tabanlı Uluslararası Bir Arşiv ve Medya Platformu Önerisi: MaqamLib

A Web-based International Archive and Media Platform Proposal

Specific to Maqam Music Regarding the Future of Academic Studies: MaqamLib

Mustafa Gökhan TAŞ⁽¹⁾

(1) Sorumlu Yazar / Corresponding Author:

Mustafa Gökhan Taş, İTÜ Müzikoloji ve Müzik Teorisi
Doktora Programı Öğrencisi
E-posta: tasg@itu.edu.tr
ORCID: 0000-0003-3052-1184

Atıf / Citation: Taş, M. G. (2022). Makam Müziği Özelinde Akademik Çalışmaların Geleceğine Dair Web Tabanlı Uluslararası Bir Arşiv ve Medya Platformu Önerisi: MaqamLib. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 22, 105-120.

Özet

Bu çalışmada, bir bilim dalı olarak müzikoloji disiplininin, bir iletişim unsuru olarak medyanın ve akademinin kurumsallaşması olarak ifade edilen üniversite kurumunun doğuşu ve tarihsel süreçlerini takiben günümüze gelene kadar geçirdiği evreler incelenerek, güncel olarak kullanılmakta olan çeşitli akademik medya uygulamalarından örnek modeller doğrultusunda, makam müziği kapsamında yer alan sistematik müzikoloji çatısı altında yer alan ve yer alabilecek tüm çalışmaları kapsayabilecek, akademisyen ve profesyonel araştırmacılar öncelikli olmak üzere her seviyeden ilgiliye hizmet etmek suretiyle alana katkı sağlamayı amaç edinmiş, çağdaş bileşenleri barındıran ve geleceğe yönelik potansiyel taşıyan web tabanlı bir arşiv ve medya platformu önerisi sunulmaktadır.

Bu bağlamda, metinde öncelikli olarak çalışmanın ana eksenini oluşturan müzikoloji disiplininin tarihsel süreçten günümüze kadar olan gelişimine yer verilerek genel bir tanım yapılmakta ve kapsamlı bir bakış açısı sunulması amacıyla yazar tarafından içeriğin dört temel yapıtaşından ilki olarak değerlendirilen bu disiplin tanıtılmaktadır. Aynı amaçla bir iletişim unsuru olarak medyanın antikiteden günümüze geçirdiği evrim ve bilgi paylaşımının önemine vurgu yapılarak aradaki simbiyoz ilişkisine dikkat çekilmesi amaçlanmıştır. Bahsedilen bu iki başlık kapsamında tarihsel sürece dair bir bilgilendirmeyi takiben, akademik çabanın kurumsallaşmış hali olarak tanımlayabileceğimiz "üniversite" kurumunun meydana gelişinden bugüne kadar sınıflandırıldığı üç farklı temel evresi ve üçüncü nesil kavramının genel çerçevesini oluşturan temel bileşenleri açıklanmakta ve günümüzde aktif olarak kullanılan çağdaş akademik medya uygulamalarından çeşitli örnekler hakkında bilgiler verilerek, içeriğin dört temel yapı taşı olarak konumlandırılan unsurlar tamamlanmakta ve yazarın perspektifine dair kapsamlı bir bakış açısı oluşturulması hedeflenmektedir.

Son olarak sunulan bu bilgiler doğrultusunda, yazarın doktora tez çalışmasının konusu olan ve temel çalışma alanını oluşturan makam müziği özelinde, uluslararası düzeyde faaliyet gösterme potansiyeli barındıran, akademisyen ve profesyonel araştırmacılar ile birlikte her seviyeden ilgilinin, doğru, kaliteli ve rafine bilgiye erişimini kolaylaştırarak alana katkıda bulunmayı amaç edinmiş

web tabanlı bir arşiv ve medya platformu tasarımı önerisi getirilmekte ve makaleye konu olan bu tasarımın temel fonksiyonlarının ve bileşenlerinin tanıtımı yapılarak sonuca varılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzikoloji, Medya, MaqamLib, Makam Müziği, Açık Bilim

Abstract

In this study, following the birth and historical processes of the phenomenon of musicology as a science, the media as a communication element and the institutionalization of the academy, the stages it has gone through until today are examined in line with sample models from various currently used academic media applications within the scope of makam music. A web-based archive and media platform proposal which can cover all studies under the roof of systematic musicology in the field is presented with contemporary components and potential for the future. It aims to contribute to the field by serving all levels of interest, primarily of academicians and professional researchers.

In this context, in the text, a general definition is made by including the development of the musicology phenomenon from the historical process to the present, which constitutes the main axis of the study. This phenomenon which is considered as the first of the four basic building blocks of the content by the author is introduced in order to present a comprehensive perspective. For the same purpose, it is aimed to draw attention to the symbiosis relationship between musicology and the media as a communication element by emphasizing the importance of the evolution and information sharing from antiquity to the present. Following the briefing on the historical process within the scope of these two titles, three different basic phases in which the phenomenon of “university”, which can be defined as the institutionalized state of academic effort, has been classified from its formation to the present, and the basic components that form the general framework of the third generation concept are explained in addition to one of the contemporary academic media applications that are actively used today. By giving information about various examples, the elements that are positioned as the four basic building blocks of the content are completed; as a consequence, it is aimed to create a comprehensive perspective on the author's perspective.

Finally, in line with this information presented, it is aimed to contribute to the field by facilitating access to accurate, qualified and refined information for academics and professional researchers as well as academicians and professional researchers who have the potential to operate at an international level, in particular on maqam music, which is the subject of the author's doctoral thesis constituting the main field of study. A web-based archive and media platform design proposal is made with the aim of introducing the main functions and components of this design, thus reaching to a conclusion.

Keywords: Musicology, Media, MaqamLib, Maqam Music, Open Science

1. GİRİŞ

Bu çalışmada, genel anlamıyla müzikoloji çatısı altında, detayda ise makam müziği özelinde faaliyet göstermesi planlanan, çağdaş, üçüncü nesil üniversite ve açık bilim konseptlerine uygun, akademik bir veri tabanı ve sosyal medya platformu önerisi sunulmuştur.

Literatür taraması ile elde edilen bilgiler doğrultusunda, müzikolojinin tarihten günümüze geçirdiği süreç, bu süreçte müzikoloji topluluklarının rolü ve güncel akademik medya uygulamalarından örnekler açıklanarak, çalışmaya konu olan platforma dair kapsamlı bir anlayış oluşturulması hedeflenmiştir. Özellikle “Akademik Medya Uygulamaları” başlığı altında, çalışmaya örnek teşkil eden modellere dair, literatür taramasında ulaşılan tüm kaynakların benzer ve ayrışan görüşlerine yer verilerek bir literatür tartışması sunulması amaçlanmıştır.

Çalışmada, müzikolojinin gelişim süreci ve bu süreçteki toplulukların rolleri ile tasarıma model alınan çağdaş uygulamalar doğrultusunda kodlanan web tabanlı platformun, mevcut modellerden farklılıkları, fonksiyonları ve işleyişinin açıklanmasını kapsamaktadır.

Tasarıma konu olan platformun amacı; “Makam Müziği” özelinde bir görsel ve işitsel veri tabanı oluşturarak akademik araştırmalar için güvenilir bir kaynak sunmaktır.

Çağımızın bir gerekliliği olan dijital arşiv konsepti ile Academia, Researchgate ve benzerleri gibi bir akademik sosyal ağ modelinin birleşiminden oluşacak bir platformun, araştırmacılara daha fazla görünürlük ve işbirliği olanakları da sunacağı öngörülmektedir.

Çalışma; eserlerin uzmanları tarafından teyit edilmiş, yazılı, görsel ve işitsel kayıtlarına toplu halde ulaşılabilmesi açısından “Makam Müziği” başta olmak üzere tüm etnik, mikrotonal, modal ve tarihi müzik araştırmacılarının faydalanabileceği bir platform tasarımı gerçekleştirmeyi amaçlar.

Platformda yer alacak çalışmaların incelenmesi ile alanda yapılan çalışmalara dair istatistiksel veriler oluşturularak, akademik bağlamda “Makam Müziği” çalışmalarının dönemsel ve güncel yönelimlerini doğru şekilde tespit etmek de mümkün olabilecektir.

2. ARAŞTIRMA PROBLEMİ VE METODOLOJİ

Bu çalışma, “Makam müziği özelinde Researchgate ve Academia benzeri akademik bir platform mümkün müdür?” sorusuna cevap aramaktadır. Bu bağlamda öncelikle mevcut platformların bileşenleri ve bu konudaki literatür taranarak müzik özelinde çalışan, benzer ya da kısmen benzer oluşumların mevcudiyeti araştırılmıştır.

Literatür tarama sürecinde, tasarlanması amaçlanan platform ve ilgili örnekler araştırılırken, sosyal toplulukların ve bilgi paylaşımının ilgili literatürde en öne çıkan nokta olduğu tespit edilmiştir. İşbu tespit sonucunda, bu iki olgunun önemini vurgulamak hasebiyle, müzikolojinin gelişim süreci ve bu süreçteki sosyal etkileşim ve paylaşımlardan öne çıkan örnekler sunulurken, okuyucuya daha etkin bir vizyon sağlanması düşünülmüştür.

Model olarak alınan Researchgate ve Academia konseptlerine uygun bir platform kodlanması amacıyla ilgili yazılım dilleri, web tabanlı altyapılar, hukuki statü, finansman, gerek mali gerek insan sermaye temini ve sürdürülebilirlik başta olmak üzere çeşitli alt başlıklarda veri toplanması ve analizi süreçlerinin neticesinde, çalışmaya konu olan platform vücuda getirilmiş ve erişime sunulmuştur.

3. TARİHTEN GÜNÜMÜZE MÜZİKOLOJİ

Belirli bir alana ve topluluğa özel bir veri tabanı ve medya platformu önerisi getirirken, öncelikli olarak ilgili alanın tanımını ve varoluşundan günümüze kadar geçirdiği süreçleri tanımlamak yerinde bir yaklaşım olacaktır. Bu bağlamda çalışmanın odağı olan müzikoloji disiplininin tarih sahnesine çıkışından güncel yönelimlerine kadarki süreci genel olarak ele almakla başlayabiliriz.

Kelimenin etimolojik köken bakımından Grekçede ilham perileri anlamı taşıyan “muse” kelimesinden türemiş, seslerin ve sessizliğin insan tasarımı neticesinde belirli bir uyum ya da uyumsuzluk amacıyla kullanılması olgusunu ifade eden, farklı dönemlerde çeşitli araştırmacılar tarafından sanat, bilim ya da her ikisinin arasında bir olgu olarak ifade edilen “müzik” kelimesi ile, yine aynı dilden gelen, bir şeyin akıl yoluyla anlaşılıp açıklanması, mantık, bilim gibi anlamları ifade eden “logos” kelimesinin birleşmesinden doğduğu kanısında alandaki tüm araştırmacıların hemfikir olduğu gözlenmiştir.

Alandaki saygın akademik kaynaklar arasında güncel ve temel unsurların en seçkinlerinden olan Oxford Grove Music sözlüğüne göre 'müzikoloji' terimi birçok farklı şekilde tanımlanmıştır ancak bu tanımların en sade özü olarak “müziğin bilimsel olarak incelenmesi” kabul edilebilir (Duckles et al., 2018).

Haydon, müzikolojiyi müzikle ilgili bilginin keşfedilmesi ve sistemleştirilmesi ile ilgili olan öğrenim dalı olarak tanımlamıştır. Tanımında, her eğitimli müzisyenin makul seviyede bir müzik bilgisine sahip olduğuna; ancak özellikle bilimsel yöntemlerin uygulanması yoluyla müzikle ilgili bilgi birikimine yönelmediği süreçte bir müzikolog olarak kabul edilmemesi gerektiği görüşüne yer vermiştir (Haydon, 2001).

Antik zamanlarda, doğa biliminin nicel yöntemleri, eski Yunanlılar tarafından fiziksel bir fenomen olarak müzikle ilgili hale getirilmiştir: Pisagorcular sayıyı müzik sesinin ilk koşulu olarak ve sayısal ilişkileri müzikte,

insanlıkta ve kürelerde temel uyum yasaları olarak incelemişlerdir. Bu çalışmalar, aritmetik, geometri ve astronomi ile birlikte Quadrivium'un bir parçası olan ars musica'nın bir parçası olarak Orta Çağ boyunca devam etmiştir (Duckles et al., 2018).

Bu bakış açısına sahip araştırmacılar müzik bilimini müzik sanatıyla yaşıt olarak kabul eden bir yaklaşım sergilemişlerdir. Bu perspektiften değerlendirildiğinde, Batı Avrupa müzik tarihinde, Pythagoras (İÖ 6. Yüzyıl), aralıkların ölçümü ve karşılaştırılması için matematiksel-akustik bir temel geliştirmesiyle, ilk müzikolog olarak kabul edilmiştir. Boethius (ö. 524), matematiksel öğrenmenin dört temel dalı olan quadrivium'da müziğe de yer vererek bu tezi destekleyen tarihi kanıtlara örnek oluşturmuştur (Haydon, 2001).

Çok daha sonra, 18. Yüzyılda, Joseph Sauveur (1653-1716), Leonhard Euler (1707-83) ve Ernst Chladni'nin (1756-1827) kariyerlerinin kapsadığı yıllarda, dikkatler ses fiziği ve akustik alanındaki çalışmalara verilmiştir (Duckles et al., 2018).

Kimi araştırmacılar tarafından müziğin sistemli şekilde ele alınıp araştırılmasını ifade eden bu kavramın geçmişi, geniş bir bakış açısı ile miladi takvim öncesi dönemlere kadar uzandırılrsa da, kelimenin tarih sahnesine çıkışı 19. Yüzyıl döneminde gerçekleşmiştir.

19. Yüzyılın ikinci yarısına kadar, müzik çalışması bağımsız bir disiplin olarak değil, genel bilginin özel olarak müzik sorularının teorik olarak ele alınmasını sağlayan bir parçası olarak kabul edilmiştir. 1863'te müzikolojinin diğer bilimsel disiplinlerle eşit düzeyde kendi başına bir bilim olarak ele alınması gerektiğini iddia eden Chrysander olmuştur (Duckles et al., 2018).

Bu dönemde Almanca 'Musikwissenschaft' terimi kullanılmaya başlanmıştır. 'Musikwissenschaft', Alman eğitimci Johann Bernhard Logier'in bir eserinin başlığında 1827 gibi erken bir tarihte ortaya çıkmıştır (Duckles et al., 2018).

1884 yılından Avusturyalı-Alman müzik tarihçileri Friedrich Chrysander, Philipp Spitta ve Guido Adler, o dönemde bilimlerin en yenisi olarak nitelendirdikleri "müzikoloji" nin ilk bilimsel yayını olan, orijinal dili olan Almanca ismi ile "Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" isimli dergiyi kurmuştur (Mugglestone & Adler, 1981). "Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" kelimesi dilimize "müzik bilimi için çeyrek yıllık yayın" şeklinde tercüme edilebilir.

İlk sayı Adler tarafından yazılan ve yeni bilimin kapsamını, yöntemini ve amacını tanımlayan bir makaleyle açılmıştır. Adler, "müzikoloji"yi akademik bir disiplin olarak kurarken, müzik tarihi araştırmasını bilimsel hale getirmeye çalışmıştır (Mugglestone & Adler, 1981). Bu makale müzik biliminin ana unsurlarını belirleyen çerçeveyi oluşturduğundan ötürü alanın temel manifestosu olarak kabul görmüştür. Adler bu çalışmasında müziği tarihsel ve sistematik olmak üzere iki ana eksen ve bu eksenlerin altında çeşitli başlıklarda incelemeyi önermiştir. Bu çalışma alanları günümüze kadar geçen yüzyılı aşkın sürede evrimleşerek olgunlaşmıştır.

1950'li yıllarda, bu bağlamda yeniden bir değerlendirme yapmak amacıyla Hibberd tarafından kaleme alınan bir çalışmada, dört ana başlıkta yer alan 15 alt başlıkla, kısmen daha farklı ve kapsamlı bir sınıflandırma önerisi sunulmuştur. Bu çalışmada "Musikwissenschaft" teriminin Chrysander tarafından tanıtılmasından ve Adler tarafından sınıflandırılmasının üzerinden bir asıra yakın zaman geçtiği, bu süreçte Riemann, Pratt, Seeger ve Moser gibi araştırmacılar tarafından da ele alındığına vurgu yapılarak, "müzikoloji" tanımlarının çok geniş olduğu ve bunun neticesine çoğu müzisyenin bir yerde şu ya da bu türden "müzikologlar" olarak kabul edildiği belirtilmiştir. Bu noktada Hibberd her müzisyen bir müzikolog olduğunda, onu müziğin diğer dallarından ayırmak, kısacası kelimenin kendine özgü bir anlamı olması için müzikolojinin yeniden tanımlanması gerektiğini öne sürerek, müzikle ilgili tüm araştırmaların "müzikoloji" olarak mı adlandırılması gerektiği sorusunu tartışmıştır (Hibberd, 1959).

Günümüzde “müzikoloji” disiplininin tarihsel müzikoloji, etnomüzikoloji ve sistematik müzikoloji olarak üç temel eksenle ele alınması kabul gören bir yaklaşımdır. Bu başlıklardan ilk ikisi alanın temel metni olan Adler'in çalışmasındaki önermede de sunulmuştur. Ancak günümüzde kullanılan “etnomüzikoloji” teriminin evrimine dair bir parantez açılabilir.

Etnomüzikoloji teriminin kökeni, bunu “Musicologica: a Study of the Nature of Ethnomusicology, its Problems, Methods, and Representative Personalities” adlı kitabının alt başlığında kullanan Hollandalı bilim insanı Jaap Kunst'a (1950) atfedilmiştir (Pegg et al., 2001).

“Etnomüzikoloji” terimi, genel olarak uzmanlar tarafından da benimsenmiş olmakla birlikte Almanya ve Avusturya'da bazı bilim insanları, Stumpf, Hornbostel ve Lach'in çalışmalarıyla yakınlığı vurgulamak için Vergleichende Musikwissenschaft (“karşılaştırmalı müzikoloji”) ifadesini kullanmaya devam etmiştir (Pegg et al., 2001).

Aynı alanı işaret eden Adler'in ilk önermesinde yer alan “karşılaştırmalı müzikoloji” ile güncel kullanımda karşılaştığımız “etnomüzikoloji” terimleri arasındaki farkı oluşturan temel unsurun, “karşılaştırmalı” kelimesinin Alman merkezli bir yaklaşım olduğu, buna karşılık “etno” kelimesinin herhangi bir topluluğa eşit mesafede bir anlam içermesi olduğu görüşüne varılmıştır.

Sistematik müzikoloji ise, müziğin belirli görünüşlerinden daha çok genel olarak müzikle ilgilenen, müziğin alt disiplinleri için asıl olarak Orta Avrupa'da kullanılan şemsiye bir terim olarak önerilmiştir (Parncutt, 2007).

Psikoloji, sosyoloji, akustik, fizyoloji, sinir bilimleri, bilişsel bilimler, teknoloji, estetik, göstergebilim, yorumbilgisi, müzik eleştirisi, kültürel çalışmalar ve cinsiyet çalışmaları gibi disiplinleri ve paradigmaları kapsayan sistematik müzikoloji disiplini, kardeş disiplinler olan tarihsel müzikoloji ve etnomüzikolojiye göre daha az bütünsel, kapsam ve yöntem bakımından daha çeşitli ve hem akademik hem de pratik olarak müzikoloji dışındaki akraba disiplinlerle daha fazla ilişkili olma eğilimindedir (Parncutt, 2007).

Yukarıdaki paragraflarda atıfta bulunulan çalışmada sistematik müzikolojinin kökeninin antik Yunan dönemine kadar ulaştığı ve bu yaklaşımların zaman içerisinde dönemsel olarak baskın oldukları önerilerek bu tezin sistematik müzikolojinin başlangıçtan günümüze var olduğu, tarihsel müzikolojinin 15. Yüzyıldan itibaren yükselip 20. Yüzyıla birlikte düşüşe geçtiği, etnomüzikoloji ya da erken evrelerdeki deyişle “karşılaştırmalı” müzikolojinin ise 19. Yüzyıldan itibaren gelişmeye başladığı bir grafik ile görselleştirerek sunulmuştur (Parncutt, 2007).

İleri düzey müzik çalışmaları sadece müziğe değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel bir çevrede hareket eden müzisyenlere de odaklanmalıdır. Bir ürün olarak müzikten besteci, icracı ve tüketiciyi (yani dinleyicileri) içeren bir süreç olarak müziğe bu geçiş, bazıları sosyal bilimlerden, özellikle antropoloji, etnoloji, sosyoloji, siyaset, toplumsal cinsiyet çalışmaları, kültürel teori ve dilbilimden ödünç alınan yeni yöntemleri içerir (Duckles et al., 2018).

Bu çalışmanın önermesinin esas konusunu teşkil eden veri tabanı ve medya platformunda kategorizasyon amaçlı kullanılan mimarinin de omurgasını oluşturan bu sınıflandırmalara, çalışmanın ilgili kısımlarından ulaşılabileceğine ve tarihsel gelişiminden ziyade güncel kullanımı çalışmanın içeriğiyle örtüştüğünden ötürü, konunun odağının dışına taşarak genişlemesini engellemek ve okuyucunun vaktini tasarruflu değerlendirmek amacıyla burada uzun uzadıya yer verilmesine gerek görülmemiştir.

Aynı şekilde herhangi bir sınıflandırma önerisi sunmak ya da varolan bir yaklaşımı eleştirmek de bu çalışmanın kapsamı dışında olup, potansiyel önerileri karşılamak amacıyla, çalışmanın esası olan platforma kullanıcılar için “diğer” ve “kategori öner” seçenekleri sunulmuştur.

Etnomüzikologlar tarafından sunulan bir önermeye göre ise, 'Aslında etnomüzikoloji, yani araştırma yelpazesini “sosyolojik” olarak adlandırılan materyali içerecek şekilde almak tüm müzikolojinin işlevidir (Duckles et al., 2018). Bu çalışmada ve bu kısım özelinde etnomüzikolojinin kurucularından kabul edilen

Charles Seeger'in da görüşlerine paralel şekilde etnomüzikoloji ve müzikoloji, öz bakımında aynı olup, farklı yollardan ilerleyen aynı müzik çalışmasıdır düsturuyla genel bir tanım yapılması hedeflenmiştir.

Öneride sunulan platform her ne kadar çalışmanın gerçekleştirildiği kurumun karakteristiği ve alandaki ihtiyaca yönelik olarak makam müziği ağırlıklı olarak tasarlanmış olsa da, çalışmanın özü genel bir şemsiye olarak müzikoloji olup, bu çatı altında tarihi, sistematik ve karşılaştırmalı ya da etnomüzikoloji başlıklarının da tamamını kapsar şekilde değerlendirilmiştir.

Bu bağlamda sözlü tarih, eurosentrik yaklaşımlar, akademik çalışmalarda tarihsel türk müziği metodolojisi gibi alanlarda muhtelif tartışmalar da elbette ki mevcuttur ancak çalışmanın odağı dışında olduğundan ötürü burada yer verilmemiştir.

4. MÜZİKOLOJİ TOPLULUKLARI

19. Yüzyılın sonlarına rastlayan doğuşuyla nispeten genç bir disiplin olan müzikoloji özelinde, yirminci yüzyıldan günümüze kadar pek çok topluluk kurulmuştur. Bugün dünya genelinde sayısı bilinmeyecek kadar fazla olan bu topluluklardan uluslararası akademik saygınlığa sahip onlarcası, Oxford University Press tarafından 2020 yılında yayınlanan "Music Research: a handbook" isimli kaynakta listelenmiştir (Sampsel, 2020).

Çalışmanın önermesinin ana unsuru olan bilgi paylaşımının önemine vurgu yapmak adına, bahsi geçen topluluklardan çalışma özelinde en öne çıkan dört tanesine dair genel bir bilgi paylaşımı yapılması gerekli görülmüştür.

International Musicology Society, (IMS), dilimizdeki karşılığı ile "Uluslararası Müzikoloji Topluluğu", bu alanda bilinen ilk kuruluş olarak karşımıza çıkmaktadır. 1899 yılında Oskar Fleischer ve Max Seiffert tarafından uluslararası müzik temaslarını geliştirmek amacıyla kurulan bu oluşum, savaş sebebiyle o tarihlerde pek hayata geçememiş olmakla birlikte, 1924'te savaştan sonra ilk kez uluslararası alanda bir araya gelmiş ve 1927'de Viyana'daki Beethoven yüzüncü yıl kutlamalarında konuşan Henry Prunières tarafından Uluslararası Müzik Topluluğu'nun yeniden kurulması önerilmiştir (Häusler, 2001).

Eylül 1927'de, Basel'de, Guido Adler başkanlığında toplanan bir komite ile "Uluslararası Müzikoloji Derneği" kurulmuştur. Kuruluşundan bir yıl sonra 23 ülkeden 181 üyeye, 1994 yılında 51 ülkeden 1200 üyeye ulaşmıştır. Topluluğun hayata geçirilme amacının, müzikologlar arasında uluslararası temasların düzenlenmesi ve bir bibliyografik merkezin kurulması olduğu belirtilmiş ve üyeler gerçekleştirilen faaliyetler hakkında üç ayda bir yayınlanan bir bültenle bilgilendirilmiştir (Häusler, 2001).

Müzikolojinin ilk evreleri kabul edebileceğimiz 20. Yüzyılın başlarına denk gelen bu dönemlerde hayata geçirilen bir diğer oluşum ise "Amerikan Müzikoloji Topluluğu / American Musicology Society, AMS" 1934 yılında kurulmuştur. Bu oluşum, müziğin çeşitli alanlarında bilimsel araştırmaları bir öğrenme ve bilim dalı olarak ilerletmek için kurulan akademik topluluk olarak tanımlanmıştır (Judd, 2014).

1948'de 850 üyeden 2012'de 3500'ün üzerine çıkan AMS, College Music Association (daha sonra College Music Society, 1947), Society for Ethnomusicology (1955), Sonneck Society (daha sonra Society for American Music, 1975) ve Society for Music Theory (1977) gibi çeşitli oluşumları bünyesinden çıkartmıştır (Judd, 2014).

Geleneksel müzik bağlamında, etnomüzikoloji ve çalışmanın odağı olan makam müziği konusunda en önemli oluşumların başında gelen, dilimizde karşılığı "Uluslararası Geleneksel Müzik Konseyi" olan kuruluş "International Council for Traditional Music / ICTM" ise 1947 yılında Londra'da Uluslararası Halk Müziği Konseyi (IFMC) adı altında halk müziği ve dansı çalışmalarını ilerletmek ve bunların uygulanmasına, korunmasına ve yayılmasına yardımcı olmak amacıyla bir organizasyon olarak kurulmuştur (Karpeles & Christensen, 2001).

1948 yılında 28 ülkeden delegelerin katılımıyla düzenlenen ilk toplantısından beri halk müziğinin tüm

alanlarındaki uzmanları bir araya getiren bu oluşum, yıllık veya iki yılda bir şekilde düzenli olarak konferanslar düzenlenmiştir (Karpeles & Christensen, 2001).

1981 yılında New York'taki Columbia Üniversitesi'ne taşınmasının ardından konseyin adı Uluslararası Geleneksel Müzik Konseyi olarak değiştirilmiştir. Bu süreçte, konseyin amaç ve faaliyetleri genişletilmiş ve daha az Avrupa merkezli olacak şekilde gözden geçirilmiş kurallar ile, konseyin amacının "tüm ülkelerde halk, popüler, klasik ve şehir ve dans dahil olmak üzere geleneksel müziğin araştırılmasına, uygulanmasına, belgelenmesine, korunmasına ve yayılmasına yardımcı olmak" olduğu belirtilmiştir (Karpeles & Christensen, 2001).

UNESCO'nun geleneksel müzik koleksiyonunu ve Geleneksel Müzik Yıllığı'nı (1981'e kadar Uluslararası Halk Müziği Konseyi Yıllığı), haber bültenini ve Geleneksel Müzik Rehberini yayınlayan, 1995 yılında 89 ülkede 1400 üyesi ve 58 ülkede resmi temsilcisi bulunan topluluk, ulusal komiteler ve irtibat görevlilerinin yanı sıra, birçok ülkedeki ulusal bilimsel topluluklarla ve diğer uluslararası kuruluşlarla da ortak çalışmalarını gerçekleştirmiştir (Karpeles & Christensen, 2001).

Bohlman'a göre hiçbir kurum, etnomüzikolojinin Amerikan entelektüel tarihinin bir parçası olma biçimlerini Etnomüzikoloji Derneği'nden daha doğrudan ve tutarlı bir şekilde şekillendirmemiştir (Bohlman, 2013).

Nettle ise bu topluluğu Amerika Birleşik Devletleri merkezli, ancak önemli sayıda uluslararası üyeye sahip olan SEM, etnomüzikoloji alanına adanmış dünyanın en büyük topluluğu olarak tanımlamıştır (Nettl, 2013).

1955'te kurulan SEM, merkezi Almanya'da bulunan ve 1935'te kaldırılmasına kadar Gesellschaft für vergleichende Musikwissenschaft'ın yasal halefi olmuştur. Kuruluşunun itici gücü, David P. McAllester, Alan P. Merriam, Willard Rhodes ve Charles Seeger'ın Aralık 1952 tarihindeki bir toplantısı olarak kabul edilmiştir. Topluluğun yönünü belirlemede etkili olan ilk başkanlar arasında yukarıda sayılan dört kurucu ile birlikte Mieczyslaw Kolinski, Mantle Hood, Klaus Wachsmann ve Bruno Nettle kabul edilmiştir (Nettl, 2013).

Üyelerinin yüzde 80 civarı çoğunluğunun Kuzey Amerika'da yerleşik olduğu, etnomüzikolojiye ayrılmış en büyük akademik kuruluş olan SEM, etnomüzikolojiye ayırt ediciliğini sağlayan metodolojik meseleler perspektifini yerleştirerek, etnomüzikolojinin Kuzey Amerika'daki etkili varlığını nasıl tesis ettiğini hem yansıtmış hem de etkilemiştir (Bohlman, 2013).

Belirli bir etnomüzikoloji tanımına kısıtlanmaktan kaçınan topluluğun konferansları ve yayınlarında, batılı olmayan müzik, halk müzikleri, 20. yüzyılın sonlarından itibaren popüler müzikler ve yerel geleneklerin yanı sıra antropoloji ve diğer perspektifleri kullanan çalışmalar gibi sosyal bilimlerin neredeyse her perspektifinden tüm müziklere dair araştırmalara yer verilmiştir (Nettl, 2013).

Bugün hemen her ülkeden onbinlerce üyeye sahip bu oluşumların ortak noktalarının, nitelikli bilginin oluşturulması, saklanması ve iletilmesi olduğu anlaşılmıştır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, geçen süreçte gelişen teknoloji ve yenilikler neticesinde, yukarıda üç ana eksenle tanımlanan tüm bu işlevlerin çok daha konforlu ve çağdaş bir şekilde gerçekleştirilmesi için web tabanlı bir platform ile çok daha eşitlikçi ve erişilebilir bir seçenek sunulabilmesine imkan tanınmıştır.

5. AKADEMİK MEDYA UYGULAMALARI

Genel anlamıyla medya, bilgi ve mesajların saklanması ve iletilmesi işlevlerini sağlayan tüm iletişim sistemleri olarak ele alınmıştır (Barbier et al., 2001). Bu açıdan günümüz kitle iletişim araçlarının da, bilinen en erken medya örneklerinden olan yazıtların da aynı işlevlere sahip olduğu düşünülebilir.

İletişimin önde gelen kuramcılarında McLuhan, Gutenberg'in 1456'da matbaayı icat etmesini iletişim ve kültürde bir tür "büyük patlama" olarak tanımlarken, Peters gibi teorisyenler "tüm iletişimi" "kitle iletişim" olarak kabul etmiştir. Bu anlayışta kitle iletişim araçları, MÖ 5000 dolaylarında yazının icadından bu yana var olmuş ve MÖ 2000 dolaylarında alfabenin icadıyla büyümüştür (McLuhan et al., 2017).

Kitle iletişim araçları denildiğinde ise her türlü iletişime olanak sağlamak üzere kurulmuş sosyal yapılar ve daha geniş bir anlamda bu yapılar için kullanılan araçlar ifade edilmiştir (Barbier et al., 2001). Bu bağlamda mesajın sahibinden ya da muhafaza edildiği kaynaktan alıcı ya da alıcılar topluluğuna doğru tek yönlü akışını sağlayan yazı, radyo vb. geleneksel medya araçlarından ziyade, topluluktaki her bireyin iletişim sürecinde aktif olarak yer almasına imkan veren, internet tabanlı “sosyal” medya olgusu günümüz paradigmasında baskın unsur olarak öne çıkmıştır.

Çalışmanın odağı olan makam müziği özelinde bir akademik sosyal ağ platformu önermesine dair daha geniş bir kavrayış oluşturabilmek adına, akademik sosyal ağ kavramı hakkında bir tanım yapmak amacıyla, mevcut ağlar arasında en yaygın ve başarılı iki örneğe yer verilmiştir.

Yüzyıllar boyunca bilim, özel olarak yapılan araştırmalar yoluyla işlemiş, daha sonra hakem meslektaşlar tarafından incelenmek ve diğer araştırmacıların ve genel olarak halkın yararına yayınlanmak üzere bilim ve tıp dergilerine gönderilmiştir (Lin, 2012).

Hakem incelemesinin aylar sürebildiği, dergi aboneliklerinin aşırı maliyetli olabildiği ve prosedürü yöneten küçük bir grubun bilgi akışını sınırladığı bu sistem, birçok bilim insanı için, gizli, pahalı ve elitist olarak tanımlanmış ve bu sürecin uzun sürmesi kutlanacak bir şey olarak görülmemiştir (Lin, 2012).

Çevrimiçi sosyal ağlar, özellikle akademisyenleri hedef alan bir dizi sosyal ağ sitesiyle son on yılda hızla gelişmiştir. Araştırmalar için işbirliğini kolaylaştırmak, bilimsel iletişimi arttırmak ve çevrimiçi bir akademik kimlik geliştirmek, akademik çevrimiçi sosyal ağların başlıca faydaları arasına kabul edilmiştir (Jordan, 2014).

Geleneksel olarak, Amerikan üniversitelerinde üretilen araştırmaların çoğu, halkın erişimine açık değildir. Lösemi ya da siyaset teorisi ya da Jane Austen üzerine bilimsel bir makaleyi okumak için bir üniversite kimlik kartına ihtiyacınız vardır ya da bu makale doğrudan veya dolaylı olarak vergi mükelleflerinin dolarıyla finanse edilmiş olsa bile yaklaşık 10 ila 30 dolar arasında bir ödeme yapmanız gerekmektedir (Mckenna, 2015).

Kuantum fizikçisi Michael Nielsen ve “açık bilim”in diğer savunucuları, bilimin İnternet üzerinden sorunsuz bir işbirliği ortamında çok daha fazlasını, çok daha hızlı başarabileceğini öne sürmüştür ve geleneksel sistemin ancak 17. yüzyıl teknolojisine takılıp kaldığında, bilgi paylaşımı için ideal bir sistem olduğunu beyan etmiştir (Lin, 2012).

Bu ödeme duvarları aslında Fildişi Kule'deki araştırmaları gizlemektedir. Akademik yayıncılığın arkasındaki dolambaçlı kar modeli, yükseköğretimdeki birçok kişiyi de hayal kırıklığına uğratmıştır. Bu baskılara yanıt olarak, birçok üniversite ve disiplin, öğretim üyelerinin ödevlerini yükleyebilecekleri web siteleri veya “depolar” oluşturmuştur; bazı profesörler de bilgilerini kişisel web sitelerinde yayınlamıştır (Mckenna, 2015).

Akademik yayıncılığın yeni formu olarak da tanımlanan bu konsept, akademisyenlerin yayın çıkartması, mevcut yayınlara ulaşması, çalışmalarını ve alanı ile alakalı profesyonel bir iletişim ağı geliştirmesi ve bilgi yönetimi yapmasını sağlamıştır (Mark Alexander Carrigan & Publishing, 2020).

Bir sosyal ağ işlevi içeren ve kullanıcıların benzer ilgi alanlarına sahip diğerlerini “takip edebilmelerine” olanak tanıyan bu sitede, akademisyenler makale taslakları, ders notları, konferans konuşmaları ve makaleleri yayınlamaktadır (Mckenna, 2015).

Esasen Facebook ya da LinkedIn gibi sosyal ve kurumsal medya platformlarının bilimsel bir versiyonu olan bu platformlar, üyelere profil sayfaları oluşturmak, makaleleri paylaşmak, görünümeleri ve indirmeleri izlemek ve araştırmaları tartışmak için bir yer sağlamaktadır (Van Noorden, 2014).

Bu platformların kullanıcılarının temel motivasyonu, profesyonel deneyim ve fikirleri meslektaşları ve ilgilileri ile paylaşabilmek ve okuyucuları ile etkileşime girerek bağlantılarını geliştirmek, faydası ise araştırmaları konusunda yeni yaratıcı fikirlere ulaşmak, müfredat, yazım ve yayın kalitesinin artırılması ile yayın öncesinde meslektaşlarının görüşlerine erişebilme imkanına sahip olarak sıralanmıştır (Diane Rasmussen Neal, 2012).

Yüksek öğretim akademisyenleri, akademik sosyal ağlara katılımlarını müzakere ederek akademiye özgü profesyonel bir çevrimiçi kültür oluşturmaktadırlar. Bu kültür ve katılımı teşvik etmek ve sürdürmek için kullanılan uygulamaların, gelecekte akademik araştırmaları ve profesyonel beklentileri etkilemeye devam edeceği öngörülmüştür. Akademik sosyal ağlar sürekli olarak geliştiğinden, araştırmacıların, özellikle akademik meslektaşları arasında, platform güncellemelerini ve kullanımdaki değişiklikleri takip etmeleri gerekmektedir (Williams & Woodacre, 2016).

Bilimsel veriye açık erişim, bu erişimi sağlayan platformların iş ve gelir modelleri, geleneksel organizasyonların bu platformlara karşı duruşu, akademi profesyonelleri ve kurumlarının bu platformlar aracılığıyla sağladığı faydalar ve bilime olan katkıları ile bu platformların ulaştığı multi milyon dolarlık destek fonları ile alakalı geniş tartışmalara, çalışmada atıfta bulunan ilgili kaynaklarda rastlanmıştır olup, çalışmanın odağının bu tartışmalar olmaması ve henüz bir ya da bir kaç on yıllık olan bu kavrama dair bu tartışmaları süregelen nitelikte olması açısından burada uzun uzadıya ver verilmesine gerek görülmemiştir.

Günümüzde genel olarak akademiye hedefleyen ya da çalışmanın kapsamında olduğu gibi spesifik bir alana yönelik olan pek çok benzer platform olmasına karşın, makam müziği özelinde böyle bir platforma rastlanılmamıştır. Bu noktada çalışmanın esas örnekleme olarak, literatürde en fazla yer tutan, en geniş kullanıcı kitlesi tarafından tercih edilen ve en kabul gören, sektördeki iki başat oyuncu olan "Academia.edu" ve "Researchgate.net" platformlarının alınması uygun görülmüştür.

2008 yılında Richard Price tarafından kurulan "Academia.edu" platformu, akademisyenler için en yaygın kullanılan ücretsiz akademik web sitelerinden biri olup, akademisyen ve kullanıcılara profil oluşturma, çalışmalarını yükleme, ilgi alanlarını belirleyip bu alandaki araştırmacıları takip etme gibi imkanlar sunmaktadır. Premium üyeliklerde yüklenen çalışmaların aldığı trafiğin kritiği, dağılımı ve araştırmacının aldığı atıfları görme hakkı tanınmıştır (Academia.edu | About, 2019).

2008'de Academia.edu'yu kurmadan önce İngiltere'de Oxford Üniversitesi'nde felsefe eğitimi almış olan CEO Richard Price bir makalesinin yayınlanmasının üç yıl sürmesinin ardından hayata geçirdiği projesinin amacını, bilim yayınlarını sıfırdan yeniden inşa etmek olarak tanımlamıştır (Mckenna, 2015).

"ResearchGate.net", akademisyenlerin kendi profillerini oluşturmaları, bilgilerini listelemeleri ve yayınlarını paylaşmaları ve birbirleriyle etkileşime girmeleri için bir sosyal ağ sitesidir. Aynı "Academia.edu" örneğinde olduğu gibi, akademisyenlerin yayınlarını yaymaları için yeni bir yol sağlar ve dolayısıyla gayri resmi bilimsel iletişimin dinamiklerini potansiyel olarak değiştirir (Thelwall & Kousha, 2014).

Academia.edu, tüm akademik disiplinlerden ve yüzlerce üniversiteden araştırmaları tek bir yerde derleyen diğer arşivlerden daha kapsamlıdır. Arama sürecini kolaylaştırmak için 1,6 milyondan fazla etiketle, web sitesinin kullanıcı dostu tasarımı, akademisyenlerin materyallerini kolayca göndermelerini de sağlar. Bilim insanları makalelerini kaç kişinin indirdiğini bile izleyebilir (Mckenna, 2015).

Bilim insanları ResearchGate profillerini gerçek isimleriyle, profesyonel ayrıntılarıyla ve yayınlarıyla doldururlar; bu veriler sitenin diğer üyelerle bağlantı önermek için kullandığı verilerdir. Kullanıcılar, genel veya özel tartışma grupları oluşturabilir ve makaleleri ve ders materyallerini paylaşabilir. ResearchGate ayrıca üyelerin çevrimiçi katkılarına ödüllendirmek için bir "itibar puanı" seçeneği sunmaktadır (Lin, 2012).

Kullanıcıların kendileri için profiller oluşturmaları ve akademisyenleri "takip etmesi"; ayrıca, ağlarındaki diğer kişilerin en son yüklenen makaleleri ve yorumlarıyla ilgili kendilerini güncelleyen bir haber akışına da başvurabilirler. Ardından, çevrimiçi bir seminere benzer şekilde, akademisyenlerin makalelerinin taslaklarını yüklemelerine ve 20 günlük bir pencere içinde yorum istemelerine olanak tanıyan "oturumlar" işlevi vardır (Mckenna, 2015).

ResearchGate kullanım ve yayın verilerinin mevcut akademik hiyerarşileri geniş ölçüde yansıtıp yansıtmadığını ve her bir ülkenin siteden yararlanıp yararlanamayacağını değerlendiren bir çalışmanın

sonuçları, ResearchGate istatistiklerine dayalı sıralamaların akademik kurumların diğer sıralamaları ile orta derecede iyi korelasyon gösterdiğini ve ResearchGate kullanımının akademik sermayenin geleneksel dağılımını geniş ölçüde yansıttığını öne çıkartmıştır (Thelwall & Kousha, 2014).

Gerçekte neler olduğunu keşfetmek amacıyla Nature dergisi, 95 farklı ülkeden on binlerce araştırmacıya sosyal ağları ve diğer popüler profil barındırma veya arama hizmetlerini nasıl kullandıklarını sormak için e-posta göndermiş ve 3500'den fazla yanıt almıştır. Sonuçlar, ResearchGate'in kesinlikle iyi bilindiğini doğrulamıştır. Çalışmanın tam sonuçlarına çevrimiçi olarak go.nature.com/jvx7pl adresinden ulaşılabilir (Van Noorden, 2014).

Platformun kurucusu Price, Academia.edu'nun genel olarak ResearchGate'den çok daha yüksek web trafiğine sahip olduğuna dikkat çekmiş, bunun nedeninin belki de rakibinin aksine herkesin katılmaya açık olması olduğunu öne sürmüştür. Ancak bu iddiaya karşın çalışmanın sonuçlarında Academia.edu, ResearchGate'den daha az bilinirliğe sahip olarak açıklanmıştır. Ankete katılan bilim insanlarının yalnızca %29'u bu platformun farkında ve yalnızca %5'i düzenli olarak ziyaret ediyor olarak geri bildirim sunmuştur (Van Noorden, 2014).

Bilim insanları ve mühendislerin %88'den fazlası, ülkeler arasında çok az farkla, Google+ ve Twitter'ı duyduklarından biraz daha fazla, Academia ve ResearchGate platformlarının farkında olduklarını söylemiş, yarısından biraz azı, düzenli olarak ziyaret ettiklerini ve siteyi Google Akademik'ten sonra, Facebook ve LinkedIn'in önünde ikinci sıraya koyduklarını söylemiştir. Düzenli ziyaretçilerin neredeyse %29'u önceki yıl ResearchGate'de bir profil oluşturmuştur (Van Noorden, 2014).

Aynı çalışma kapsamında incelenen 480 sosyal bilim, sanat ve beşeri bilimler araştırmacısı için, iki sitenin kullanımı daha yakından eşleştirilmiştir. En aktif katılımcıların bir alt kümesine, düzenli olarak ziyaret ettikleri sitelerde gerçekte ne yaptıklarını sorulmuştur. Hem ResearchGate hem de Academia.edu'da en çok seçilen aktivite, birisinin iletişime geçmek istemesi ihtimaline karşı bir profil tutmak olarak tercih edilmiştir. Bu, birçok araştırmacının profillerini çevrimiçi profesyonel varlıklarını artırmanın bir yolu olarak gördüğünü göstermiştir. Bundan sonra, en popüler seçenekler işle ilgili içerik yayınlamak, ilgili meslektaşları keşfetmek, ölçümleri izlemek ve önerilen araştırma makalelerini bulmak olarak işaretlenmiştir (Van Noorden, 2014).

Academia.edu, 17,7 milyon dolarlık risk sermayesi sayesinde 26 çalışanlı şirketin faaliyete geçmesinden bu yana açık erişim hareketine paralel olarak büyümüş, pazarlama için ödeme yapmadan ağızdan ağıza yükselmiş ve yaklaşık 30 milyon kayıtlı kullanıcı, 8 milyon yüklenen makale ve 36 milyon tekil aylık ziyaretçi ile akademik araştırmaları ücretsiz okumak için en yaygın kullanılan web sitelerinden biri haline gelmiştir (Mckenna, 2015). Platformda günümüzde sitede 25 milyon içerik bulunmakta ve aylık 71 milyon ziyaretçi almaktadır (Academia.edu | About, 2019).

Researchgate, 120 kişiyi istihdam etmektedir ve Bill Gates de dahil olmak üzere çeşitli yatırımcılardan 35 milyon ABD doları temin ettiğini duyurmuştur. Bu rakamlar Facebook'un 1,3 milyar aktif kullanıcısıyla karşılaştırıldığında çok az, ancak yalnızca araştırmacıların katılabileceği bir ağ için şaşırtıcı derecede yüksektir (Van Noorden, 2014).

Tüm bu veriler doğrultusunda her iki platformun da küresel akademik camia tarafından fazlaca bilindiği ve akademi profesyonellerinin yanı sıra her seviyeden ilgili araştırmacı tarafından da kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

6. AKADEMİK MAKAM MÜZİĞİ ÇALIŞMALARINA DAİR WEB TABANLI BİR ARŞİV VE SOSYAL MEDYA PLATFORMU ÖNERİSİ: MAQAMLİB

Çalışmanın bu bölümünde, önceki bölümlerde sunulan veriler ışığında tasarlanan platformun temel işlevleri ve bu işlevlerin ne şekilde yapılandırıldığı üzerine detaylı tanımlamalara yer verilmiştir.

Platformun adı olan "MaqamLib" terimi, dilimizde "makam müziği kütüphanesi" anlamına gelen, İngilizce "Maqam Library" kelimelerinin kısaltmasından oluşmuştur. Platformun uluslararası olması, SEO (search

engine optimization / arama motoru optimizasyonu) ve markalama çalışmaları için maksimum verimlilik elde edilmesi hedeflenerek, mevcut çeşitli isim alternatifleri arasından bu seçenekte karar kılınmıştır.

“MaqamLib” pek çok farklı başlıkta müzik araştırmalarının yer aldığı bir veri tabanı ve sosyal topluluktur. MaqamLib platformu ile müzikoloji, makam müziği, müzik tarihi, müzik teorisi, mikrotonal müzik, müzik teknolojileri, enstrüman yapım ve çalım teknikleri, etnomüzikoloji, müzik sosyolojisi ve benzeri müziğe dair pek çok farklı başlıkta yer alan akademik çalışmalara ve etkinliklere ulaşılabilir. Araştırmacılar, öğrenciler, akademisyenler, müzisyenler, hobistler ve müziğe ilgisi olan her birey MaqamLib platformu ile ufuk açıcı içeriklere ulaşabilir ve kendi çalışmalarını paylaşabilir.



Öncelikli olarak, araştırmacıların kişisel profil sayfalarını oluşturabilmeleri ve platformun sunduğu imkanlardan tam kapsamda faydalanabilmeleri için üyelik oluşturmaları gerekli görülmüştür. Üyeler sistemde arama yapabilir, içerikleri görüntüleyebilir ve içerik sahibinin izni doğrultusunda indirebilir ya da çeşitli şekillerde faydalanabilir, içerik ekleyebilir, diğer üye ve akademisyenler ile iletişim kurabilir, takip ettiği profesyonellerden ve konulardan bildirim olarak ilgilendiği alanlardaki gelişmelerden haberdar olur. Üye olmak için herhangi bir ücret talep edilmemektedir. Kullanıcılar dilerse Google ya da Facebook hesapları ile de otomatik olarak giriş yapabilirler.

Akademik Üyelik, doktora ünvanı sahipleri, öğretim görevlisi ve öğretim üyelerine özel üyelik tipidir. Akademik üyeler onayladıkları içerikleri etiketleyerek arama sonuçlarına etki edebilir. Arama sonuçları, sayıca en çok akademik üye onayı alan içerikler en üstte olacak şekilde sıralanır. Akademik üyeler şüpheli buldukları içerikleri, şüphe sebebini açıklayan bir şerh düşerek işaretleyebilir. Akademik üyeler, hakemli dergi, sempozyum, toplantı, konferans, panel ve benzeri bilimsel etkinlikler için duyuru oluşturabilirler. Sisteme normal üye olunduktan sonra, üye profil sayfasında yer alan “üyeliğimi yükselt” seçeneğini kullanarak, “Akademik Üyelik” için gerekli doktora ünvanı ve varsa öğretim görevliliği ya da üyeliğini gösterir belgeler sisteme yüklenerek talepte bulunulabilir. Belgelerin yönetim tarafından kontrol ve teyit edilmesinin ardından, mümkün olan en kısa sürede, üyeliğin yükseltildiğine ya da başvurunun neden dolayı kabul edilmediğine dair bir bilgilendirme mesajı ilgili tarafa iletilecektir.

İçeriklerin sınıflandırılması konusunda ise MaqamLib platformu için iki farklı gruplandırma tasarlanmıştır. Bunlardan daha genel bir sınıflandırma olan ilki, “onaylı içerikler”, “genel içerikler” ve “şüpheli içeriklerdir.”

Platforma yüklenen kitap, hakemli dergi içeriği gibi tüm akademik yayınlar onaylı içerikler olarak sınıflandırılmaktadır. Bu tip içerikleri eklerken ISBN, DOI gibi referans kodlarının da belirtilmesi gereklidir. Normal içerikler de platforma üye üç ya da daha fazla akademik üye tarafından onaylanması durumunda onaylı içerik olarak sınıflandırılır.

Yukarıdaki paragrafın kapsamında dışında kalan tüm diğer içerikler ise “normal içerik” olarak sınıflandırılır. Alandaki bir araştırmacının analiz, ödev, kişisel görüş, kitap ya da eser incelemesi gibi yazıları, ses kayıtları ve sair içerikler bu grupta sınıflandırılır. Yukarıdaki paragrafta da belirtildiği üzere, “normal içerik” kapsamında değerlendirilen bir içerik, akademik üyelik kapsamında platforma üye üç profesyonel akademisyen tarafından onaylandığında, onaylı içerik sınıflandırmasına yükseltilir.

Hem akademik hem de normal içerikler arasından, ilgili olanları kapsayan bir diğer grup ise “şüpheli” içeriklerdir. Eklenen içeriklerde eksik ya da hatalı bilgi, kaynakça eksikliği, intihal gibi olumsuzlukların olması halinde içerikler, akademik üyeler tarafından şüpheli olarak sınıflandırılmaktadır. Akademik üyeler sebebini belirterek bir içeriği şüpheli olarak işaretleyebilir. Bu durumda içerik erişimden kaldırılmaz ancak şüpheye sebebiyet veren olumsuzluk giderilene kadar bu durum içeriğin künyesinde belirtilir.

İçerik sınıflandırması konusunda, detaya yönelik olan diğer tasarım ise içerik kategorileri ve anahtar kelimeler şeklindedir. MaqamLib platformuna eklenecek her bir tekil içerik için temel kategori seçimi yapmak zorunludur. Bu kategoriler “makam müziği çalışmaları”, “tarihi çalışmalar”, “halk müziği çalışmaları”, “dini müzik çalışmaları”, “çalgıbilim çalışmaları” ve “teknolojik çalışmalar” olmak üzere, toplam altı adet olarak sunulmuştur. Bu temel kategorilere uymadığı düşünülen bir çalışma olması halinde, kullanıcılar “kategori öner” seçeneği ile kategori önerisi yapabilir. Bu öneride öne sürülen sav platform yönetiminde değerlendirilip, ihtiyaç duyulması halinde akademisyenlerden görüş talebinde bulunarak yeni kategori oluşturulur ya da ilgili içerik var olan seçeneklerden uygun olduğu düşünülen kategoriye yönlendirilir.

MaqamLib platformu, model alınan Researchgate ve Academia platformlarından farklı olarak sadece makam müziği çalışmalarına yöneliktir ve müziğin ana unsuru olan sese yönelik audio kayıtların içerik olarak eklenmesi ve ulaşılabilmesi özelliğini barındırır. Çalışma bu açıdan değerlendirildiğinde, sunulan modellere nazaran çok daha küçük girişimlerden, kullanıcıların ses kayıtlarını serbest kullanım hakkı vererek eklediği bir arşiv olan FreeSound ve parçaların süre, besteci, yayıncı gibi meta verilerinin listelendiği açık kaynaklı bir kütüphane olan MusicBrainz platformlarına benzer özellikler de barındırmaktadır (*About - MusicBrainz*, n.d.), (*Freesound - help - Frequently Asked Questions*, 2013).

Anahtar kelimeler konusunda ise 7 ana başlık altında 24 alt seçenek sunulmaktadır. Bu sınıflandırmada yer alan ana başlıklar “philosophy / felsefe”, “positive sciences / pozitif bilimler”, “education / eğitim”, “sociology & cultural studies / sosyoloji ve kültürel çalışmalar”, “psychology / psikoloji”, “linguistics / dilbilim” ve “criticism / eleştiri” şeklindedir.

Ana başlıklardan “philosophy / felsefe” başlığı altında “ontology / ontoloji”, “epistemology / epistemoloji”, “axiology / aksiyoloji”, “aesthetics / estetik”, “ethics / etik” ve “logic / mantık”, “positive sciences / pozitif bilimler” başlığı altında “physics / fizik”, “acoustics / akustik”, “mathematics / matematik”, “data processing / veri işleme”, “recording technology / kayıt teknolojisi” ve “medicine / tıp”, “education / eğitim” başlığı altında “teaching / öğretme” ve “learning / öğrenme”, “sociology & cultural studies / sosyoloji ve kültürel çalışmalar” başlığı altında “ecomusicology / ekomüzikoloji”, “gender / cinsiyet”, “politics / politika” ve “economy / ekonomi”, “psychology / psikoloji” başlığı altında “cognition / biliş”, “perception / algı” ve “therapy / terapi”, “linguistic / dilsel” başlığı altında ise “semiology / göstergebilim”, “iconography / ikonografi” ve “hermeneutics / yorumlama” seçenekleri sunulmaktadır. Kullanıcılar, aynı kategorilerde olduğu gibi yeni seçenekler için de öneri sunabilirler.

7. SONUÇ

Teknolojinin hayatın her alanında etkisini geri dönüşü mümkün olmayacak seviyelerde arttırdığı günümüzde, dijitalleşmenin gelişimini, önemini ve gerekliliğini vurgulamak artık sadece malumun ilanı durumundadır. Bu dönüşüm içerisinde bilgi ve bilgi kaynakları da dijitalleşerek daha erişilebilir ve muhafaza edilebilir hale gelmiştir ve gelmektedir. İnternet çağında yaşayan kuşaklar için bilgiye dijital ortamlardan erişmek yerine fiziksel olarak ulaşmaya çalışmak, matbaa döneminde seri baskı ile çoğaltılan bir kitaba, yazarının el yazması

olarak ulaşmaya çalışmaktan farksız hale gelmiştir. Bu paradigma değişimi, küresel anlamda en yüksek prestije sahip akademik, resmi ve sivil kurumlar başta olmak üzere, tüm arşiv ve kaynakların dijital ortamlara aktarılması gerekliliğini doğurmuştur.

Çağın getirdiği bir diğer paradigma değişimi ise iletişim alanında olmuştur ve günümüzde herkes tarafından fark edilmektedir. Sosyal ağlar, çağımızın temel iletişim aracı haline gelmiştir ve bireylerin hayatlarına olan etkisi geri dönülemez şekilde günden güne artmaktadır.

Çalışmanın ilk iki bölümünde de görülebileceği üzere, müzikolojinin başlangıcından günümüze geçirdiği süreçte ilgili sosyal toplulukların iletişimi ve bilgi paylaşımı göz ardı edilemez bir önem taşımaktadır. Devamında yer alan “Akademik Medya Uygulamaları” başlığında yer verilen literatür tartışmasında da iletişim ve paylaşım bahsinin çağdaş zeminde de aynı önemi taşıdığı gözlemlenebilir. Tüm bu bilgiler ışığında, makam müziği özelinde bu tip bir platformun işlevi ve dolduracağı boşluğun boyutu rahatlıkla anlaşılabilir.

Günümüzde hemen her alanda gerçekleştirilen akademik arşiv çalışmaları “makam müziği” özelinde eksikliğini hissettirmektedir. Bu alanda oluşturulacak bir veri tabanı, eşsiz zenginlikler sunan müzik geleneğimizi gelecek kuşaklar için koruma altına alırken, her seviyeden araştırmacı için güvenilir ve temiz bilgiyi daha ulaşılabilir kılmalarının yanı sıra alana özel bir sosyal ağ oluşturması ile de profesyoneller arası iletişime katkı sağlayacaktır.

Sunulan önerinin öngörülen kazanımları arasında erişilebilirlik, güvenilirlik, iletişim ve görünürlük başlıkları sıralanabilir. Makam müziği alanında yapılan çalışmalara tek kaynak üzerinden erişebilme imkanı, araştırmacıların kapsamlı çalışmalar yapmalarını daha kolay hale getirecektir. Onaylanmış içerikler ile doğru bilgiyi öne çıkartılırken, şüpheli içerikler ile bilgi kirliliğinin önüne geçilmesi hedeflenmiştir. Araştırmacıları alanlarındaki meslektaşlarıyla buluşturarak daha fazla görünürlük sağlarken, fikir paylaşımı, ortak çalışma ve akademik etkinlik düzenleme gibi işbirliği olanakları sunmaktadır.

MaqamLib platformu SDK-2021-43062 kodu ile İstanbul Teknik Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimince desteklenmektedir ve platforma www.maqamlib.com linkinden erişilebilir.

Hakem Değerlendirmesi <i>Peer-review</i>	Bağımsız <i>Externally peer-reviewed.</i>
Çıkar Çatışması <i>Conflict of Interest</i>	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir. <i>The author has no conflict of interest to declare.</i>
Finansal Destek <i>Financial Support</i>	Yazar çalışmasının İstanbul Teknik Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından SDK-2021-43062 kodu ile desteklendiğini bildirmiştir.
Teşekkür Açıklaması <i>Acknowledgements</i>	Yazar teşekkür açıklaması bildirmemiştir. <i>The author did not provide a statement of acknowledgements.</i>

Kaynaklar

- About - MusicBrainz. (n.d.). *Musicbrainz.org*. <https://musicbrainz.org/doc/About> (23.02.2022)
- Academia.edu | About. (2019). *Academia.edu*. <https://www.academia.edu/about> (23.02.2022)
- Barbier, F., Catherine, B. L., & Kerem, E. (2001). *Diderot'dan internete: Medya tarihi*. Okyanus Yayın.
- Bohlman, P. (2022, Jan 2). Ethnomusicology. *Grove Music Online*. <https://0-www-oxfordmusiconline-com.divit.library.itu.edu.tr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002240825>.
- Carrigan, M. A. (2020). *Social media for academics*. Sage, © Copyright.
- Diane, R. N. (2012). *Social media for academics: A practical guide*. Chandos Pub.
- Duckles, V., Pasler, J., Stanley, G., Christensen, T., Hagg, B., Balchin, R., Libin, L., Seebass, T., Page, J., Goehr, L., Bujic, B., Clarke, E., McClary, S., Gribenski, J., Gianturco, C., Potter, P., Fallows, D., Velimirović, M., Romanou, K., Tomlinson, G., Béhague, G., Kanazawa, M., & Platt, P. (2022, Jan 2). Musicology. *Grove Music Online*. <https://0-www-oxfordmusiconline-com.divit.library.itu.edu.tr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046710>.
- Freesound-Help-Frequently Asked Questions. (2013). *Freesound.org*. <https://freesound.org/help/faq/>
- Häusler, R. (2001). International musicological society. *Oxford Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13856>.
- Haydon, G. (2001). *Introduction to musicology: A survey of the fields, systematic & historical, of musical knowledge & research*. Umi.
- Hibberd, L. (1959). Musicology reconsidered. *Acta Musicologica*, 31(1), 25–31. <https://doi.org/10.2307/931812>.
- Jordan, K. (2014). Academics and their online networks: Exploring the role of academic social networking sites. *First Monday*, 19(11). <https://doi.org/10.5210/fm.v19i11.4937>.
- Judd, R. (2014). American musicological society. *Oxford Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.a2256004>.
- Karpeles, M., & Christensen, D. (2001). International council for traditional music. *Oxford Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13852>.
- Lin, T. (2012, January 16). Cracking open the scientific process. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/2012/01/17/science/open-science-challenges-journal-tradition-with-web-collaboration.html?_r=4&pagewanted=all.
- McKenna, L. (2015, December 17). *Can academics trust their research with for-profit companies?* *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/education/archive/2015/12/the-convoluted-profits-of-academic-publishing/421047/>.
- Mcluhan, M., (2017). *The Gutenberg galaxy: The making of typographic man (Centennial Edition with New Essays by W. Terrence Gordon, Elena Lamberti, and Dominique Scheffel-Dunand: The Making of Typographic Man)*. University of Toronto Press.
- , E., & Adler, G. (1981). Guido Adler's "the scope, method, and aim of musicology" (1885): An english translation with an historico-analytical commentary. *Yearbook for Traditional Music*, 13, 1–21.
- Nettl, B. (2022, Jan 2). Society for ethnomusicology. *Grove Music Online*. <https://0-www-oxfordmusiconline-com.divit.library.itu.edu.tr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257337>.

- Nettl, B. (2022, Jan 2). Society for ethnomusicology. *Grove Music Online*. <https://0-www-oxfordmusiconline-com.divit.library.itu.edu.tr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257337>.
- Parncutt, R. (2007). Systematic musicology and the history and future of western musical scholarship. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 1(1), 1-32.
- Pegg, C., V. Bohlman, P., Myers, H., & Stokes, M. (2022, Jan 2). Ethnomusicology. *Grove Music Online*. <https://0-www-oxfordmusiconline-com.divit.library.itu.edu.tr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052178>.
- Sampsel, L. J. (2020). *Music research: A handbook*. Oxford University Press.
- Thelwall, M., & Kousha, K. (2014). ResearchGate: Disseminating, communicating, and measuring Scholarship? *Journal of the Association for Information Science and Technology*, 66(5), 876–889. <https://doi.org/10.1002/asi.23236>.
- Van Noorden, R. (2014). Online collaboration: Scientists and the social network. *Nature*, 512(7513), 126–129. <https://doi.org/10.1038/512126a>.
- Williams, A. E., & Woodacre, M. A. (2016). The possibilities and perils of academic social networking sites. *Online Information Review*, 40(2), 282–294. <https://doi.org/10.1108/oir-10-2015-0327>.

Extended Abstract:

A Web-Based International Archive And Media Platform Proposal Specific to Maqam Music, Regarding The Future of Academic Studies: MaqamLib

In this study, an academic database and social media platform proposal which is planned to operate under the umbrella of musicology in general and maqam music in detail, suitable for contemporary, third generation university and open science concepts is presented.

In line with the information obtained through the literature review, it is aimed to create a comprehensive understanding of the platform that is the subject of the study by explaining the process of musicology from history to the present, the role of musicology societies in this process, and examples from current academic media applications. In particular, under the title of “Academic Media Practices”, it is aimed to present a literature discussion by including the similar and divergent views of all the sources reached in the literature review regarding the models that set an example for the study.

This study includes the explanation of the differences, functions and functioning of the web-based platform which is coded in line with the development process of musicology and the roles of the communities in this process, and contemporary applications taken as a model for the design. The purpose of the platform is the subject of the design: to provide a reliable source for academic research by creating a visual and auditory database specific to “Maqam Music”. It is predicted that a platform that will combine the digital archive concept, a necessity of this age, and an academic social network model such as Academia or Researchgate will also offer more visibility and collaboration opportunities for researchers.

This study aims to design a platform that can be used by all ethnic, microtonal, modal and historical music researchers, especially “Maqam Music”, in order to access the written, visual and auditory records of the works that have been confirmed by the experts. By examining the studies to be included in the platform, it will be possible to accurately determine the periodical and current trends of “Maqam Music” studies in the academic context by creating statistical data on the studies carried out in the field.

Emphasizing the development, importance and necessity of digitalization is now just a well-known announcement as technology has increased its impact in all areas of life at irreversible levels. In this transformation, information and information resources have become more accessible and preserved by digitization. For generations living in the internet age, trying to reach information physically instead of accessing it from digital media has become no different than trying to reach a book that was reproduced by serial printing as a manuscript of its author.

This paradigm shift has necessitated the transfer of all archives and resources to digital media, especially academic, official and civil institutions that have the highest prestige in the global sense. Another paradigm change brought by the age has been in the field of communication and it is noticed by everyone today. Social networks have become the main communication tool of our age and their impact on the lives of individuals is increasing day by day. As can be seen in the first two parts of the study, the communication and information sharing of the relevant social communities has an undeniable importance in the process of musicology from its beginning to the present. It can be observed that the subject of communication and sharing carries the same importance in the contemporary context in the literature discussion included in the "Academic Media Practices" title.

In the light of all this information, the function of this type of platform and the size of the gap it will fill can be easily understood in the case of maqam music. Today, academic archival studies carried out in almost every field make the lack of "modal music" in particular. A database to be created in this field will protect Turkish musical tradition which offers unique riches for future generations. At the same time, it will make reliable and clean information more accessible to researchers from all levels as well as contributing to interprofessional communication by creating a social network specific to the field. Accessibility, reliability, communication and visibility can be listed among the anticipated gains of the proposal.

The possibility of accessing studies in the field of maqam music through a single source will make it easier for researchers to conduct comprehensive studies. While highlighting correct information with approved content, it is aimed to prevent information pollution with questionable content. While providing greater visibility by bringing researchers together with their colleagues in their fields, it offers collaboration opportunities such as sharing of ideas, collaboration and organization of academic events.

The MaqamLib platform is supported by the Istanbul Technical University Scientific Research Projects Coordination Unit with the code SDK-2021-43062 and can be accessed from the link www.maqamlib.com.

Cem Behar'ın "Orada Bir Musıki Var Uzakta XVI. Yüzyıl İstanbul'unda Osmanlı / Türk Musıki Geleneğinin Oluşumu" Adlı Eserinin Değerlendirilmesi

A Review of Cem Behar's book "Orada Bir Musıki Var Uzakta...

XVI. Yüzyıl İstanbulu'nda Osmanlı/Türk Musıki Geleneğinin Oluşumu"

Şengül ALTUN ÖNEY

(1) Sorumlu Yazar / Corresponding Author:

Şengül Altun Öney, Müzikoloji Bölümü,
İstanbul / Türkiye

E-posta: altunse@iti.edu.tr

ORCID: 0000-0002-3924-6425

Atıf / Citation: Öney, Ş.A. (2022).

Cem Behar'ın "Orada Bir Musıki Var Uzakta XVI. Yüzyıl
İstanbul'unda Osmanlı / Türk Musıki Geleneğinin
Oluşumu" Adlı Eserinin Değerlendirilmesi,

Porte Akademik Müzik ve Dans

Araştırmaları Dergisi,

22,121-124.

Öncelikli araştırma unsuru insan ve onun yapıp ettiklerinin girift bir toplamı olan geçmişin tarihini ve barındırdığı kültürel üretimleri yorumlamak başlı başına zor, akademik bir hassasiyet gerektirir ki; toplumların tarihsel serüvenini dönüştüren ve kendisi de zamanın akışı içinde dönüşen kültürel ürünlerin en başında, şüphesiz müzik zikredilmelidir. Müziğin tarihini yazmak ise başlı başına kendi dinamikleri olan bir akademik çalışmayı zorunlu kılmaktadır.

Günümüzde Osmanlı makam müziği tarihine dair oluşturulmuş ciddi bir literatürden bahsetmek mümkündür. Kendi içerisinde birçok akademik tartışmayı ve eleştiriyi barındıran bu literatür üzerine akademik birçok şey yazılmış ve söylenmiştir. Fakat biz burada bu çalışmalara uzun uzun değinmeyeceğiz. Ancak hala cevaplarını arayan bazı sorular sıralayabiliriz: Bu müziği nasıl tanımlayacağız, adına ne diyeceğiz? Geleneksel müziğin adı ne olmalı? Gerçekten kadim bin yıllık bir müzik geleneğinden mi bahsediyoruz? Bugün dinlediğimiz müziğin tarihsel geçmişinin izlerini nereye kadar sürebiliriz? Ve nihayet müziğin tarihini nasıl yazacağız? gibi sorular günümüzün akademik çevrelerince tartışılmaya devam etmektedir.

Tartışmaların zirvesinde bahsi geçen "geleneksel müziğin adı ne olmalı?" sorusunun yer aldığını görüyoruz çoğu zaman: Osmanlı makam müziği, Osmanlı/Türk makam müziği, klasik müzik, geleneksel müzik, alaturka musiki, divan müziği, fasıl müziği, Enderun müziği, saray müziği vb. tanımlar akademik çalışmalarda sıklıkla cevap olarak karşımıza çıkıyor. Bu sorunun neden bu kadar önemli olduğu da şüphesiz bir başka makalenin konusu olabilir. Ancak Cem Behar'ın tanımlamasının 'Osmanlı/Türk makam müziği'¹ olduğunu biliyoruz. Bu tanımlamanın birçok akademisyen tarafından kabul edilerek kullanıldığı görülebilir ki; çalışmalarımnda sıklıkla aynı tanımlamayı ben de kullanıyorum.

1 <https://www.trtizle.com/programlar/istanbul-muzik-ve-tarih/istanbul-muzik-ve-tarih-18-bolum-7869766>

Eleştiri yazımıza konu olan Prof. Dr. Cem Behar'ın 2016 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından basılan, Osmanlı İstanbul'unun 16. yüzyıl sonrası müzik tarihinin konu edildiği *Orada bir musiki var uzakta: XVI. Yüzyıl İstanbul'unda Osmanlı/Türk musiki geleneğinin oluşumu* kitabı, yazarın neden böyle bir tanımlama yapmayı tercih ettiği konusunda bize bir fikir verebilir.

Kitap sekiz başlık altında düzenlenmiştir. Ancak, temel konunun iki bölüm şeklinde ele alındığı görülebilir. İlk bölümde yazar, kitabın tamamında referans alacağı, Osmanlı kahvehanelerini tasvir eden bir gravürün gösterdiği, hissettirdiği hatta kendi ifadesiyle "hayal gücünü harekete geçiren" 16. yüzyıl İstanbul'unun bir tasvirini yapıyor. İkinci bölümde ise ilk bölümün temel referans eseri olan kahvehane minyatürünü analiz ettiği yönetime benzer biçimde, derinlikli bir değerlendirmeye kitabının içeriğini derinleştiriyor. Bu bölümleri bir, iki, üç şekilde teker teker ele almak yerine, kitabı iki başlık altında değerlendireceğiz.

'Orada bir musiki var uzakta' derken, yeni ve melez bir müzikten bahseden yazar, tarz-ı Osmân-i müziğin² arka planında gerçekleşen karmaşık tarih örüntüsünü didik didik ederek çözümlemeye başlıyor. Behar'ın öncelikli hipotezi, Osmanlı İstanbul'unda, 16. yüzyılda yaşanan demografik değişim nedeniyle, Osmanlı/Türk makam müziğinin yaşam bulmuş olduğudur. Osmanlı'nın baş şehri İstanbul'un, Anadolu'dan aldığı göç ile, bir ticari merkez haline gelmesi, eski müzik geleneğinin dönüşümü biçiminde gerçekleşen ve yeni bir müzik geleneğinin ilk nüvelerini barındıran kültürel bir dönüşümden bahseden Behar, bu kabulle, değişimi tetikleyen unsurları sayıp döker: demografik dönüşüm, 16. yüzyılda kırsalda yaşanan yerleşik ekonomik düzenin çözülmesi, isyanların ortaya çıkması, artan vergiler, iltizam sistemi, usulsüzlük, rüşvet, yolsuzluk... Yaşanan gelişmeler, İstanbul'un nüfus ve ekonomi yönünden merkezleşmesi neticesini ortaya koyar ki; vuku bulan tüm bu gelişmeler, tarz-ı Osmân-i müzik geleneğinden bahsedilebilmesinin, tarihi zemininin oluşmasını mümkün kılmıştır (s. 45). Osmanlı devlet sisteminde yaşanan bu ekonomik dönüşümü, Halil İnalçık, Süreyya Faraque, Baki Tezcan gibi önemli akademisyenlerin çalışmalarına referansla çizmeye çalışan yazarın, Gelibolulu Mustafa Âli'nin tarihi şahitliğine³ de sıklıkla başvurduğu görülebilir.

Cem Behar, siyasi ve içtimai alanda yaşanan tüm bu gelişmelerin müziğin yaşam alanlarını dönüştürdüğünü, yeni kültürel karşılaşmaların yaşanacağı mekanların yani; kahvehanelerin varlığını mümkün kıldığını ileri sürmektedir (s. 55). Dublin (İrlanda) Hester Beaty Library' de bulunan, Osmanlı kahvehanelerini tasvir eden bir gravürden yola çıkarak, "İstanbul insanının sosyalleşme ihtiyacına binaen zuhur eden bu mekanları, her

² Tarz-ı Osmani Müzik' tanımılaması Prof. Dr. Cem Behar'dan daha önce ilk kez Walter Feldman tarafından kullanılmıştır. Bkz. Walter Feldman, "The Musical 'Renaissance' of Late Seventeenth Century Ottoman Turkey: Reflections on the Musical Materials of Ali Ufki Bey (c. 1610-1675), Hafız Post (d. 1694), and the 'Maraghi' Repertoire," *Writing the History of Ottoman Music*, ed. M. Greve (Würzburg: Ergon Verlag, 2015), 87-138.

Bugün bildiğimiz şekliyle Osmanlı/Türk makam müziğinin yani İstanbul merkezli 'tarz-ı Osmani üslubun' 16. yüzyıl ikinci yarısı itibariyle gözlemlenebileceği düşünülmektedir. On altıncı yüzyılın ilk yarısı Bağdat ve Tebriz Osmanlı devleti tarafından ele geçirilir. Acem diyarı sanatkarlarının İstanbul'a getirildiği bir dönem yaşanır. Bu kişilerin icra ettikleri müzik ve beraberlerinde getirdikleri müzikal unsurlar Osmanlı kültürel çevrelerinde yadırganmaz. Bir asır kadar sonra benzer gelişmeler yaşanır fakat bu kez *Acem ve Farisi* sanat erbabı için durum farklı olur. "*Acemi" uslu, form taavir ve repertuar* 17. yüzyılın ikinci yarısında ilk dönemki gibi kabul görmemiştir. Bu durum yeni geleneğin oluştuğunun işareti olarak değerlendirilmektedir (s. 23,24).

³ Cem Behar kitabında sıklıkla Gelibolulu Mustafa Âli ve diğer Nasihatname yazarlarına referans vermektedir. "Nasihatnâmeler (pendnâmeler) genelde ahlâkî-didaktik eserlerdir. İslâm toplumları teorik ahlâktan ziyade ahlâkın uygulamasına önem vermişler, dinin emir ve yasakları ile gelenek ve töre ahlâkı içinde yapılması veya yapılmaması gereken davranışları konu alan nasihatnâme türü kitapların telifi doğrultusunda gayret sarfetmişlerdir. Yazarların kendi gözlemleri, bilimsel çalışmaları ve kültürel birikimlerinin yer aldığı bu eserlerde öğüt verilirken âyet ve hadislerden, atasözleri ve vezicelerden yararlanılır, ayrıca muhtelif hikâyeler anlatılıp kıssadan hisse alınması öğütlenir... Daha çok âdâb-ı muâşeret kitabı niteliğinde tertip edilen nasihatnâmelerle (Âli Mustafa Efendi'nin *Mevâidü'n-nefâis fi kavâidi'l-mecâlis*'i gibi) devletteki çözülmeyi konu edinen siyasetnâmeler (Lutfi Paşa'nın *Âsafnâme*'si gibi) nazari meselelere ağırlık verirken menâkıbnâmeler tarikat büyüklerinin hayatı ile tasavvufî terbiyeye önem verir (Ahmed Eflâkî'nin *Menâ ibü'l-ârifin*'i gibi). Telhis veya lâyhalar ise askerî ve politik tehlikeleri bertaraf etmeye yönelik nasihatleri ihtiva eder (Hezarfen Hüseyin Efendi'nin *Telhîsü'l-beyân*'ı gibi)". İskender Pala, "Nasihatnağme", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/nasihatname> (12.07.2022). Nasihatnağme literatürünün Osmanlı tarih yazımında ki yeri ve önemi hakkında eleştirel bir yayın için Bkz. R.A. Abou-El-Haj, *Modern Devletin Dog asi: 16. yu zyıldan 18. yu zyıla Osmanlı I mparatorlug u*, çev. Oktay Özel ve Canay Şahin, Ankara: İmge Kitabevi, 2000.

kesimden insanın yaşamının kesiştiği, toplumun çeşitli sınıfsal katmanları arasında, görünmeyen hiyerarşik sınırların muğlaklaştığı ve eridiği, kültürel farklılıkların temasını sağlayan, yeni sanatsal ürünlerin ve türlerin ortaya çıkmasını mümkün kılan kamusal mekanlar” olarak değerlendirir (s. 96). Minyatürde yer alan kahvehane 'sekenesini' konuşturur, onlara sorular sorup hayali cevaplar alır. Bu tutumun, yazarın birçok kitabında görmeye alışkın olduğumuz bir üslup biçimi olduğunu söyleyebiliriz. Tarih malzemesini ve entelektüel birikimini kullanarak, hayal gücü nispetinde tarihi hikayeleştirmeye devam eder, sorular sorup gerekçeleriyle birlikte cevaplarını sıralar yazar: Sonuç olarak minyatürün söyledikleri veya söyleyemeyecekleri üzerinden müzikteki değişimi nereden ve hangi parametreler üzerinden tespit etmeye başlayabiliriz? minvalinde sorular sorarak, disiplinler arası çalışmalar ile bu sorulara daha doyurucu akademik yanıtlar bulunabileceğini iddia eder. Daha sonra “Metropolleşen İstanbul'un yeni sekeneyle dönüşen kültürel çeşitlenmenin” kaçınılmaz olduğunu tekrar tekrar işaret ederek, mecmuaları analiz edeceği kitabının ikinci bölüme giriş yapar.

Behar, 16. yüzyılın ilk yarısından 17. yüzyılın son çeyreğine müzikte yaşanan değişimi bir geçiş dönemi olarak yorumlar. Owen Wright'in *Words without songs: a musicological study of an early Ottoman anthology and its precursors* çalışmasına benzer bir şekilde, kitabına konu olan üç güfte mecmuasını analiz eder. Her şeyden önce söylemeliyiz ki, güfte mecmuaları veya tarihsel bir vesikanın akademik bir çalışmada nasıl bir metot ve yöntemle ele alınabileceğini göstermesi açısından bu bölüm, tarihsel müzikolojinin akademik yazınına bir örnek teşkil etmesi bağlamında verimli bir çalışma olarak değerlendirilebilir.

Öncelikle, mecmuaları analiz ederken, ait oldukları zaman kesitini tespit edebilmek için oldukça titiz bir çalışma yapar. Elde ettiği veriler ışığında “proto-güfte mecmuaları”⁴ şeklinde bir kavramla tanıştırır okurlarını. Ty1020, Ty11007, Ty822 şeklinde etiketlediği mecmuaları hem kendi içlerinde hem de birbirleriyle çeşitli parametreler üzerinden karşılaştırarak tarz-ı Osmân-i müziğin izini sürmeye devam eder.

Bize göre Behar'ın bu bölümde yer alan en önemli tespiti, eski gelenek ve yeni geleneğin farklılaşma noktasının dil üzerinden gerçekleştiğini söylemesidir. Örneğin, Abdülkadir Meragi'nin torununun oğlu, Mahmutzâde'nin Türkçe eserler bestelemesini, 16. yüzyılda Farsça'nın müziğin dilinde tedricen terk edilmesinin bir göstergesi olarak yorumlamıştır. Eski geleneğin kadim formu nevbet-i mürettebe'nin artık olmadığını, bazı formların değişikliğe uğrayarak varlığını sürdürdüğünü söylerken yine geleneğin etkisinin azalmış olduğunu işaret eder. 16. yüzyılda Semâi form mu, usul mü? sorusu etrafında geleneğin dönüşümünü irdelemeyi sürdürür; “Bir arada olması imkansız Osmanlı sekene aynı kahvehanede bir araya gelmişse, Türkçe yazılmış bir halk şiirine tekâbül eden bir nazım parçasıyla, urefa müziğinin seçkin formlarının aynı mecmuada yer alması da” benzer şekilde yorumlanır yazar tarafından. 16. yüzyıl güfte mecmualarında, güftelerin başında neden form, usul veya besteci adlarının yer almadığı sorusunun cevabını: “toplumda yaşanan avâmileşme, anonimleşme süreciyle ve eski geleneğe ait terminolojinin yerli müzikal tarzlara yakıştırılması” ile ilişkilendirir (s. 140, 144, 145).

Sonuç olarak Behar'a göre, bu tarihi gelişmeler Osmanlı/Türk makam müziğinde bir değişimi zorunlu kılmıştır. Yaşanan değişimin, tek başına, müziğin teknik unsurları üzerine yapılacak çalışmalarla anlaşılabilmesinin mümkün olmadığını savunur. 'Orada bir musiki var uzakta' derken 'bugünün müziğinden' 16. yüzyıl ikinci yarısı itibariyle bahsedilebileceğinin altını defalarca çizer ve bugün var olan müziğe artık Osmanlı/Türk makam müziği denilebileceğini iddia eder.

4 Proto: Fransızca ve İngilizce bileşiklerde görülen *proto+* "ilk, birinci" parçacığından alıntıdır. Fransızca parçacık eski Yunanca aynı anlama gelen *prôtos* πρῶτος sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük Hint-Avrupa dilinde yazılı örneği bulunmayan **prəwo-to-* en önde olan, ilk" biçiminden evrilmiştir (<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/proto>).

Sesli harflerden önce gelen prot-, Yunanca proto-, protos'tan "ilk" "ilk, kaynak, önceki, en erken biçim, orijinal, temel" anlamına gelen Yunanca kökenli bileşiklerde kelime oluşturan öge.

Aynı zamanda bilimlerde, kelime oluşturmada ve tarihi referanslı (Örneğin, Proto-Hint-Avrupa) bileşikler oluşturmada da kullanılır (<https://www.etymonline.com/search?q=Proto>). Cem Behar kitabına konu ettiği mecmuaların bazılarını sanki bir güfte mecmuasının ön modeli veya erken sürümü gibi değerlendirdiği için bu ifadeyi kullanmıştır.

Geleneksel makam müziğinin girift tarihinin yazılması Behar'ın çalışmasından da anlaşılıyor ki, iğneyle kuyu kazmak gibi, ince bir işçilikle, ilmek ilmek dokunması gereken, boşluk kabul etmeyen akademik bir bakışı gerekli kılıyor. Bu çalışmanın bize gösterdiği en önemli gerçeklerden biri şüphesiz müzik tarihi yazımının ancak disiplinler arası akademik bir vizyonla sağlıklı bir neticeye ulaşılabileceğidir ki; Cem Behar'ın kitabının içeriği ve bu içeriği ele alış biçimi, örnek bir akademik vizyon olarak düşünülebilir. “Orada bir musiki var” diyerek işaret ettiği 'oradaki' toplumun müziği 'burada' yaşanan müziği anlama noktasında, geçmişe uzanan tarihi bir patika misali, okuyucuya yol gösterebilir kanısındayız.



TMDK