



www.dergipark.org.tr/rastmd



Genç Bilge
yayıncılık

ISSN
2147
7361

E-ISSN
2147
7531

RAST

Rast Müzikoloji Dergisi
Rast Musicology Journal

Cilt/Vol 10
No 4

DOI
10.12975

KIŞ /WINTER - 2022

Baş Editörler/Editors-in-Chief	
Scott McBride Smith - US and N. Fikri Soysal - Türkiye	
Yardımcı Editörler/Assoc. Editors	
Serkan Demirel - Türkiye	Tuğçem Kar - Türkiye
Şevki Özer Akçay - Türkiye	Serdar Erkan - Türkiye
Nuride İsmayilzade - Azerbaycan	Murat Gurel - Türkiye
Walter Feldman - US	Kaya Kılıç - Türkiye
Uluslararası Yayın Kurulu/International Editorial Board	
Başak Gorgoretti - Cyprus	Marija Dumnic Vilotijevic - Serbia
Ertuğrul Bayraktarkatal - Türkiye	Ralf Martin Jäger - Germany
Vladimir Valjarevic - US	Okan Murat Ozturk - Türkiye
Songül Karahasanoğlu - Türkiye	Özgecan Karadağlı - Türkiye
Safa Yeprem - Türkiye	Pooyan Azadeh - Iran
Wayan Sudirana - Indonesia	Ahmet Hakkı Turabi - Türkiye
Nilgün Doğrusöz - Türkiye	Rumiana Margaritova - Bulgaria
Peter Körner - Türkiye	Sehrana Kasimi - Azerbaycan
Editör Asistanı-Sekreter/Editorial Assistant-Secretaria	
Po Sim Head - US	Hasan Said Tortop - UK
Dil Editörleri/Language Editors	
Po Sim Head - US	
Mizanpaj-Tasarım/Layout-Design	
İlhan Baltacı - Türkiye	

Genç Bilge Yayıncılık / Young Wise Publishing

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

Website: <http://gencbilgeyayincilik.com/> Email: gencbilgeyayincilik@gmail.comManagement-Publication Process Office: 63 - 66 Hatton Garden, Fifth Floor, Suite 23, EC1N 8LE, London, UK. Website: <https://youngwisepub.com/> Email: info@youngwisepub.com**Abstracting & Indexing**

Scopus, Sobiad, Ebsco Rilm

2022 Kış Sayısı

Değerli yazarlarımız, hakemlerimiz, editörlerimiz ve okuyucularımız!

Rast Müzikoloji Dergisi, en üretken müzik araştırmacılarının katkısıyla 10. cilt 4. sayıyı sunar. Bu sayıda emeği geçen Rast Müzikoloji Dergisi ekibine yürekten teşekkür ederiz. Sizlere harika yedi makaleyi sunmaktan dolayı gururluyuz. Her bir makalenin ürüne dönüşmesi için günlerce çalıştık.

Web sayfamızda Etik İlkeler ve Yayın Politikamızı güncelledik. Lütfen Dergipark Dergi Sisteminde bizi takip ederek gelişmeler hakkında her an haberdar olunuz.

Rast Müzikoloji Dergisi'nin önemli indekslerde yer alması için editör kurulumuzdaki tüm akademisyenlerin Dergipark Dergi Sisteminde profillerini güncellemelerini öneriyoruz. Türk müziğinin dünyadaki en prestijli dergisi olarak TR Dizin'de yer almak 2023 yılındaki en önemli dileğimiz.

Prof. Dr. Walter Feldman'ın, editor kurulumuza katılmasının yanında Mevlevi Müziği özel sayısına editör olmayı kabul etmesi onur vericidir. Lütfen makalelerinizi gönderiniz.

Teşekkürlerin büyüğünü yazarlarımıza ve hakemlerimize sunuyoruz. Rast Müzikoloji Dergisinin Türkiye'deki müzik araştırmalarının kalite belirleyicisi olmasını siz sağladınız. Varlığınızla mutluyuz, yeni yılınız tüm güzellikleri ile gelsin.

Rast Müzikoloji Dergisi Editörlüğü

Winter 2022 Issue

Dear authors, reviewers, editors and readers!

Rast Musicology Journal presents the 10th volume and the 4th issue with the most prolific contribution of creative music researchers. We would like to thank the team of Rast Musicology Journal who contributed to this issue. We are proud to present you with seven wonderful articles. We studied for days to turn each manuscript into article product.

We have updated our Ethical Principles and Publication Policy on our website. Please follow us on the Dergipark Journal System and be informed about the news at any time.

We recommend that all academics in our editorial board update their profiles in the Dergipark Journal System so that Rast Musicology Journal can be included in important indexes. It is our most important wish in 2023 to be in TR Dizin as the most prestigious journal of Turkish music in the world.

It is an honor for Prof Dr Walter Feldman to join our editorial board and accept to be the editor of the special issue of Mevlevi Music. Please send your research.

We offer the biggest thanks to our authors and reviewers. You have made Rast Musicology Journal the determinant of the quality of music research in Türkiye. We are happy with your presence, may your new year come with all its beauties.

Rast Musicology Journal Editorial

Cilt: 10 Sayı: 4 Hakemleri / Vol: 10 Issue: 4 Reviewers

Zeka Nacakçı- Türkiye

Mehmet Gönül- Türkiye

Mehmet Öncel Türkiye

Arlinda Beka- Kosova

Bekir Şahinoğlu - Türkiye

Cenk Güray - Türkiye

Ferdi Koç- Türkiye

Göknur Ege- Türkiye

Jun Shen-Kore

Naser Zabeli- Kosova

Onur Alp Kayabaşı- Türkiye

Po Sim Head- Amerika

Safiye Şeyda Erdaş - Türkiye

Serdar Erkan - Türkiye

Shahanum Md. Shah - Malezya

Tuğçem Kar- Türkiye

Wayan Sudirana- Endonezya

Wenbo Liu- Kore

Yovor Konov- Bulgaristan

Zekeriya Karadavut - Türkiye

Ömer Selimoğlu- Türkiye



İçindekiler

449 - 461

Analysis of chromatic mediant relationship in film music score with Neo-Riemannian theory / Research Article

Inho Lee & Johee Lee

463 - 480

Music as an inclusion tool: can primary school teachers use it effectively? / Research Article

Adhurim Rasimi & Armend Xhoni

481 - 507

Ebha'n-nagamât fî terennümâtî'l-ilâhiyyât adlı güfte mecmuasında yer alan ve 2013 yılına kadar Halep Keyyâlî zâviyesinde icra edilmiş olan şüğüller / Araştırma Makalesi

Safiye Şeyda Erdaş

509 - 530

XIV. yüzyıl müelliflerinden Salahaddin Safedî'nin Risale fî İlmi'l Mûsikâ'sı ile XVIII. yüzyıl eserlerinden müellifi meçhul eş-Şeceretu Zati'l-İkmâm el-Haviye li-Usuli'l-Engâm isimli ilk dönem müzik nazarîyatı eserlerinin şekil ve içerik bağlamında karşılaştırılması / Araştırma Makalesi

Mehmet Öncel & Turgut Yahşi

531 - 557

Hayvan sembolizminin Türk halk müziğine yansımaları: Baykuş örneği / Araştırma Makalesi

Sevilay Gök & Ünsal Yılmaz Yeşildal

559 - 578

Recapitulation of Malay asli music genre transcriptions for a chamber trio employing music score analysis / Research Article

Violetta Ayderova

579 - 597

Hamparsum müzik el yazmalarının Mevlevî müziklerine ait belgelerle müzikal içerik açısından karşılaştırılması / Research Article

Zehra Tülin Değirmenci & Turan Sağer

Analysis of chromatic mediant relationship in film music score with Neo-Riemannian theory

Inho Lee *

Johee Lee**

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

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

DOI 10.12975/rastmd.20221041 Submitted August 8, 2022 Accepted October 19, 2022

Abstract

Film has influenced the public as an important cultural form since the 20th century, and film music, as an integral part of film, plays an important role in shaping its content. Film music was influenced by late European Romantic music, and the Hollywood film score system was established based on composers of European descent, followed by the fusion of numerous emerging musical styles, such as Jazz, Rock, and EDM, etc. The orchestral music as the main composition of the film score has a sense of aural expectation in the sound expression, which largely comes from the chromaticization of the harmonies. When analyzing Hollywood film music, it is inevitable that chromatic harmony progression cannot be accurately expressed by traditional tonal music analysis. This study analyzes the chromatic harmony progression of chromatic mediant relationship in the film scores of four composers from the perspective of neo-Riemannian theory. And the correlation between the four sets of transformations and chromatically harmonic progression, H transformation, PL transformation, LP transformation, and RP transformation, is derived from the comparative analysis of neo-Riemannian theory and chromatic mediant relationship. These transformations have deepened the negative emotions of angst and fear or the positive emotions of grandeur and sacredness in film narratives. Exploring and expanding the use of neo-Riemannian theory in film music analysis has positive implications for the development of film music by demonstrating the rationality, accuracy, and intuitiveness of neo-Riemannian theory in the process of film musicology.

Keywords

chromatic mediant relationship, film music, Hollywood film score, neo-Riemannian theory, transformational theory

Introduction

From the 1920s to the 1930s, Hollywood films underwent a transition from silent film to music in the soundtrack of the sound film. And the 1930s saw the beginning of the classical Hollywood film score. 'The classical Hollywood film score coalesced especially through the work of three composers in the 1930s, Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold, and Alfred Newman, whose scores for *King Kong* (1933), *The Adventures of Robin Hood* (1938), and *Wuthering Heights* (1939) respectively are among the most accomplished in the form. They were joined by others, notably Dimitri Tiomkin, Miklós Rózsa, Bronislau Kaper, and Franz Waxman. All but Newman

had immigrated from Europe, many fleeing Hitler and the rise of fascism' (Kalinak 2010, 62-63). European-born composers created the Hollywood system of film music based on historical heritage and narrative structure, and as the era evolved, many styles emerged in subsequent eras, such as Jazz, Rock, and EDM, etc. As a form of musical expression, film music is not limited to a certain style. Instead, it covers almost all musical styles, and film music is not synonymous with one musical style, but a comprehensive embodiment of many musical styles. So, it is necessary to analyze film music with diverse perspectives and theories.

The use of chromatic mediant relationship in film music is representative of the chromaticism use of music, as described by music theorist David Kopp:

Chromatic mediant relations are, of course, not exclusive to nineteenth-century music. Their presence in Renaissance music is familiar. In Baroque style they often occur at the boundaries between large sections of pieces, as a half cadence resolving to an unexpected new tonic. Similarly in the music of Haydn and Mozart, they appear most often as major-third mediants at the boundaries between sections in a minuet or scherzo. Between or within phrases, though, they are exceptional. In Beethoven's and Schubert's music, chromatic mediants began to appear with greater regularity and to find their way into more local harmonic contexts. As their presence grew and their profile became more familiar, chromatic third relations gradually became an accepted and much-exploited aspect of nineteenth-century harmonic practice (Kopp, 2006:18).

Therefore, the use of chromatic mediant relationship in film music is a continuation of European classical music, especially the compositional style influenced by the opera style of Wagner and is a continuation and development of stage music.

'Film musicology is a scholarly sub-discipline hardly twenty years old, and virtually no dedicated or sustained analytical attention was given to film scores in the conventional venues of Anglo-American music theory—journals, conferences, monographs, and seminars—until a trickle began at the *fin de millénaire*' (Lehman, 2012:1). In both traditional classical music and contemporary music, there are only a handful of universities where film musicology is taught as a separate professional discipline. Compared to other disciplines in music, the study and exploration of film musicology is still in a new stage.

In the analysis of film music, it is easy to see that the functional harmonic theory of tonal music is no longer able to accurately represent the large number of chromaticism applications that occur in film music. There are many compositions using chromatic mediant relationship techniques in chromatic music. There has been extensive literature on the use of chromatic mediant relationship in analyzing classical music, but not much research has been conducted on the use of chromatic mediant relationship in film music.

Since the 1980s, neo-Riemannian theory has been developed based on the transformational theory proposed by David Lewin (1933-2003), Henry Klumpenhouwer and other music theorists, and has become a new method for analyzing music. Although neo-Riemannian theory takes the analysis of late Romantic music works as the starting point, through theorists' continuous expansion and refinement, it is found that neo-Riemannian theory can provide a reasonable theoretical basis for the analysis of film music.

David Kopp's *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music* (2002) detailed description of common-tone tonality, chromatic mediant relationship, chromatic transformation system, etc. in 19th century music, providing a reference for the analysis of chromaticization in film music. Frank Lehman's *Hollywood Harmony* (2018) analyzing triadic transformations in film music and analyzing chromaticism in film music through neo-Riemannian theory, demonstrating the superiority of neo-Riemannian theory as an analytical theory. Scott Murphy's 'tonal-triadic progression classes' (Murphy 2015, 485) analysis of film music. Transformational theory, neo-Riemannian theory and related expanded theories presented by the above music theorists provide valuable research material for the analysis of 19th century Romantic music and film music.

Problem of Study

Chromatic mediant relationship has been used for more than 400 years, but it was not until the mid-19th century that its use was taken seriously by composers, especially recent film composers. The use of chromatic mediant relationship as an important part of chromatic harmony progression in film music is used as the scope of this study, and the researcher uses neo-Riemannian theory in own analysis to explore the analysis of chromatic harmony progression in film music in an extended way. This study problems are;

- So how is chromatic mediant relationship used in film music through the composer’s use of different progressions between major triads, between minor triads and between major and minor triads?
- How the use of neo-Riemannian theory as well as transformation network visualizes harmonic progressions in the analysis of chromaticism film music?
- What different cinematic narrative

emotions are expressed using different chromatic mediant relationship?

This study takes the above questions as the purpose of the study and explores the analysis of chromaticism harmony in film music through the analytical perspective of this researcher with the use of neo-Riemannian theory as an extension.

Method

Research Model

This study analyzes chromatic mediant relationship-based harmonies in film music through neo-Riemannian theory and uses transformation network to label the movement patterns of harmonic progressions. The neo-Riemannian theory analysis is not centered on tonal functions and involves different types of transformation methods. By compiling the transformations and extensions proposed by theorists such as David Lewin, Brian Hyer, Richard Cohn, Henry Klumpenhouwer, Frank Lehman, the following Table 1 lists the transformations involved in this study.

Table 1. A summary of common transformations

Common description	Types of transformations	Ex.
Chromatic mediants in major	RP	I → VI
	LP	I → III
	PL	I → bVI
	PR	I → bIII
	H(LPL)	I ↔ bVI _m
	PRP	I ↔ bIII _m
Chromatic mediants in minor	RP	I _m → III _m
	LP	I _m → VI _m
	H(LPL)	I _m ↔ #III
	PRP	I _m ↔ #VI
	PL	I _m → #III _m
	PR	I _m → #VI _m

This study is based on the music of four films, *Fahrenheit 451* (Director. François Truffaut, 1966), *The Lord of the Rings: The Two Towers* (Director. Peter Jackson, 2002), *Inception*

(Director. Christopher Nolan, 2010), *The Hunger Games* (Director. Gary Ross, 2012) whose subjects are Sci-Fi, Thriller, Mystery, Adventure.

Selection Criteria of Film Musics

Bernard Herrmann, the composer of *Fahrenheit 451*, was good at composing in the above styles, and he was one of the representative composers who pioneered these styles. He is also one of the representative composers with research value in the history of film music, and his works influenced composers later. These four films are all based on the theme of talking about good and evil in a fictional time and space. A film does not have a single style of subject matter, but generally consists of several elements of subject matter. The science fiction film is accompanied by elements of adventure, and the thriller is accompanied by elements of horror. So, the subjects selected for analysis in this study have subtle differences in subject matter but are interrelated.

Analysis Techniques

Most of the films of the above subjects are embodied in the chromaticism music. Most of the analytical studies of chromaticism in classical music have used tonal music for works of the romantic period, and the use of chromaticism in contemporary film music draws on the creation theory of classical music. However, combined with the narrative function of film, composers have explored and expanded the chromaticism of music in new ways, and only a few music theorists have studied and analyzed this part. Meanwhile, the development of neo-Riemannian theory has a more reasonable representation for analyzing chromatic music and non-functional harmony. Therefore, this researcher chose neo-Riemannian theory to analyze and explore chromatic mediant relationship in film music.

Results

Through the analysis, it was concluded that the chromatic harmonic progression of chromatic mediant relationship in the 4 pieces of music used H transformation, PL transformation, LP transformation, and RP transformation. These 4 sets of transformation deepen the

negative emotions of unease and fear of the film narrative, as well as the positive emotions of grandeur and sacredness. It also demonstrates the superiority and rationality of neo-Riemannian theory analysis of film music.

Analysis of Fahrenheit 451: Prelude

Bernard Herrmann (1911-1975) is the representative composer of classical Hollywood film score, and he is different from his contemporaries such as Max Steiner, Dimitri Tiomkin, Franz Waxman, Erich Wolfgang Korngold etc. He made modern harmonies accepted in film and made modern orchestration techniques created new sound.

The film *Fahrenheit 451* based on the 1951 Ray Bradbury novel of the same name, The movie is about a fireman who burned books as his job because the government feared that the public had the ability to think independently. And after he started to read the books, he began to question the motive behind the book burning. *Fahrenheit 451: Prelude* is opening theme, Figure 1 summarizes used in the music as H(LPL) transformation, L transformation, S transformation, T1 transformation. H transformation is the chromatic mediant relationship of the most frequent transformation in the music.

Fahrenheit 451 : Prelude



Figure 1. Bernard Herrmann, ‘Prelude’, Fahrenheit 451: harmonic reduction

The music corresponds to the film images shown in Figure 2. Although there is no cinematic dialogue or story narration in this section, the shifts of different bright colors in the images suggest an unsettling and tense sense of perspective. The music makes extensive use of H transformation chromatically harmonic progression, which are consistent with the emotional atmosphere conveyed by the film images, and the constant color shifts and use of chromatic harmony suggest the narrative development of the film. The intuitive nature of using transformation network to

observe harmonic progressions can be seen through the demonstration in Figure 3. The above analysis shows that the chromatic harmony progression of the chromatic mediant relationship using H transformation deepens the uneasiness and fear of the film narration. The instrument consists mainly of violins, harps, glockenspiel with violins playing in a continuous longitudinal harmonic wave in the high voice range, many high-frequency tones, and a dissonant chromatic harmonic structure that deepens the tension and uneasiness of the musical expression.



Figure 2. The opening scene of Fahrenheit 451

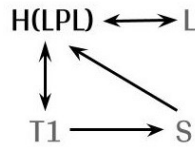


Figure 3. Bernard Herrmann, ‘Prelude’, Fahrenheit 451: transformation network

Analysis of Gollum’s Song

Composer Howard Shore composed hours of scores for the *Lord of the Rings* series. He applied Wagner’s operatic mode of composition to write more than 100 leitmotifs, providing a deep aural interpretation of the film’s narrative and forming one of the most ambitious and complex collections of themes in the history of film scoring. As an important character in the film, Gollum is both pitiable and disgusting, and his character has two sides. “Gollum’s Song” is a song that plays during the end credits of Peter Jackson’s 2002 fantasy film *The Lord of the Rings*:

The Two Towers. It is sung from the point of view of Gollum with a big focus on his tragic story. It was performed by the Icelandic singer Emiliana Torrini’ (Fandom, 2022). The composer created this music for the sad character Gollum using a lot of chromatic music, and the lyrics are Gollum’s own desperate confessions. Figure 4 summarizes the chromatic mediant relationships used in the music as RP transformation, PL transformation, LP transformation. The corresponding chromatic harmony progressions are shown in Table 2.

Gollum’s Song

Figure 4. Howard Shore, ‘Gollum’s Song’, *The Lord of the Rings*: The Two Towers: harmonic reduction

Types of transformations	Chromatic mediant relationship	Emotional themes
RP	G#m - Bm	Sadness tragedy
RP	D - B	despair anger loss of hope
PL	Gm - Bm	melancholy uneasy tense
LP	Bm - Gm	

Table 2. Howard Shore, ‘Gollum’s Song’, The Lord of the Rings: description of chromatic mediants

RP transformation is used as G#m - Bm, D - B, Gm - Bm for PL transformation, and Bm - Gm for LP transformation. RP transformation in music is a progression between two minor triads (G#m - Bm) and two major triads (D - B), respectively, while both are root connections of minor third interval relationships. RP transformation (G#m - Bm) is a minor triad progression representing sorrow, and the root connection of the minor third interval relationship is also an expression of the emotional theme of sadness and tragedy, with the corresponding lyric ‘Where once was light, now darkness falls. So in the end, I’ll be what I will be’ (Genius, 2022). The combination of music and lyrics further deepens the tragedy of the character. RP transformation (D - B) is a major triad progression representing light and hope, while the root note of the minor

third interval relationship also expresses the emotional theme of sadness and tragedy, corresponding to the lyrical part ‘Love is no more. Don’t say Goodbye. Now we say goodbye’ (Genius, 2022) expressing Gollum’s sadness, despair and anger at the loss of hope. PL transformation and LP transformation are the interchangeable connections of the minor triad Gm - Bm, and the melancholy, uneasy and tense emotions of the minor triad. Combined with the chromaticization of a lot of music in Figure 4, the overall music is tense and desperate, and the use of chromatic mediant relationships shows that the music has an important function in shaping the sad character. The intuitive nature of using transformation network to observe harmonic progressions can be seen through the demonstration in Figure 5.

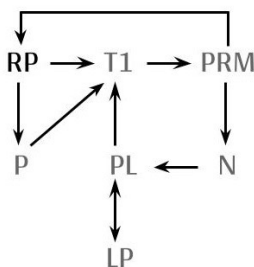


Figure 5. Howard Shore, ‘Gollum’s Song’, The Lord of the Rings: The Two Towers: transformation network

Analysis of Dream Is Collapsing

The film *Inception* storyline is the story of Dom Cobb and his team stealing secrets through the subconscious in the dream world. The film is full of Action, Sci-Fi, Thriller elements. Composer Hans Zimmer uses orchestral and electronic music to create a dream-like musical space for the film. ‘Dream Is Collapsing is the third track on the album *Inception: Music from the Motion Picture*. It runs for 2:28 minutes. The title is a phrase said by Arthur after waking up from the second dream level (Saito’s palace) during the Saito extraction job’ (Fandom, 2022). The music is summarized in Figure 6 using the chromatic mediant relationships RP transformation, PL transformation, H transformation. The use of RP transformation is G \flat - E \flat , B - A \flat , the use of PL transformation is E \flat - B, A \flat - E, and the use of H transformation is E - C \flat , B - G \flat . RP and

PL transformation are harmonic progressions between major triads, suggesting bright and hopeful emotions, and H transformation is a transition between major and minor triads, suggesting uneasy tension and expressing conflict. So, the music expresses the scenario of the collapse of a dream and the urgency to awaken the dreamer’s tension. The chromatic harmony progression of chromatic mediant relationship in this piece has the function of creating tension and releasing it. The harmonic progressions can be observed visually in Figure 7. The instrument composition is mainly orchestral, with strings played by ostinato and the brass family played by low brass, and the sound effect of the low register is deepened to create the scene of the collapse of the dream.

Dream Is Collapsing



Figure 6. Hans Zimmer, ‘Dream Is Collapsing’, *Inception*: harmonic reduction

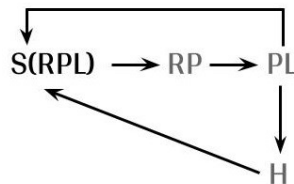


Figure 7. Hans Zimmer, ‘Dream Is Collapsing’, *Inception*: transformation network

Analysis of Horn of Plenty

The film *The Hunger Games* tells the story of a fictional dystopian future world in which the main character takes the place of his sister in a cruel game. The subject of the film is Action, Sci-Fi, Thriller. “Horn of Plenty” is the national anthem of Panem and is played during the Hunger Games, in public announcements by the Capitol, and in other official Capitol events or propaganda commercials. During the Games, it is played every night throughout the arena while the faces of dead tributes are displayed in the sky. In the film adaptation of *The Hunger Games*, the instrumental version of this song plays during the opening ceremony and the display of the dead tributes in the arena’ (Fandom, 2022). The film’s composer, James Newton Howard has constructed a fictional and grand dystopian future musical world for the film. The music can be summarized in Figure 8 using chromatic mediant relationship’s PL transformation and LP

transformation, PL transformation’s use of B - G, and LP transformation’s use of G - B, B - D#. Both transformations are two major triads and their roots are a major third apart. The major triad expresses a grand and bright emotion, while the major third interval has the same emotional expression. And the PL transformation and LP transformation reinforce the grand and sacred narrative presented by the capitol and in official capitol events in the film. Of course, this musical emotional representation can be real or illusory and it is precisely the latter that is represented in the film, thus corresponding to the spatial architecture of the dystopian future world of the film. The harmonic progression can be observed visually through Figure 9. The music is composed of orchestra and choir, with the orchestration in an epic style and the choir singing sacred lyrics according to chant, presenting a sacred and unreal dystopian future world.

Horn of Plenty

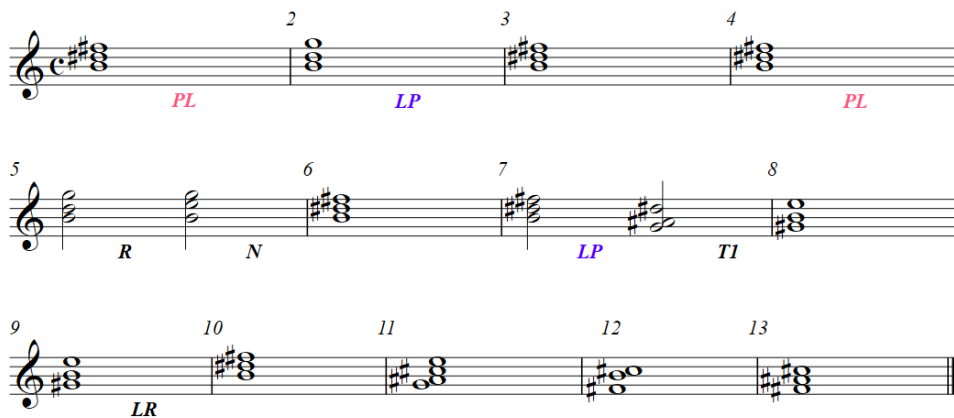


Figure 8. James Newton Howard, ‘Horn of Plenty’, *The Hunger Games*: harmonic reduction

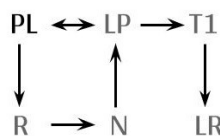


Figure 9. James Newton Howard, ‘Horn of Plenty’, *The Hunger Games*: transformation network

Summary of the relationship between neo-Riemannian theory and chromatic mediant relationship

After analyzing the musical works of the above four composers, the results of this study are summarized as follows:

Firstly, the use of neo-Riemannian theory and transformation network allows visual observation of the chromatic harmony progression of chromatic mediant

relationship in music. Secondly, neo-Riemannian theory can accurately interpret and express the chromatic harmony progression of the corresponding chromatic mediant relationships. Thirdly, a summary of the chromatic harmonic progressions of the transformations used in the music in this study in relation to chromatic mediant relationship, and their expression of the cinematic narrative atmosphere, is presented through Table 3.

Table 3. A summary of chromatic mediants

Soundtrack title	Types of transformations	Chromatic mediant relationship	Emotional themes
Fahrenheit 451: Prelude	H	I ↔ bVIIm	uneasiness fear
		I m ↔ #III	
Gollum's Song	RP	I → VI	despair anger loss of hope
		I m → IIIIm	sadness tragedy
	PL	I m → #IIIIm	melancholy uneasy tense
	LP	I m → VIIm	
Dream Is Collapsing	RP	I → VI	bright hopeful
	PL	I → bVI	
	H	I ↔ bVIIm	uneasy tension
Horn of Plenty	PL	I → bVI	grand sacred bright
	LP	I → III	

Conclusion

Hollywood film music has some default musical expressions in listening, which are very often composed of chromatic harmony progression in the structure of chromatic mediant relationships. Using these chromatic mediant relationships, the composer allows the music to form an emotional expression that is consistent with the cinematic image and narrative function. This study explores the chromatic mediant relationship techniques used in Hollywood film music of different eras by using neo-

Riemannian theory. The rationality and accuracy of the neo-Riemannian theory analysis method is demonstrated through the analysis process, which summarizes the structural relationship between H transformation, PL transformation, LP transformation, RP transformation and chromatic mediant relationship in music. These four transformations are related to the Action, Sci-Fi, Thriller, Adventure theme, and these transformations enhance the narrative expression of the film as well as the emotional depth of the film.

The following is a comparative observation with functional tonal harmony theory through 3 aspects.

➤ In terms of benefits, neo-Riemannian theory is more advantageous in analyzing non-functional harmony because of the use of a large amount of chromatic music in film music, which is detached from functional harmony. And the tonal-focused properties of functional harmony cannot meet the accurate representation of chromatic harmony in film music.

➤ In terms of usefulness, neo-Riemannian theory was developed based on Riemannian theory, and neo-Riemannian theory theorists critically inherited the functional and harmonic aspects of Riemannian theory and expanded it into new branches of theory. The function of film music is to assist the narrative of the film, so the composition of film music is needed for any possibility, which also includes the use of functional harmony and non-functional harmony. The use of neo-Riemannian theory is more useful than functional tonal harmony theory.

➤ In terms of correctness, it is possible to observe that the chromatic mediant relationship corresponding to the transformation is correct and reasonable through the harmonic progression by harmonic reduction. The results presented by transformation network are intuitive. The use of the above neo-Riemannian theory is something that cannot be presented and accurately expressed by functional tonal harmony theory.

Recommendations

Film music covers numerous music genres such as classical music and pop music. Especially, the extensive use of chromatic harmony progression in film music makes the tonal music analysis method somewhat limited. As a music analysis tool, neo-Riemannian

theory is powerful, and expanding the use of neo-Riemannian theory in film music analysis is worthy of the attention of researchers.

At the same time, for researchers, it is hoped that neo-Riemannian theory can be used to analyze more film music of different themes, to summarize the current patterns of harmonic progressions in film music in relation to harmonic transformations, and to explore new harmonic progressions to be applied to the creation of film music.

Limitations of Study

There may be some limitations in this study. There are twelve types of different transformations of chromatic mediant relationship, and due to the limitation of the number of tracks analyzed in the study, this study only explored the chromatic harmony progressions of four chromatic mediant relationships and could not show the association and musical functions of the other eight. This limitation can be addressed in the future. An increase in the number of tracks analyzed can identify all film music works that use chromatic mediant relationship in a more transformations way.

Acknowledgment

Thanks to everyone who helped with this study. We would like to express our gratitude to the families who have given us encouragement and advice during our research.

References

- Cohn, R. (1998). Introduction to Neo-Riemannian theory: a survey and a historical perspective. *Journal of Music Theory*, 42(2), 167-169.
- Cohn, R. (1998). Square dances with cubes. *Journal of Music Theory*, 42(2), 283-296.
- Cohn, R. (2012). *Audacious euphony: chromatic harmony and the triad's second nature*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N. (1992). *A guide to musical analysis*. New York: W. W. Norton & Company.
- Cooke, M. (2010). *A history of film music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cornelius, S., & Mary N. (2018). *Music: a social experience* (2nd ed). New York: Routledge.
- Davis, R. (2010). *Complete guide to film scoring* (2nd ed). Boston: Berklee Press.
- Douthett, J., & Steinbach, P. (1998). Parsimonious graphs: a study in parsimony, contextual transformations, and modes of limited transposition. *Journal of Music Theory*, 42(2), 241-263.
- Fandom. (2022, June 15). https://thehungergames.fandom.com/wiki/Horn_of_Plenty.
- Fandom. (2022, July 17). https://inception.fandom.com/wiki/Dream_Is_Collapsing.
- Fandom. (2022, July 18). https://villainsong.fandom.com/wiki/Gollum%27s_Song.
- Genius. (2022, August 19). <https://genius.com/Emiliana-torrini-gollums-song-lyrics>.
- Gollin, E., & Rehding, A. (Eds.). (2014). *The oxford handbook of Neo-Riemannian music theories*. Oxford: Oxford University Press.
- Heine, E. (2021). Chromatic mediants through the context of film music. In Leigh V (Eds.), *The Routledge companion to music theory pedagogy* (pp. 152-156). New York: Routledge.
- Kalinak, K. (2010). *Film music: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Kopp, D. (2006). *Chromatic transformations in nineteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kostka, S., & Matthew S. (2018). *Materials and techniques of post-tonal music* (5th ed). New York: Routledge.
- Lehman, F. (2012). *Reading tonality through film: transformational hermeneutics and the music of Hollywood*. PhD Dissertation. Harvard University, Cambridge, US
- Lehman, F. (2013). Transformational analysis and the representation of genius in film music. *Music Theory Spectrum*, 35(1), 1-22.
- Lehman, F. (2015). Scoring The President: Myth and Politics in John Williams's JFK and Nixon. *Journal of the Society for American Music*, 9(4), 409-444.
- Lehman, F. (2018). *Hollywood harmony: musical wonder and the sound of cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Lewin, D. (2009). *Studies in music with text*. Oxford: Oxford University Press.
- Lewin, D. (2010). *Generalized musical intervals and transformations*. Oxford: Oxford University Press.
- Lewin, D. (2010). *Musical form and transformation: four analytic essays*. Oxford: Oxford University Press.
- Murphy, S. (2013). Transformational theory and the analysis of film music. In David N (Eds.), *The oxford handbook of film music studies* (pp.471-496). Oxford: Oxford University Press.
- Ramirez, M. (2013). Chromatic-third relations in the music of Bruckner: a Neo-Riemannian perspective. *Music Analysis*, 32(2), 155-209.
- Rings, S. (2011). *Tonality and transformation*. Oxford: Oxford University Press.

Biodata of Authors



Inho Lee is an assistant professor of practical music at Kyonggi University. His research covers a variety of musical themes, including Korean pop music and music education. He received his master's degree and PhD from Kyung Hee University and has worked as a vocal trainer for many K-pop artists. Research fields: Popular Music, Applied Music, Music Education, K-Pop.

Affiliation: Department of Practical Music, Kyonggi University.

Phone: +8223905315 **Email:** soulinno@kgu.ac.kr **ORCID:** 0000-0001-7096-0670

ResearchGate: <https://www.researchgate.net/profile/Inho-Lee-6>

AcademicEdu: <https://kyonggi.academia.edu/InhoLee>



Johee Lee is an assistant professor of performance music at Kyonggi University. His research covers a variety of analysis in composition, including film music and computer music. He received his master's degree and PhD from Kyonggi University. Research fields: Film Music, Computer Music, Music Education.

Affiliation: Department of Performance Music, Graduate School of Hallyu Culture, Kyonggi University.

Phone: +8223905276 **Email:** li-20301@kyonggi.ac.kr **ORCID:** 0000-0001-5652-8355

ResearchGate: <https://www.researchgate.net/profile/Johee-Lee>

AcademicEdu: <https://kyonggi.academia.edu/JoheeLee>

The right choice of choral repertoire - a weakness or good opportunity for encouraging students' musical talent development

Adhurim Rasimi *

Armend Xhoni **

* Assist. Prof. Dr., University of Prishtina, Prishtina, Kosovo.

Email: adhurim.rasimi@uni-pr.edu ORCID: 0000-0002-3493-2899

** Corresponding Author, Student in Master's Studies, University of Arts, Tirana, Albania.

Email: xhoni51@hotmail.com ORCID: 0000-0002-3978-6237

DOI 10.12975/rastmd.20221042 Submitted September 12, 2022 Accepted November 29, 2022

Abstract

This study investigates the views and practices of teachers on the way of selecting the choral repertoire and the opportunities that this repertoire offers for encouraging musical development of from primary and lower secondary schools students within the framework of general education in Kosovo. In this aspect, the experiences during the practical work of choir teachers and the technical or professional difficulties they encounter during the selection of choral songs have been studied. Among other things, the research aims to identify and analyze these factors, through which it is intended to pave the way for further improvement in this matter. The design of this research was carried out through semi-structured interviews, including the detailed analysis of choral songs, both in terms of musical content and pedagogical aspects. The research was carried out with choir teachers of different schools in Kosovo and satisfactory results were achieved, which highlight the real situation regarding the selection of the repertoire, its quality in terms of musical and textual content and the opportunities it offers to students in encouraging and developing musical talent. The recommendations from this study are addressed to the relevant institutions which should aim to encourage and support the work with choral ensembles and the improvement of practices regarding work with choir within general education.

Keywords

choir teacher, choral repertoire, choral singing, chorister, musical talent development

Introduction

Undoubtedly, the selection of the repertoire is one of the most important tasks on which the entire course of work with the choir depends, from the rehearsals to the final performance (Jones, 2012) in front of the audience. For choral teachers, the appropriate selection of songs is both a sensitive and challenging task (Jansson, Eslatd, & Døving, 2019), as the selection of quality literature is a major test of a musician's skills and a time-consuming task (Batey, 2002). Since the selection of the repertoire is of particular importance, choir teachers are often faced with the dilemma of which song to choose, and at this point, many criteria are presented

on which they must focus. First of all, the repertoire should be multi-dimensional of varied character and content, with artistic musical and textual-content requirements in order to stimulate creativity and develop the further musical education (Frizzell, 2021) as well as the general education of the choristers.

The selection of the choral repertoire depends on many factors, whether professional or technical (infrastructural), such as: the experience of the choral group, the level of interpretation, the size of the group, working conditions, etc. In the first stages of the work the selection of musical materials should be made taking

into account the maturity of the singers (McRae, 1991), is true and at this point, songs should be chosen that are appropriate depending on the age and performance level of the choristers, but over time and as their experience increases, the level of repertoire requirements also increases to a more challenging degree. Among other things, the way of selecting the repertoire should include different songs (Cruz, 2017), with requirements from the simplest to the more complex songs that contain a variety of styles and different periods of the national culture and other cultures around the world (Shaw, 2012), which offer a balanced range of styles and levels of complexity, the qualities of which should always challenge and motivate musical learning (Doreen, 1993).

Literature Review

Choice of Choral Repertoire

Culturally responsive teaching, with its student-centered focus, suggests that we begin the repertoire selection process by considering our students rather than reading a publisher's catalog or reading through a stack of them (Shaw, 2012). In the selection of the repertoire, the choir teacher should be guided by the principles of choosing songs that have genuine musical-artistic and aesthetic values that are representative because "when the quality of the repertoire is excellent, the teaching potential is unlimited" (Doreen, 1987). The quality of the songs in question must be of significant value of musical expression in the melodic, rhythmic, harmonic aspect and also the content-textual aspect must be at a satisfactory artistic level (Bull, 2002), because sometimes the most beautiful music has the most horrible text, and vice versa (Minton, 2002).

There are different opinions regarding the choice of the choral repertoire, where some of the choral teachers argue that songs offer the chorister's opportunities for musical development should be chosen, and songs that will quickly fade from their memory or music that "is here today and

gone tomorrow" should in no case be chosen. While on the other hand, some choir teachers are of the opinion that before determining which choral songs they will perform with the choir, they should take into account the audience, where according to them the listener must be an integral part of the concert-choral performance experience (Batey, 2002) as usually a diverse audience is part of the public, or as Hohweiler (2002) states "when selecting music make sure to use a variety of styles that will appeal to all audience and give your group experience with contrasting literature".

In some cases, the choir teachers are influenced by peripheral things and try to create a varied repertoire "something for everyone" so that the songs can be adapted to the tastes of the choristers, thinking that this way the rehearsals will become more attractive for the students. But the student will indeed enjoy rehearsals when we make them enjoyable, and at this point, it should in no case be the repertoire what makes the rehearsal "fun" (Holcomb, 2002). The repertoire should offer the choir members what is truly beautiful: music that has good content and is intellectually significant because, among other things, the choice of repertoire has a profound influence on the formation of musical tastes (Eric, 2007), and often offers its participants a lifelong curiosity and desire to be part of choral performance (Broeker, 2000), and on the other hand, to help students develop understandings or concepts and enable them to grow in empathy (Apfelstadt, 2000). Based on these practices, choir teachers should not limit themselves to selecting songs that are simple, easy to perform, and entertaining, but should select songs that are lasting and will help choristers develop as much as possible musically.

Although the repertoire should represent a variety of styles and periods (Núñez, 2012), a good opportunity for enriching the repertoire is also the selection of folk songs - traditional songs (Kastner & Menon, 2019), because

through them we can offer students a more complete knowledge of the choral heritage and a better and more comprehensive appreciation of choral art (Guy, 2001), and as Kodaly states “these songs are the musical ‘mother tongue’ of our students” this kind of music from the oral tradition provides a rich material for learning about the history of our country and the daily life of our ancestors (Wilson, 2003). However, folk songs should be carefully selected to reflect high quality. Not all of these songs are worth learning from a musical point of view, especially those that have survived over time, provide acceptable educational experiences for children (Wilson, 2003). In this aspect, those songs that stimulate and create opportunities for further musical and general development of students should be chosen.

During the selection of the repertoire, in addition to the musical and artistic aspect, extra attention should be paid to the substantive aspect of the song so that the choristers can experience and understand its textual meaning. The text must represent the best in poetic standards: freshness, originality, be direct and substantive, which means that quality choral music must have texts that have value as meaningful poetry (Batey, 2002). At this point, the text must be well constructed, have poetic merit, literary integrity and artistic value. As Fred says “When I select a piece of music, I want to make sure the text has something to say that is relevant to myself and to my students” (Ritter, 2002). Among other things, the textual content should be adapted to the level and age of the choristers, because symbolic thinking does not develop until the age of eleven and that, especially for the young child, the most appropriate texts are laid out in concrete language (McRae, 1991). If choir teacher when choosing a song manages to adhere to the requirements of the content, then for the chorister’s meaningful music with strong lyrics will stay with them for years to come (Bull, 2002). The right choice of the choral repertoire with all the musical and content components is the

key to the success of a choral group, because such songs will help the choristers to develop and educate themselves musically and in general. Also, the quality repertoire will cultivate the musical taste of the choristers that will potentially influence their future to be music lovers and potential cultivators of genuine artistic music.

Research Problem

Our study aims to investigate the practices of teachers on how to select the choral repertoire and the opportunities that this repertoire offers for promoting the all-round musical development of students within general education. The research aims to identify and analyze these factors, through which it is intended to pave the way for further improvement in this matter. To conduct this research, we have raised the research questions of the study;

- How does practices of teachers on the way of selecting the choral repertoire?
- Which songs have performed with the choir in the last programs?
- What opportunities does choral repertoire offer to choral students for encouraging and all-round musical talent development?

Method

Research Model

This research was carried out through the qualitative method, through which data were collected that enabled the detailed analysis of the matter. Initially, data was collected through semi-structured interviews were conducted with choir teachers. Further, we processed the qualitative data and the detailed analysis of the songs that were performed with a choir. We performed the analysis of the songs in the musical, textual-content and pedagogical aspects.

Participants

The study focuses on music education teachers in general public education in

Kosovo. To address this topic, we collected research data through a semi-structured interview with music teachers in Kosovo, total of 18 teachers.

The interview was confidential and the

interviewed teachers were named as choir teachers. Table 1 show the codes used for each participant; for example, ChT1-M-37 refers to Choral Teachers; P1 - for the enumeration of participant; F/M gender and 25 - age.

Table 1. Structures of participants

No	Gender	Age	Work Experience	Codes
P1	Female	25	3 years	ChT1-F-25
P2	Male	37	9 years	ChT2-M-37
P3	Female	45	22 years	ChT3-F-45
P4	Female	32	8 years	ChT4-F-32
P5	Female	34	10 years	ChT5-F-34
P6	Male	27	4 years	ChT6-M-27
P7	Female	30	7 years	ChT7-F-30
P8	Female	34	8 years	ChT8-F-34
P9	Female	55	29 years	ChT9-F-55
P10	Male	63	34 years	ChT10-M-63
P11	Female	28	4 years	ChT11-F-28
P12	Male	46	22 years	ChT12-M-46
P13	Female	44	20 years	ChT13-F-44
P14	Female	36	11 years	ChT14-F-36
P15	Female	34	8 years	ChT15-F-34
P16	Female	39	11 years	ChT16-F-39
P17	Male	58	32 years	ChT17-M-58
P18	Female	48	26 years	ChT18-F-48

Data Collection Tools

This study aims to understand the views and practices of teachers on how to choose choral repertoire and the opportunities that this repertoire offers in the musical development of students. To address this topic, we collected research data through a semi-structured interview with choir teachers in Kosovo. To get the opinions of teachers, open-ended questions were included in the semi-structured interview.

Semi-structured interview form

The interviews were administered by the authors of this research. The semi-structured interview consists of a total of 6 questions, which aim to provide information about way of selecting the choral repertoire and to

identify the opportunities that this repertoire offers for encouraging and developing the musical talent of students in elementary schools (see Appendix 1). The interviews were conducted with 18 choir teachers from primary and lower secondary schools, which were recorded and transcribed, always guaranteeing the anonymity of the interviewees.

Data analysis

Data analysis was performed through qualitative method and the technique of musical and textual content analysis where the musical parts of songs have been analyzed in detail with all musical and content components such as formal structure, the way the melody and rhythm are organized,

the importance of the theme/rhythmic material, the voices, the high points of the phrases, the harmonic structure and the textual and content aspect of the songs. To ensure transferability in this research, participants' views were described in detail and direct quotations were included for reliability in qualitative research; it means stability or permanence (Neuman, 2014). After collecting the data from the research with the qualitative method, we coded them according to the target variables of the research; we generated them through special qualitative categories, age, gender, work experience, which we coded with separate numbers.

Documents

In the next phase, the musical parts of songs (See Appendix 2, 3) were analyzed in detail with all musical and content components. These songs (music sheet of songs) were selected since the research shows that they are mainly performed by choral groups, the examples of the songs were collected during the stage of the realization of interviews, or in some cases the same were sent by email to the address of the researchers.

Ethics

This study was approved by Ministry of Education, Science, Technology and Innovation (MESTI). Obtaining permission was done after our request for research, they gave the permission on February 03, 2022. All study participants were formally invited and voluntarily participated in this research. All methods were performed in accordance with the relevant instructions and regulations.

Procedures

The data collected during the first phase present summary descriptions of the views of the interviewees regarding the research. The interview allowed the participants to express themselves freely the views and practices on the way of selecting the choral repertoire, since choir teachers were interviewed separately. After the

interviews were transcribed, the answers of the teachers that they provided through interviews were compared. The interview took place in the period February-April 2022 in the schools where the interviewed teachers are employed. In addition to the analysis and data comparison, during period May-June 2022 the parts of choral songs (music sheet) were also analyzed in terms of musical, textual-content and pedagogical content. First, the list and arrangement of the songs that were performed in the last three appearances before the audience was made, from which the songs that were performed the most by school choirs were selected for detailed analysis.

Analysis of Songs

Work with the school choir is a very complex whole that is interdependent on many factors that have a chain function. At this point, the focus of this study is to highlight one of the main components (the first link of the chain) which is then reflected in the functioning and quality of the choral ensemble. It is known that the benefits to students of participating in the school choir are multidimensional (Clift & Hancox, 2001), not only contributing to musical and general development but, as Rutter says, "in an age where the solitude of the computer screen drives people away and threatens to oust real group activity, the world needs its choir ensembles more than ever before, in school, church, concert halls, and community" (Rutter, 2001).

Since the selection and performance of the choral repertoire reveals, among other things, the quality aspect of a choral ensemble, we have presented the findings about the choice and realization of the repertoire made by the choir teachers. The musical parts of these songs have been analyzed in detail with all musical and content components such as formal structure, the way the melody and rhythm are organized, the importance of the theme/rhythmic material, the voices, the high points of the phrases, the harmonic structure. Below we have presented one of the analyzed examples.

Lule-Bore

Nasho Jorgaqi

S. Gjoni

pjesa a g-mol Motivi Fjalja - I Fjalja - II

SOPRANO

T D T

Figure 1. Choral song - Lule bore

“Lule borë” is considered as the hymn of our lyric songs. It is a song from Shkodra, composed 55 years ago by the composer Mr. Simon Gjoni (a well-known composer from Shkodra). The song was written by Mr. Nasho Jorgaqi.

The formal structure of the song: a, a1, a2

Part (a) of the song is introduced in unison, which consists of a small-scale period with a very characteristic motif both of melodic and rhythmic context. Song tonality of part a is in g-mol. In a1 there is the division of voices with the melody of the third interval being divided into the first and second voices. It consists of a minor sentence with repeated two measures. A characteristic of this theme is the repetition of motifs with changed melodies and same rhythm.

a) Its tonality in modulation jumps to G major. In the final part a2, a lighter melody with the same rhythm structure and jump to the initial tonality is noticed.

The melody and rhythm

This song’s melody is simple with gradual motions; it is a popular motifs song very acceptable and easy to remember. During the melodic course, the intervals of sixth and minor third (6 and m3) are noticed. The song’s range-the (ambits ranges) from c1 to es2 for the first voice (soprano), whereas for the second voice (alto), it reaches low sounds to av. The rhythm of song is in the form of 7/8. Also, different values of notes are used such as the eight, the fourth, and half notes, which do not present any difficulties for interpretation by children’s choir ensembles (especially lower secondary (6-9) school choir ensembles).

The harmonic structure

This song’s harmony is more compressed by giving it greater opportunities for harmonious expression. Since its melody is melodious, it creates greater opportunities so that even the harmony is richer (whose chords are written in details in the song’s part). Here the cadence is simple and understandable

(and persuasive too). It is particularly the aspect of song’s form that gives it a distinct development. a, a1, a2 are characterized by maintaining the rhythm value, measure, and modulation by not moving the note, but only the accord from G major in that g minor.

The textual aspect

The textual aspect is simple is not in line with the requirements of this age students’ - based on education point of views. This phenomenon is present in many folk songs, whose content-textual aspect exceeds experiencing opportunities of students of this level. In addition, it does not offer anything to the latter either in pedagogical or educational context.

Results

Research findings from interview

Our study aimed to investigate the views and practices of teachers on the way of selecting

Theme 1. Sources of Choosing Choral Songs

Table 2. Content analysis of participants’ view about sources of choir repertoire selection

Choir teachers use different sources when choosing choral songs	f
Sources from the Internet	9
Personal libraries	6
Material (choral songs) from own previous education	5
Books with a collection of folk songs	15
Arranging of folk songs by myself	8
Songs from music textbooks	18
From collaboration with other colleagues	3

Findings indicate that choir teachers use different resources on an individual basis according to their preferences (but without following a set protocol).

“... due to the lack of choral songs in the mother tongue, I often adapt different songs by adapting them to the needs of the choir and to the character of the program (performance) during public appearances” (ChT2-M-37; ChT8-F-34).

“I often use resources from the Internet, especially in cases where I choose to

the choral repertoire and the opportunities that this repertoire offers for encouraging musical development of students within the framework of general education.

From the semi-structured interview, three (3) main themes were drawn from this research:

- The use of resources (choral songs) that the teachers have at their disposal
- The type of songs that the choir teachers worked on and performed with the choir
- Working conditions faced by choir teachers during choral rehearsals

Resources and assets are key factors for choir teachers to perform repertoire with appropriate musical and aesthetic requirements.

work on songs in a foreign language” (ChT1-F-25).

“Since we have a lack of choral songs for children, I use my personal library with materials that I have from my previous schooling and the collection of songs from my long experience of working with a choir” (ChT10-M-63).

“Most of the choral songs that I have at my disposal are composed for adult choirs (MIX SATB), therefore, it was imposed on me to adapt these songs

to the interpretation capabilities of the choir or in some cases to “deform” them in such a way that the students/choristers are able to interpret them” (ChT14-F-36).

“We often collaborate with colleagues by borrowing or exchanging choral songs that are suitable for choir ensemble” (ChT9-F-55; ChT18-F-48).

“I use the songs that are in the school books by adapting (arranging) them for the choir, since almost all the songs are composed for one voice only” (ChT4-F-32; ChT15-F-34; ChT11-F-28).

“In order for the songs to be more

attractive for the students and the public, I arrange them myself” (ChT6-M-27).

“I prefer to choose folk songs because they are more suitable for the choristers, they learn them easier and faster, on the other hand, there are more songs/books available from different authors” (ChT13-F-44).

The findings show that in most cases the songs are not interpreted as written in a standard way, but they are simplified, (even exceeding the competences and copyrights), deformed to suit the impulses of the choir leaders or conditioned by the interpretative capabilities of the choral group.

Theme 2. The Type of Songs that Choir Teachers Worked and Performed with the Choir

Table 3. Analysis of songs that choir teachers have worked during last school year

The number of songs you worked during the last school year		f
Up to three songs		3
Up to five songs		11
More than five songs		4
The way of interpreting /performing the choir songs		
interpreting in unison		12
interpreting in two voices		14
interpreting in three voices		2
Songs that you have performed with the choir in the last three programs		
Lule borë	folk songs (songs with folk motifs)	15
A kanë ujë ato burime	folk songs (songs with folk motifs)	13
Për mëmëdhenë	patriotic songs	9
Vajta n’Elbasan	folk songs (songs with folk motifs)	14
Moj e bukura More	folk songs (songs with folk motifs)	9
Shkolla ime	school songs	6
Mirë mbrëma	folk songs (songs with folk motifs)	7
Shkoj e vij flutrim si zog	folk songs (songs with folk motifs)	3
Kënga e Rexhës (qou Rexh’ qou djalo)	folk songs (songs with folk motifs)	4

“During the school year I worked/realized only three new songs, the choir students are busy with many other activities and I don’t want to burden them more” (ChT8-F-34).

“I worked on five new songs (including the songs we had from previous years), I sometimes work on new songs depending on the need and the number of appearances in front of the public” (ChT16-F-39).

“All the songs that I have worked with the choir are well-known folk songs, those that were more difficult to perform, we performed in unison, while the songs that had smaller interpretation requirements, we interpreted them in two voices” (ChT18-F-48; ChT6-M-27).

“I prefer to choose folk songs because they are more suitable for choral students; they learn them easier and faster” (ChT13-F-44).

“I have worked on many new songs; most of them are folk songs with some minor exceptions in cases where we need to have patriotic songs in the program in honor of national holidays (eg anthem and any other patriotic song)” (ChT9-F-55).

“During performances on holidays with a national character, I usually choose well-known songs which I adapt for children’s choirs or we perform them in unison”,

while other songs are from the repertoire of popular folk songs (ChT17-M-58).

“The choral repertoire that I work with the choir, adapted it to the possibilities of choir students, I choose folk songs that the students learn easily and sing with pleasure” (ChT2-M-37).

“I pay attention to the choice of folk songs, because they are very well received by the public, we even have cases where the public joined our performance by singing or clapping. And this definitely motivates me and the choir students” (ChT11-F-28).

The findings show that in most cases the choir teachers performed a limited repertoire. They had not made a selection of songs that represented different genres and styles that possessed musical value, but for various reasons chose to perform folk songs with minor exceptions in some cases.

Theme 3. Working Conditions During Choral Rehearsals

Table 4. Conditions and difficulties that choir teachers face during the work with the choir

Conditions that choir teachers face during the work with the choir	f
The conditions meet all of our requirements	5
Conditions partially meet our requirements	7
Conditions do not meet our requirements at all	6
Technical or professional difficulties that choir teachers face during the work with the choir	
The lack of space for choir rehearsals	6
The lack of choral songs in the mother tongue (native language)	15
The school staff and the principal are not cooperative	8
The lack of choral competitions	10
The choir is not included in curriculum plan	13
Students’ overload with other activities	7
The lack of training’s (how to conduct or work with the choir or for music education in general)	11

“The lack of a separate class for choir rehearsals creates difficulties working with choir” (ChT14-F-36).

“Since there is a lack of choral songs in the mother tongue, I am obliged to adapt

adult songs for the needs of the school choir, which are then reflected in the work with students and create difficulties during their learning and interpretation” (ChT8-F-34).

“The overload of students in different courses and teaching in two shifts creates difficulties in adjusting the schedule for choir rehearsals” (ChT16-F-39).

“The difficulties in adapting the choir rehearsals for learning due to the fact in that learning takes place in two turns” (ChT12-M-46).

“To be organized by the municipal directorates or the ministry of education professional visits for the students of the choir, from which they would benefit professionally and also be motivated” (ChT9-F-55).

“Even a single training was held with us (either for choir work or for music education in general)” (ChT14-F-36; ChT12-M-46; ChT1-F-25).

Research Findings from Analysis of Songs

From the comparison of the repertoire and the analysis of the songs, it can be noted that most of the choir teachers were prone to performing folk songs. These songs in most cases were popular, which made them more attractive to students and the public. For more see Table 3. (ChT18-F-48; ChT6-M-27; ChT13-F-44; ChT9-F-55; ChT11-F-28; ChT17-M-58; ChT2-M-37). Mostly the songs were single voice, (ChT18-F-48; ChT9-F-55; ChT6-M-27) to which the accompanying voice was added as a “melodic cover” and as a result, in some cases the songs lost their originality (the flow and clarity of the song faded both in the melodic and rhythmic form as well as in the structure-form). In terms of melodic and harmonic development they were simple, usually starting in unison, then breaking into the refrain part (or other suitable parts), where the accompanying voice often performs in a third (following the theme in imitation) but with very modest development in the vertical-harmonic aspect. Also, there is a large distance between the voices (soprano, alto), which washes out the artistic beauty and originality, and is disproportionate to

pedagogical requirements.

While in the poetic aspect, text should represent the best in poetic standards: freshness, originality, and directness “quality choral music uses text that have value as poetry and are full of significance (Batey, 2002), “meaningful music with a strong text will stay with them for years to come” (Tina, 2002), findings indicate songs in some cases exceed the limits of the school choirs level since their content contains terms, words that exceed their experiential abilities. This is probably also due to the fact that many of these traditional folk songs were created a long time ago and due to the time context and socio-economic changes, in some cases, they contain words that are almost incomprehensible to students.

In general, elements of folk music dominate the repertoires of choral ensembles of our schools. It is absolutely understandable for students to learn folk songs from their culture and be exposed to traditional music; however, choristers should be offered a more comprehensive repertoire that gives them greater opportunities for musical talent development. Based on the detailed analysis of the songs, it generally appears that these songs are very simple and create modest opportunities and limited musical and aesthetic development.

The wise choice of the choral repertoire with all the components, both musical and content components, is the key to the success of a choral group, because through these songs the choristers will develop and be educated musically and overall, and will cultivate their musical tastes.

Conclusion and Discussion

This study highlights the real situation related to the selection of the repertoire, its quality in terms of musical and textual content and the opportunities it offers to students in encouraging musical and general development. Choral singing is a unique activity that allows amateur musicians to perform a wide range of musical repertoire,

to participate in performances, often at a high level of musicianship, under the guidance of skilled musical directors (Einarsdottira & Helga, 2016).

From the analysis and comparison of the repertoire, although, choir students should be offered a variety of songs for interpretation (Apfelstadt, 2000), it is observed that them had not performed a variety of songs that would represent musical values, songs of different genres and styles for the respective age. Instead, most choir teachers were determined to perform folk songs. They select and perform songs with modest (few) artistic and musical demands, simple songs which are really accepted more easily and attract much more choristers and also give a spectacle to the public, the latter being precisely the only purpose of the teachers. Moreover, some of these songs are easily worked out and adapted to the needs of the choir (mostly in two voices, or singing in unison, and then in certain places split into two voices). In most cases, choir teachers have not followed professional criteria, in an order to “allow the repertoire to dedicate performance practices of various cultures and periods (Cash, 2019), and thus require certain performance practices and tone colors” (Blue, Hoosen, & Orion, 2018), but have applied and been influenced by other peripheral criteria during the selection of the repertoire, avoiding professional responsibility.

Although, choral teachers say that in general there is a marked lack of artistic choral songs for children in their mother tongue and according to them this imposes such a selection. However, it is not only the lack of choral songs for children that is the reason associated with this selection, but that folk songs are more attractive to choristers and their practical performance is achieved faster and easier. Some teachers even emphasize that when they define the repertoire, they always have the audience in mind, because artistic-classical songs are not often welcomed like folk songs. Although

for choral teachers the choice is imposed in the absence of adequate literature, it is observed that there is a lack of will and professionalism to find better alternatives that offer students optimal opportunities for further musical and general development. In this aspect, teachers must work hard and use better judgment in choosing the repertoire (Walker, 2020).

We can say that one of the main factors influencing these “excessive” variations is due to the fact that there is no standard or curricular requirement (MEST, 2016), that provides for, suggests or obliges choir teachers to meet requirements of working with choral groups because “the use of a multicultural repertoire can expose students and their audiences to a wide range of music literature, performance styles, musical aesthetics, and concepts related to the music-making process” (Maultsby, 1987).

Even choral repertoire and its qualities should always challenge and motivate musical learning (Doreen, 1987) in general, we can conclude that the songs chosen by the choir teachers were simple, did not have musical and professional criteria (Reames, 2001), and their realization with the choir does not bring the appropriate benefits for the choir students and does not create the required opportunities for musical development.

Recommendations

The recommendations are addressed to institutions and actors such as: MESTI-Ministry of Education, Science, Technology and Innovation, Municipal Directorates of Education (MDEs), Faculty of Arts and Faculty of Education and choral teachers who in cooperation or independently can directly influence the improvement of the situation related to the issues that have been addressed in this paper.

For Ministry of Education, Science, Technology and Innovation

- to announce a competition for the creation of choral songs for school ages,

to publish them in physical or online form, or to attach them as additional packages to music education texts.

➤ to revise the curricular part related to extracurricular activities outside the classroom (referred to as additional program). This will automatically reflect the standard program requirements and avoid major divergences-differences during choral work by choral teachers.

➤ in cooperation with MDEs, the Faculty of Arts and the Faculty of Education should organize choral competitions at all levels of education because this increases competition, the professional responsibility of choral teachers and the ambitions of school choirs.

➤ in cooperation with the MDEs to organize trainings for music teachers with a special focus on the organization of work with choirs (the trainings should be held by qualified conductors or distinguished choral teachers).

For Faculty of Arts

➤ in cooperation with composition professors within the faculty to compose choral songs for children in their native language.

➤ to design a program where composition department students are required to create songs for children's choirs such as "canons", songs for two and three voices in accordance with the requirements of this level. (Although it is but a modest request for the student of composition, such songs would serve many teachers and choral groups in secondary schools).

For Choral Teachers

➤ to organize choir work as a professional requirement; to select choral songs with artistic values that develop the musical and general education of students.

➤ to create a school music archive

(music library), store score sheets, audio recordings or video recordings of choral songs. This would facilitate the work of colleagues about the selection of the repertoire and would serve to prevent the choral program from being repeated too often.

Limitations of Study

The study is mainly based on the measurement of variables in the study based on participants' self-declarations through implementation of semi-structured interviews, and based on analysis of music parts of songs. If other instruments were to be applied to the study, the results might have been different from the ones we presented in Kosovo.

Acknowledgment

Acknowledgments to all collaborators who contributed to the realization of this study. Acknowledgments to music teachers who participating in this study.

References

- Apfelstadt, H. (2000). First things first: selecting repertoire. *Music Educators Journal*, 87(1), 19-22.
- Batey, A. (2002). *Selecting quality choral literature in the high school setting*. In Spotlight on Teaching Chorus (pp. 43-45). Reston, VA: MENC, National Association for Music Education.
- Blue, T., Hoosen, V., & Orion, L. (2018). Preparation, practice, performance, and pondering: a different approach to score preparation. *American Choral Directors Association*, 58(7), 69-80.
- Broeker, A. (2000). Developing a children's choir concert. *Music Educators Journal*, 87(1), 26-30. <https://doi.org/10.2307/3399674>
- Bull, T. (2002). *Ran steps for creating or adding vitality and improving the quality of your choir*. In Spotlight on Teaching Chorus (pp. 76-77). R&L Education.
- Cash, S. (2019). Middle and high school choral directors' programming of world music. *International Journal of Research in Choral Singing*, 7, 36-55.
- Clift, M. S., & Hancox, G. (2001). The perceived benefits of singing: Findings from preliminary surveys of a university college choral society. *The Journal of The Royal Society for the Promotion of Health*, 121(4), 248-256. <https://doi.org/10.1177/146642400112100409>
- Cruz, P. (2017). Is all music for everyone? *The Choral Journal*, 58(4), 11-20.
- Doreen, R. (1987). Children through choral music experience. *Choral Music Experience*, 4(9), 3-5.
- Doreen, R. (1993). Children's choirs: a revolution from within. *Music Educators Journal*, 80(3), 44-48.
- Einarsdottira, S. L., & Helga, G. R. (2016). The role of choral singing in the lives of amateur choral singers in Iceland. *Music Education Research*, 1(18), 39-56. <http://dx.doi.org/10.1080/14613808.2015.1049258>
- Eric, J. P. (2007). *The use of folk songs in education: Some examples of the use of folk songs in the teaching of history, geography, economics and English literature*. Published Online, 89-94. <https://doi.org/10.1080/03057876980000141>
- Frizzell, E. (2021). Choral directors perceptions of choral tone. *PLoS One*. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0256587>
- Guy, F. W. (2001). *The repertoire selection practices of high school choral director*. R&L Education.
- Hohweiler, M. (2002). *Starting an elementary-school choir*. In Spotlight on Teaching Chorus. R&L Education.
- Holcomb, A. (2002). A prespective on literature for young choirs. In Spotlight on Teaching Chorus. R&L Education.
- Jansson, D., Eslatd, B., & Døving, E. (2019). Choral conducting competences. *Research Studies in Music Education*, 43(1), 3-21. <https://doi.org/10.1177/1321103X19843191>
- Jones, H. (2012). *A point of departure for rehearsal preparation and planning*. Cambridge University Press, 272-280. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521111737.020>
- Kastner, J. D., & Menon, S. (2019). Popular Music in Choir: Helping Students "Find Their Voices." *Music Educators Journal*, 106(1), 48-54. <http://dx.doi.org/10.1177/0027432119856083>

- Maultsby, P. K. (n. d.). (1987). *Toward a multicultural music-education curriculum*. T. C. Society, Editor. Retrieved from https://www.music.org/index.php?option=com_content&view=article&id=2660:toward-a-multicultural-music-education-curriculum-sup-1-sup&catid=217&Itemid=3665#:~:text=The%20use%20of%20a%20multicultural,way%20to%20achieve%20multicultural%20programming
- McRae, S. W. (1991). *Directing the Children's Choir*. In Schirmer Books.
- MEST. (2016). *Core Curriculum for Preparatory Grade and Elementary Education of Kosovo* (Grades 0, I, II, III, IV and V). S. a. Ministry of Education. Retrieved from <https://masht.rks-gov.net/kurrikula-berthame-per-klasen-pergatitore-dhe-arsimin-fillor-te-kosoves-klasat-0-i-ii-iii-iv-dhe-v/>
- Minton, W. (2002). *How do you select literature for your choirs*. In *Spotlight on Teaching Chorus* (pp. 50-52). R&L Education.
- Neuman, W. L. (2014). *Pearson new international edition. in social research methods: qualitative and quantitative approaches* (Seventh, pp. 477-480). Retrieved from <https://www.pearson.com/store/p/social-research-methods-pearson-new-international-edition/P200000005113/9781292020235>
- Núñez, F. J. (2012). *Globalization, multiculturalism, and the children's chorus* (201-215). *The Cambridge Companion to Choral Music* (Ed. André de Quadros). Cambridge University Press <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521111737.016>
- Reames, R. (2001). High school choral directors' description of appropriate literature for beginning high school choirs. *Journal of Research in Music Education*, 49(2), 122-135. <https://doi.org/10.2307/3345864>
- Ritter, F. (2002). *Tell the truth! create a disturbance! make a difference!* in *spotlight on teaching chorus* (pp. 136-137). R&L Education.
- Rutter, J. (2001). *Starting a choir*. *Universiteit van Pretoria*. Retrieved from <https://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/30171/03part2chapter1-2.pdf?sequence=4>
- Shaw, J. (2012). The skin that we sing culturally responsive choral music education. *Music Educators Journal*, 98(4), 75-81. <https://doi.org/10.1177/0027432112443561>
- Tina, B. (2002). *Ran steps for creating or adding vitality and improving the quality of your choir*. In *Spotlight on Teaching Chorus* (pp. 76-77). R&L Education.
- Walker, T. (2020). Addressing contextual information in multicultural choral repertoire. *The Choral Journal*, 61(4), 57-62.
- Wilson, S. W. (2003). The young elementary school chorus: an introduction to choral singing. *Music Educators Journal*, 89(5), 32-37. <https://doi.org/10.2307/3399917>

Biodata of Authors



Assist. Prof. Dr. **Adhurim Rasimi** is professor of musical pedagogy at the faculty of education at the University “Hasan Prishtina“ in Prishtina, Kosovo. Besides he is also appointed by Ministry of Education, Science and Technology (MEST) as deputy coordinator for the curriculum design in the field of arts. He is also author of the module and certified coach in the field of art and music within the training for the Standards Development and Learning in Educators for early childhood 0-6 years old. Dr. Rasimi is

also compiler of guidelines for educators in the field of art as well as compiler of practical guidelines for parents. Besides pedagogical activity, he has led various coral formations such as: children’s choir “Birds are singing“ children’s choir of the Radio Television of Kosova, mixed choir of the city of Gjilan. Currently he is focused on research in the field of music education, especially those that reflect the real situation and improve the teaching of musical education in general schools.

Affiliation: University of Prishtina, Prishtina, Kosovo.

Email: adhurim.rasimi@uni-pr.edu **ORCID:** 0000-0002-3493-2899



Mr. **Armend Xhoni** studied musicology at the AAB University in Kosovo and music theory studies at the University of Tetovo in North Macedonia. He is currently continuing his studies at the master’s level in Albania for Musicology and is also pursuing his master’s studies in composition at the University of Business and Technology (UBT) in Kosovo and master’s studies in musicology at University of Arts in Tirana.

Affiliation: Student in master’s studies, University of Arts, Tirana, Albania.

Email: xhoni51@hotmail.com **ORCID:** 0000-0002-3978-6237

Appendix 1. Semi-structured Interview Format

Semi-structured Interview Form			
The aim of this study is provide us with information about your way of selecting the choral repertoire and to identify the opportunities that this repertoire offers for encouraging musical development of students within the framework of general education in Kosovo.			
The answers received from you will helps us in drawing the results for this research. All answers will remain confidential and only for the needs of this research.			
Thank you for your cooperation!			
Gender:	Female ()	Male ()	Age
The following questions were answered by the choir teachers.			
Q1. How many songs you have worked on with the choir during this school year?			
Q2. In how many voices do you interpret choir songs?			
Q3. Which songs have you performed with the choir in the last three programs?			
Q4. From what sources do you get the songs you work on with the choir?			
Q5. Do you think you have adequate conditions in your school to successfully realize musical activities?			
Q6. What are the difficulties you face as a teacher in performing the work with the choir?			

Appendix 2. Sample Songs A Kan' Uj' AtoBurime

A kan' uj' ato burime
(Populllore)

Aranzhoi:
Armend Xhoni

Tonaliteti: e-mol

Tema Motivi

I
A kan' uj' a - to bu - ri - me ti moj buz' ka-ra - fi - lja i - me

Pjesa I

II
A kan' uj' a - to bu - ri - me ti moj buz' ka-ra - fi - lja i - me

5 a1
A kan' uj' a - to bu - ri - me ti moj buz' ka-ra - fi - lja i - me

9 motivi ritmik a2
ti moj buz' ka-ra - fi - lja i - me oh A-man, a-man, a-man e

13 kadenca...
oh për be - lin e për ko - kën ta - te a - man a - man e

T D T

Appendix 3. Sample Songs VajtaN'elbasan

Vajta n'Elbasan

$\text{♩} = 220$

F B F B F B

a **motivi** **a1**

SOPRANO

Vaj-ta n'el-ba - san me ble nji fus - tan ish - te krizë e

ALTO

6 C⁷ F C⁷ F Gm C⁷ F

ma-dhe go_ cë ve - re - si_ s'ma dhan' fol_ e mos fol_

a2

11 F C⁷ F Gm C⁷ F F C⁷ F

fol se t'kam sev_ da ho-pa be_ lin e hollë_ haj-de ma_ sha_ lla.

T D-----T-----

The image shows a musical score for the song 'Vajta n'Elbasan'. It is written for Soprano and Alto voices. The tempo is marked as quarter note = 220. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-5) features a Soprano line with a boxed-in motif (measures 1-2) and an Alto line with a boxed-in motif (measures 3-4). The second system (measures 6-10) continues the vocal lines with lyrics and includes a double bar line with repeat signs. The third system (measures 11-15) concludes the piece with lyrics and a double bar line with repeat signs. Chords are indicated above the vocal lines, and a 'T D-----T-----' marking is present at the bottom right.

Ebha'n-nagamât fî terennümâti'l-ilâhiyyât adlı güfte mecmuasında yer alan ve 2013 yılına kadar Halep Keyyâlî zâviyesinde icra edilmiş olan şuşuller

Safiye Şeyda Erdaş

Dr. Öğr. Üyesi, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Esentepe Kampüsü, Sakarya, Türkiye.
Email: safiyeseйда@sakarya.edu.tr ORCID: 0000-0002-3277-6415

DOI 10.12975/rastmd.20221043 Submitted October 14, 2022 Accepted December 13, 2022

Öz

Şuşul, Türk Din Musikisi'nde Arapça güfteli ilahilere verilen isimdir. Bu ilahiler, geçmişte Osmanlı kültür havzasının her bölgesinde benimsenmiş ve özellikle 19. yüzyıl sonlarına kadar icrâ edilmiş, bugün Türk Musikisi olarak adlandırılan makam müziği ile bestelenmişlerdir. Şuşul formu daha çok Rifâî, Sâ'dî, Bedevî, Dessûkî gibi Arap kökenli ve kıyâmî zikir yapan tarîkler vasıtası ile Anadolu, İstanbul ve Balkanlara yayılmıştır. Yazılı kaynaklara bakıldığında şuşuller ile ilgili en kapsamlı eser Hicrî 1316 (m. 1898) tarihli Tekfurdağlı eş-Şeyh el-Hâc Hâfız Mehmed Rifat Efendi tarafından derlenmiş olan *Ebhe'n-nagamât fî terennümâti'l-ilâhiyyât* adlı güfte mecmuasıdır. Bu çalışmada Halep, Bâbu'l-Hadîd Keyyâlî Zaviyesi şeyhlerinden Şeyh Muhammed Bâkır el-Keyyâlî, kardeşi Şeyh Hasan el-Keyyâlî ve zaviyenin dervişleri tarafından günümüzde icrâ edilmekte olan şuşuller ile *Ebhe'n-nagamât fî terennümâti'l-ilâhiyyât* adlı güfte mecmuasında bulunan bazı ortak eserler üzerinden İstanbul ve Halep şehirlerinin ortak müzik geçmişlerinin izi sürülmüştür.

Anahtar Kelimeler

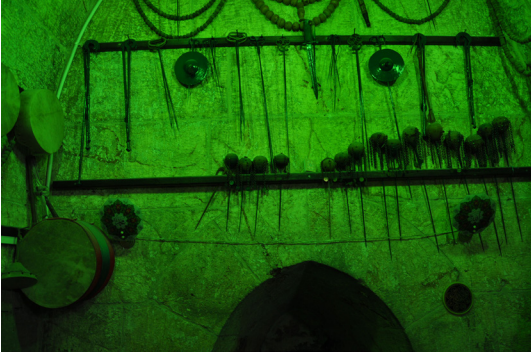
güfte mecmuası, Halep, Keyyâlî, Rifai, şuşul, Türk Dini Musikisi

Giriş

Tekke musikisinde cehrî yani açıktan ve sesli zikir yapan tarikatlar vasıtası ile zaman içerisinde birçok form ortaya çıkmıştır ve bu formlardan biri de şuşul formudur. Şuşul (شغول) kelimesi köken itibari ile iş, uğraş anlamlarına gelen şuşl (شغل) kelimesinin çoğuludur (شغول, Tevaku Sözlük, 2018). Istılâhî olarak bakıldığında ise Türk Din Musikisinde Arapça güfteli ilahilere verilen isimdir (Ateş, 2010, s. 226). Bu ilahiler zaman içerisinde oldukça rağbet görmüş, Osmanlı kültür havzasının her bölgesinde benimsenmiş ve bestelenmiştir. Şuşuller daha çok Rifâî, Sâ'dî, Bedevî, Dessûkî gibi Arap kökenli, kıyâmî zikir yapan tarîkler vasıtası ile Anadolu, İstanbul ve Balkanlara yayılmıştır (Uzun, 2000, s. 64-68; Ergun, 1943, s. 401-404). Zikrullah esnasında icra edilen şuşuller, kolay anlaşılır ve hareketli yapıya sahip eserlerdir. Ayrıca bayram, kandil ve hafta günlerinde yapılan nevbe icrası içerisinde şuşuller oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Zikrin icrasına ve akışına

uygun olması bakımından çoğunlukla nim-sofyan, sofyan ve düyek usullerinde bestelenmişlerdir. Bazı şuşullerin güfteleri Hz. Ebû Bekir, İmam Bûsîrî, Bilâl-i Habeşî, Muhyiddin İbnü'l-Arabî, Ahmed er-Rifâî ve Ahmed el-Bedevî'ye nispet edilmektedir (Ateş, 2010, s. 226). XVII. yüzyıldan itibaren kaynaklarda yer almaya başlayan şuşullerin zirve dönemi ise XIX. yüzyıldır. Şuşuller ile ilgili günümüze ulaşan en kapsamlı eser Hicrî 1316 (m. 1898) tarihli Tekfurdağlı eş-Şeyh el-Hâc Hâfız Mehmed Rifat Efendi tarafından derlenmiş olan *Ebhe'n-nagamât fî terennümâti'l-ilâhiyyât* adlı güfte mecmuasıdır (Altıntop, 1994, s. 7). Fevâid varlığında "Bin üç yüz on altı senesi rabîu'l-evvelde Ebhe'n-Negâmât fî Terennümâti'l-ilâhiyyât kitâbım tahrîr olunmuştur. Eser-i Tekfurdağlı eş-Şeyh el-Hâc Hâfız Mehmed Rif'at Seccâdenişîn-i Osman Baba der Mahalle-i Hacı İsâ-sellemehullahü teâlâ" yazmakta olan bu eserde, güftelerin yanı sıra makamların gezegenlerle olan ilişkisine, Türk musikisindeki perdelerin

isimlerine, nota değerleri ve usullere dair bilgiler verilmektedir (Korkmaz, 2014, s.57-59). Ayrıca tekke kültüründe okunması gereken çeşitli dua metinlerini ihtiva etmektedir. Kırk sayfalık bir fihriste sahip olan bu eserde, 59-423. sayfalar arasında 265 şughulün güftesine yer verilmiştir (Altıntop, 1994, s.8; Korkmaz, 2014, s.58).



Fotoğraf 1. Nevbe icrâsında kullanılan sazlara örnek olarak Halep İsmail er-Rûmî Zâviyesi'nde bulunan sazlar; davul, nevbe, bendir (Hasan Sevil Arşivi)

Şughuller geçmişte olduğu gibi günümüzde de geniş bir coğrafyada ve birçok tarikatta icra edilmektedir. Bu çalışmada Keyyâlî tarîkatı müntesipleri tarafından günümüzde icra edilmekte olan şughuller ile *Ebhe'n-nagamât fî terennümâtî'l-ilâhiyyât* adlı güfte mecmuasında bulunan bazı ortak eserler ele alınacaktır. Rifâiyye'nin bir kolu olan Keyyâlî tarikatı, Şeyh İsmail el-Meczûm el-Keyyâlî ile ortaya çıkmıştır. İsmail el-Meczûm el-Keyyâlî, Ahmed er-Rifâî'nin kızı Seyyide Fatıma'dan torunudur ve H. 573'te Ümmü Abîde'de doğmuştur. Hayatının ilk dönemini Ümmü Abîde'de geçiren ve eğitimini burada tahsil eden İsmail el-Keyyâlî, Moğolların Irak'a girişinden sonra buradan ayrılıp Halep'e gitmiş, daha sonra ise bugün İdlîb'e bağlı olan Tronbe köyüne yerleşmiştir. Burada *keyl-(kile)* kerameti ile şöhret bulmuş ve vefatına kadar burada irşad faaliyetlerine devam etmiştir. Hicri 685 (1286) senesinde Halep nâibü'l-sultânı Şemseddin Karasungur el-Mansûrî zamanında 112 yaşında vefat etmiştir (Vassaf, 2006, 1/244; Tahralı, 2008, 35/99-103; Keyyâlî, 1994, 12).



Fotoğraf 2. İsmail el-Meczûm el-Keyyâlî'nin kabri; Tronbe Köyü, İdlîb, Suriye (Keyyâlî, 2011, s.27)



Fotoğraf 3. Halep Keyyâlî Zâviyesi (Keyyâlî, 2011, s.94)

Şeyh Muhammed Bakır ve Şeyh Hasan el-Keyyâlî'den alınan malumata göre İsmail el-Keyyâlî'nin vefatından sonra tekke faaliyetler devam etmiş ve yakın zamana kadar tekke aktifliğini korumuştur. 2013 yılında mücbir sebeplerden dolayı Keyyâlî ailesi ve tarikatının müntesiplerinin bir kısmı Türkiye'ye göç etmişlerdir. Sahip oldukları tekke kültür ve erkânını burada gelecek kuşaklara aktarmaya devam etmektedirler. Halep Keyyâlî Zâviyesi ise günümüzde faaliyetlerine devam edememektedir. Bu çalışmada Halep, Bâbu'l-Hadîd Keyyâlî zâviyesi şeyhlerinden Şeyh Muhammed Bâkır el-Keyyâlî, kardeşi Şeyh Hasan el-Keyyâlî ve zâviyenin dervişleri tarafından 2017 tarihinde İstanbul Eyüp Sultan'da icra edilmiş ve Hasan Sevil'in şahsî gayretleri ile kayda alınmış olan nevbe icrasında yer alan şughuller ele alınmıştır.



Fotoğraf 3. Keyyâlî tarikatı mensupları tarafından İstanbul Eyüp Sultan'da 2017 yılında icra edilen nevbe (Hasan Sevil Arşivi)

Araştırma Problemi

Bu çalışmada şughullerin mevcut bulunan yazılı kaynaklar ve Osmanlı coğrafyasından günümüze ulaşan icra örnekleri üzerinden ele alınması amaçlanmaktadır. Bu sebeple geçmişte İstanbul'dan sonra önemli musiki merkezlerinden biri konumunda olan Halep musiki kültürünün günümüze yansımaları tekke müziği çerçevesinde ele alınacaktır. Halep tekke kültürünü yüzyıllardır yaşatan Keyyâlî ailesi ve Keyyâlî tarikatı müntesiplerinin, İstanbul'da 2017 yılında icra edilmiş nevbe kaydı içerisinde okudukları şughuller ile Miladi 1898 yılına ait *Ebhe'n-Negâmât fî Terennümâtî'l-İlâhiyyât* güfte mecmuasında yer alan şughuller arasında bir bağlantı olup olmadığı sorusu bu araştırmanın problemidir. Araştırmanın alt problemleri ise güfte mecmuası ve nevbe icrası içerisinde ortak bulunan şughul güftelerinin metin, makam ve usul açısından karşılaştırılmasıdır.

Alt Problemler

Alt problem 1: “El ârifü'l-celîlü” mısraı ile başlayan şughulün metin, makam ve usul açısından karşılaştırılması sonucu elde edilen veriler nelerdir?

Alt problem 2: “Yâ Rasûlallâh Yâ Habîballâh” mısraı ile başlayan şughulün metin, makam ve usul açısından karşılaştırılması sonucu elde edilen veriler nelerdir?

Alt problem 3: “Efdalu'l-âlemîn” mısraı ile başlayan şughulün metin, makam ve usul

açısından karşılaştırılması sonucu elde edilen veriler nelerdir?

Alt problem 4: “Akbele'l-bedru aleynâ” mısraı ile başlayan şughulün metin, makam ve usul açısından karşılaştırılması sonucu elde edilen veriler nelerdir?

Alt problem 5: “Nazartü fî Mekke nehâra's-sû'd” mısraı ile başlayan şughulün metin, makam ve usul açısından karşılaştırılması sonucu elde edilen veriler nelerdir?

Alt problem 6: “Kum binâ” mısraı ile başlayan şughulün metin, makam ve usul açısından karşılaştırılması sonucu elde edilen veriler nelerdir?

Alt problem 7: “Es-salâtü ale'l-muzallel” mısraı ile başlayan şughulün metin, makam ve usul açısından karşılaştırılması sonucu elde edilen veriler nelerdir?

Yöntem

Bu çalışmada 2017 yılında, İstanbul Eyüp Sultan Belediyesi sınırları içerisinde yer alan Kara Süleyman Tekkesinde, yaklaşık bir saat kadar süren ve toplam 14 kişinin katılımı ile gerçekleştirilmiştir. Nevbe icrası kaydı incelenmiştir. Araştırma bu icra içerisinde yer alan 35 şughulün güfteleri ile sınırlandırılmıştır. Öncelikle okunan şughullerin güfteleri dikte yöntemi ile tespit edilerek yazılmaya çalışılmış ve şughuller notaya alınmıştır. Bu çalışma sırasında telaffuz ve toplu icraya bağlı olarak güftelerde anlaşılabilen kısımlar konusunda Şeyh Muhammed Bâkır el-Keyyâlî ve kardeşi Şeyh Hasan el-Keyyâlî'ye danışılmıştır. Ayrıca görüşmelerle bazı veriler alınmıştır.



Fotoğraf 5. Şeyh Muhammed Bâkır el-Keyyâlî ile yapılan görüşme, Bursa (7.11.2021)



Fotoğraf 6. Şeyh Hasan el-Keyyâlî ile yapılan görüşme, Tekirdağ (26.03.2022)

Ayrıca Emre Ömürlü'nün arşivinde bulunan, Selahaddin Gürer'in 1960'lı yıllara ait icraları incelenerek tekke kültürüne dair son dönem kayıtlar içerisinde de nevbe kaydında icrâ edilmiş şüğüller taranmıştır.

Bunların yanı sıra T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü bünyesinde <https://www.devletkorosu.com/> adresinde kullanıcıların istifadesine sunulmuş olan *Türk Müzik Kültürünün Hafızası* adlı nota arşivinde nevbe içerisinde icra edilen şüğüller taranmıştır. Böylece tekke musikimizde genellikle yakın dönem icraların kaynaklığına dayanan notalar içerisinde de seçimiş olan bu şüğüller taranmıştır.

Bulgular


Araştırma sonucu nevbe içerisinde icra edilen ve aynı zamanda güfte mecmuasında yer alan 7 ortak eser tespit edilmiştir. Nevbe içerisindeki okunuşları esas kabul alınarak isimlendirilen ve sıralanan bu eserlerin güfte mecmuasındaki görüntüleri verilmiş, nevbe icrasındaki güfteleri ise Arap ve Latin alfabesi ile sunulmuştur. Ayrıca makam ve usul karşılaştırmasının görsel olarak sağlanabilmesi adına eserlerin notalarına da yer verilmiştir.

Ayrıca nevbe icrası içerisinde ele alınan 35 eserin güftesinin tespit edilmesinin ardından bu güfteler *Ebhe'n-nagâmât fî terennümâtî'l-ilâhiyyât* adlı güfte mecmuasında yer alan 265 şüğü içerisinde taranmıştır.

Tespit edilen güfteler metin, makam ve usul bilgileri açısından karşılaştırılmıştır. Burada güfte metinleri arasında yer alan benzerlik ve farklılıklar incelenmiştir. Ayrıca mecmuada verilen makam ve usul bilgileri ile nevbe içerisindeki icrada belirlenen şüğüllerin makam ve usulleri karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırmanın görsel olarak sağlanabilmesi için icra edilen şüğüllerin notaları da çalışma içerisinde sunulmuştur.

El ârifü'l-celîlü mısraı ile başlayan şughûlün metni, makam ve usul açısından karşılaştırılması

Tablo 1. “El ârifü'l-celîlü” mısraı ile başlayan şughûlün güfte mecmuası ve icradaki metni

Ebbe'n-nagâmât fî terennümâtî'l-ilâhiyyât, 75.	
	
Nevbe İcrâsında Okunan Güfte	
<p>العارف الجليل العالم الذليل القطب إسماعيل وجدنا الكيالي أن قام للسماعي فهو طويل الباع وجده الرفاعي طابت له الا وحالي يا رب عنهم ترضى وعن ابئهم ارضا إني رأيت فرضا محبتي للعالي البطل اليعقوب فإنه محبوب فذاك اليعسوب في الاولياء الابطال</p>	<p><i>El ârifü'l-celîlü el-âlemü'n-nebîlü El-kutbu İsmâîlü ve ceddüna'l-Keyyâlî En kâme li's-semâî fe hüve tavîlü'l-bâi Ve ceddühü'r-Rifâî tabet lehü'l-evhâlî Yâ Rabbi anhüm terzâ ve an ebîhim erzâ İnnî raeytü ferzâ muhabbetî li'l-âlî El-batalu'l-Ya'kûbu fe innehü mahbubu Fezâke'l-ya'sûbu fî'l-evliyâi'l-ebtâlî</i></p>

Rast Şuğul El-Arifü'l-Celîlü

♩ = 80



19

el Kut bu İs ma i lü ve ced du nel Key yâ li

21

El ba ta lul Ya ku bu fe in ne hu mah bu bu

23

fe zâ kel ya' sù bu fil ev li yâ il eb tâ li

Nota 1. Nevbe içerisinde icra edilen “El ârifü'l-celîlü” mısraı ile başlayan şüğlün notası

Nevbe içerisinde Rast makamında ve Sofyan usulünde icra edilmiş olan bu eser güfte mecmuasında Rast makamında ve Düyek usulünde kaydedilmiştir. Bu eserin Emre Ömürlü arşivi kayıtlarında Selahaddin Güler tarafından Kıyam Kelime-i Tevhîdi talimi sırasında icra edildiği görülmektedir. Ayrıca Albay Selahaddin Bey'in icra ettiği şekli ile eserin notası *Türk Müzik Kültürünün Hafızası* arşivinde de bulunmaktadır.

Hicri 1316 (M. 1898)'da *Ebhe'n-nağâmât fî terennümâti'l-ilâhiyyât* güfte mecmuasına

kaydedilmiş olan eserin bu tarihten yaklaşık 60 yıl sonrasındaki Albay Selahaddin Güler icrası ile Keyyâlî tariki tarafından yapılan günümüzdeki icrasının büyük oranda benzer olduğu görülmektedir. Bu da eserin kadîm tekke kültürümüze dahil olan şüğullerden olabileceği ihtimalini oldukça kuvvetlendirmektedir. Bu eseri ilgi çekici kılan bir diğer husus ise güfte mecmuasında “Keyyâlî” nisbesinin geçtiği iki eserden biri olmasıdır.

Rast Şuğul Yâ Rasûlallâh Yâ Habîballâh

♩ = 72

Ya Ra sù lal lâh Ya Ha bi bal lâh

Dâ ri kel mel huf Yâ a zî mel câh

Yâ ki tâ bel ğu yûb Kad le ce' nâ i leyk

Yâ şî fâ es su dûr Bis sa lâ ti a leyk

Ve a ley kes se lâm Yâ Ra sù lel e nâm

Ve a ley kes se lâm Yâ Ra sù lel e nâm

Ma şe zâ müs te ham Bis sa lâ ti a leyk

Yâ ki tâ bel ğu yûb Kad le ce' nâ i leyk

Yâ şî fâ es su dûr Bis sa lâ ti a leyk

19
Ri fâ î ley yâ Yâ şey hî ley yâ

21
Kir mal Mu ham med Naz râ i ley yâ

23
Ya hâ mîl Bas râ Ah dar bil had râ

25
Ven cud na bi naz râ Vah nun a ley nâ

Nota 2. “Yâ Rasûlallâh Yâ Habîballâh” mısraı ile başlayan şüğulün güfte mecmuası ve icradaki metni

Nevbe içerisinde Rast makamında ve Sofyan usulünde icra edilen bu eser güfte mecmuasında Hicaz makamında ve Düyek usulünde kaydedilmiştir. Bu şüğulün sadece “Rifâî leyyâ yâ şeyhî leyyâ” ve “Yâ Hâmî'l-Basrâ ahdar bi'l-hadrâ, Vencudnâ bi-nazrâ vahnun aleyyâ” mısraları güfte mecmuasında yer almaktadır. İcrâda okunan güfthenin diğer lafızları mecmua ile örtüşmemektedir. “Rifâî leyyâ yâ şeyhî leyyâ” mısraı ile başlayan ve dini musikimizde notası günümüz arşivlerinde de bulunan bu güfte burada farklı bir şekilde ortaya çıkmaktadır (Türk Müzik Kültürünün Hafızası, 2010). Mecmuada verilen güfthenin sonunda “Keyyâlî” nisbesinin görülmesi, bu nisbenin geçtiği iki güfteden biri olması

hasebiyle önem arz etmektedir. Ayrıca mecmuada güfthenin devamında geçen “Ya'bne'r-rifâî, zâki't-tıbâî yâ ebe'l-vefâ kün lî murâî” ifadeleri nevbe içerisinde okunan Yâ şeyhu yâ ze'l-şe'n mısraı ile başlayan şüğulde görülmektedir. “Ya'bne'r-rifâî” ifadesinin şüğullerde sıklıkla yer almasından dolayı çalışmada ayrı bir başlık altında yer verilmemiştir. Fakat gerek “Keyyâlî” nisbesinin olması, gerek güftede bulunan ifadelerin farklı şüğul ve kasideler içerisinde yer alıyor olması bu güfthenin Keyyâlî tarîki hafızasında önemli bir yeri olduğunu göstermektedir.

Efdalu'l-âlemîn mısraı ile başlayan şughulün metin, makam ve usul açısından karşılaştırılması

Tablo 3. "Efdalu'l-âlemîn" mısraı ile başlayan şughulün güfte mecmuası ve icradaki metni

Ebhe'n-nagâmât fî terennümâti'l-ilâhiyyât, 75-76.	
	
Nevbe İcrâsında Okunan Güfte	
<p>أفضل العالمين من بعد النبيين الصدیق الامین اول الخلفاء عبد الله العتيق وفي الغار الرفیق ابو بكر الصديق صاحب المصطفى عمر ابن الخطاب ملهم للصواب فر منه الوثاب هرب واحتفا الشهيد ابن عثمان ذواحمياء والایمان جامع للقرآن حرر المصحفا علي ذوالدرار ابن عم المختار سيفه ذوالفقار قط ما وقفا الحسن والحسين قر كل عين لا يقاس لدين اولاد المصطفى</p>	<p>Efdalu'l-âlemîn min ba'di'n-nebiyyîn Es-siddîku'l-emîn evvelü'l-hûlefâ Abdullâhi'-atîk ve fî'l-ğâri refîk Ebû Bekri's-Siddîk sâhibu'l-Mustafâ Ömer ibnü'l-Hattâb mülhimu li's-savâb Ferra minhu'l-vasâb herabe va'htefâ Ve Aliyyü'l-Kerrâr ibnü ammi'l-muhtâr Seyfehu zü'lfikâr kattü mâ vekafâ</p>

Hicaz Şuğul Efdalu'l-Âlemîn

♩ = 72



Nota 3. Nevbe içerisinde icra edilen “Efdalu'l-âlemin” mısraı ile başlayan şughülün notası

Bu esere nevbe icrası içerisinde “Efdalu'l-âlemin min ba'dî'n-nebiyyîn, Es-sıddîku'l-emîn evvelü'l-hulefâ” mısraları ile başlanmıştır ve daha sonra “Abdullâhi'l-atîk” lafzı ile başlayan beyte geçilmiştir. Fakat güfte mecmuasında bu eser “Abdullâhi'-atîk

ve fî'l-ğâri refik” mısraı ile başlamakta ve o şekilde devam etmektedir. Nevbe içerisinde Hicaz makamında ve Sofyan usulünde icra edilmiş olan bu eser güfte mecmuasında Rast makamında ve Düyek usulünde kaydedilmiştir.

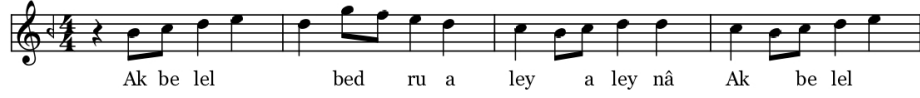
Akbele'l-bedru aleynâ mısraı ile başlayan şughülün metin, makam ve usul açısından karşılaştırılması

Tablo 4. "Akbele'l-bedru aleynâ" mısraı ile başlayan şughülün güfte mecmuası ve icradaki metni

Ebhe'n-nagâmât fî terennümâtî'l-ilâhiyyât, 73-74.	
۷۳	۷۴
<p>شغل مقام راست اوصول دو یلک</p> <p>آه اقبل البدر علينا مبرر آه واخفت منه البدر مبرر آه مثل حسنك ما رأينا مبرر آه قضا يا وجه السرور مبرر آه انت شمسي انت بدر مبرر آه انت نور فوق نور مبرر آه انت لاسك يا محمد مبرر آه انت مفتاح الصدور مبرر آه حوضك الصافي الرقيق آه واردنا يوم السور مبرر آه واستجارت يا محمد جاعلك الضبي النفور آه يا رسول الله يا من مدحه بجلى الصدور لا تخف من فيك امن من الدهايات الدهور ذاك الله صلاة وسلا ما اى ذات نور ما يجلواك الهون مادحا يهدى سرور</p>	<p>ما صرني الا التفاتك للبدر ثلاثة مة هي فتنة ام عين حاسد بيننا ثلاثة مة ام ساحر بيني وبينك قد عمل ثلاثة مة نقل العزول بان قلبي قد سنا ثلاثة مة كذب العزول بقوله وفي ما نقل ثلاثة مة</p> <p>شغل مقام راست اوصول دو یلک</p> <p>آه طلع البدر علينا مبرر آه من ثنيت الوداع مبرر آه وحب الشكر علينا مبرر آه ما دعى لله داع مبرر آه امير البعوث فينا مبرر آه حنت بالامر الطاع مبرر آه مرحبا اهلا وسهلا مبرر آه بك يا بدر التجلا مبرر</p>
Nevbe İcrasında Okunan Güfte	
<p>أقبل البدر علينا من ثنيت الوداع وحب الشكر علينا ما دعا لله داع أقبلت انوار يا محمد شرف كل البقاء وحب الشكر علينا ما دعا لله داع</p>	<p><i>Akbele'l-bedru aleynâ min seniyyâtî'l-vedâ Vecebe'ş-şükrü aleynâ mâ deâ lillâhi dâi Akbetet envâr Yâ Muhammed şürrife küllü'l-bekâi Vecebe'ş-şükrü aleynâ mâ deâ lillâhi dâi</i></p>

Uşşâk Şuğul Akbele'l-Bedru Aleynâ

♩ = 100



Nota 4. Nevbe içerisinde icra edilen “Akbele'l-bedru aleyna” mısraı ile başlayan şughulün notası

Bu eser güfte mecmuasında, dini musiki repertuarlarında yaygın olduğu şekli ile aynı olarak “Talea'l-bedru aleynâ” mısraı ile başlamaktadır. Mecmuada “Akbele'l-bedru aleyna” mısraı ile başlayan bir güfte daha bulunmaktadır. Fakat bu güftenin geri kalan kısmı icra edilen eserin güftesi ile örtüşmemektedir.

Nevbe içerisinde Uşşâk makamında ve Sofyan usulünde icra edilmiş olan bu eser güfte mecmuasında Rast makamında ve Düyek usulünde kaydedilmiştir.

Nazartü fî Mekke nehâra's-sû'd mısraı ile başlayan şughulün metin, makam ve usul açısından karşılaştırılması

Tablo 5. "Nazartü fî Mekke nehâra's-sû'd" mısraı ile başlayan şughulün güfte mecmuası ve icradaki metni

Ebhe'n-nağâmât fî terennümâti'l-ilâhiyyât, 228-231.	
<p>1</p> <p style="text-align: center;">شغل حجاز - اصول دويك</p> <p>آه نظرتُ في مكة زيار السَّعودِ مَرَد</p> <p>مِنَ الْعَوَالِي طَبِي مَالُ الْمَسِيلِ مَرَد</p> <p>تشهدله بالحسنِ ورد الخدودِ مَرَد</p> <p>وَأَحْمَالِ وَالشَّامَاتِ وَالسَّلْسِيلِ مَرَد</p>	<p>2</p> <p style="text-align: right;">«««</p> <p>تشهدله بالله لما قفا مَرَد</p> <p>كالشَّعْبِ عَابِرِ عِنْدَ بَابِ الصَّفَا مَرَد</p> <p>نحن بنو مكة وأهل الوفا مَرَد</p> <p>وَمَا لَنَا بَيْنَ الْخَلَائِقِ مَسِيلِ مَرَد</p> <p>نحن رسول الله من عندنا مَرَد</p> <p>وَمَنْتَشَأُ صَدِيقٍ مِنْ حِينَا مَرَد</p> <p>وَجَاءَتْ الْآيَاتِ فِي حَقِّنَا مَرَد</p> <p>لَأَنَّا نَرَعَا زِمَامَ النَّزِيلِ مَرَد</p> <p>نحن المنافي الحبِّ اعلا مقام مَرَد</p> <p>وَعِنْدَنَا الْكَعْبَةُ تَضِي الظلامِ مَرَد</p> <p>وعندنا السَّعاد باب السلام</p> <p>وعندنا زمزم شفاء للعليل</p>
Nevbe İcrâsında Okunan Güfte	
<p>نظرت في مكة نهار الصعود بين الغالي طربي ماله مثيل تشهد له بالحسن وورد الخدود الخال والشامات والسلسيل ناشدته بالله لما قفا والشعب عابر عند باب الصفا نحن بنوا مكة وأهل الوفاء وما لنا بين الخلائق مثيل نحن رسول الله من عندنا ومنتشأ الصديق في حيننا وجاءت الآيات في حقنا لأننا نرعى ذمام النزيل نحن لنا في الحب اعلى مقام وعندنا كعبة تضيء في الظلام وعندنا المسعى وباب السلام وعندنا زمزم شفاء للعليل بشراك يا قلب بحب الرسول الهاشمي طه تسير له القبول نحن بنو طيب وأهل القبول وما لنا بين الخلائق مثيل</p>	<p>Nazartü fî Mekke nehâra's-sû'd Beyne'l-ğavâli zabyun mâlehu'l-mesîl Teşhed lehu bi'l-husni verde'l-hudûd El-hâli ve's-şâmâti ve's-selsebîl Nâşedtehû bi'llâhi lemmâ kafâ Ve's-şabû âbir inde bâbi's-safâ Nahnu benû Mekke ve ehlü'l-vefâ Ve mâ lenâ beyne'l-halâik mesîl Nahnu Rasûlullâhi min indinâ Ve menşeu's-siddîku fî hayyinâ Ve câetü'l-âyâti fî hakkinâ Li-ennenâ ner'î zemâme'n-nezîl Nahnu lenâ fî'l-hubbi a'lâ makâm Ve indenâ Ka'betün tuz'î fî'z-zalâm Ve indenâ mes'â ve babü's-selâm Ve indenâ zemzem şifâü li'l-alîl Büşrâke yâ kalbi bi-hubbi'r-rasûl El-Hâşimî Tâhâ tesir lehü'l-kafûl Nahnu benû tayyibe ve ehlü'l-kabûl Ve mâ lenâ beyne'l-halâik mesîl</p>

Hüseynî Şuğul
Nazartü Fî Mekke

♩ = 90

Na zar tü fi Mek ke ne hâ ras sù'd Na zar tü
fi Mek ke ne hâ ras sù'd Bey nel ğa vâ vâ li
zab yun mâ le hû me sil ay ay nil Bey nel ğa vâ li vâ li
zab yun mâ le hû me sil Teş hâd le hu bil hus ni
ver del hu dūd Teş had le hu bil hus ni ver del
hu dūd El hâ li veş şâ mâ ti ves sel se bîl ay
ay ni El hâ li veş şâm mâ ti ves sel se bîl Na şed te
hu bil lâ hi lem mâ ka fâ Na şed te hu bil lâ hi lem
mâ ka fâ Veş şâ' bi â bir in de ba bis sa fâ ay ay nil
Veş şâ' bi â bir in de ba bis sa fâ Nah nu be nû
Mek ke ve eh lül ve fâ Nah nu be nû Mek ke
ve eh lül ve fâ Ve mâ le nâ bey nel ha lâ ik

48



mâ ka fâ Veş şâ' bi â bir in de ba bis sa fâ ay ay nil

55



Veş şâ' bi â bir in de ba bis sa fâ Nah nu be nû

61



Mek ke ve eh lül ve fâ Nah nu be nû Mek ke

67



ve eh lül ve fâ Ve mâ le nâ bey nel ha lâ ik

97



fi hay yi nâ Ve câ e tül â yâ ti fi hak

103



ki nâ Ve câ e tül â yâ ti fi hak ki nâ

109



Li en ne nâ nar î ze mâ men ne zîl ay ay nil Li en

115



ne nâ nar î ze mâ men ne zîl Nah nu le nâ fil

121



hub bi a' lâ ma kâm Nah nu me lâ fil hub bi

127



a' lâ ma kâm Ve in de na Ka' be tün tû zî' fiz

133



za lâm ay ay nil Ve in de nâ Ka' be tün tû zî' fiz za lâm Ve in

139



de nâ mes â ve ba bûs se lâm Ve in de nâ mes

145
â ve ba büs se lâm ay ay nil Ve in de nâ mes â ve

151
ba büs se lâm Ve in de nâ zem zem şî fâ ü lil

157
a lil ay ay nil Ve in de nâ zem zem şî fâ ü lil a lil

163
Büş râ ke yâ kal bi bi hub bir ra sül Büş râ

169
ke yâ kal bi bi hub bir ra sül El Hâ şî mî Tâ

175
hâ te sîr le hül ka fül ay ay nil Hâ şî mî Tâ hâ te sîr

181
le hül ka fül Nah nû be nû tay yi be ve eh lül ka

187
bül Nah nu be nû tay yi be ve eh lül ka bül Ve mâ le

194
nâ bey nel ha lâ ik me sîl ay ay nil Ve mâ le na bey nel

200
ha la ik me sîl

Nota 5. Nevbe içerisinde icra edilen “Nazartü fî Mekke nehâra’s-sû’d” mısraı ile başlayan şughûlün notası

Nevbe içerisinde Hüseyînî makamında ve Nim-Sofyan usulünde icra edilmiş olan bu eser güfte mecmuasında Hicaz makamında ve Düyek usulünde kaydedilmiştir. Bu şughûl aynı zamanda Türk Müzik Kültürünün Hafızası’nda da Hicaz makamında ve Düyek usulünde yer almaktadır.

İcrada ve güfte mecmuasında ortak olarak

yer alan bu metnin her iki kaynaktan büyük oranda benzer olduğu görülmektedir. Bu şughûle nevbe içerisinde *Ah levcede lî ve hann şughûli* ile başlanmaktadır. Okunan bir beytin ardından aslında müstakil bir eser olan ve *Nazartü fî Mekke nehâra’s-sû’d* mısraı ile başlayan bu şughûle geçilmektedir. Aslında iki ayrı eser olan bu şughûller tek bir şughûlmüş gibi icra edilmektedirler.

Kum binâ mısraı ile başlayan şughulün metni, makam ve usul açısından karşılaştırılması

Tablo 6. “Kum binâ” mısraı ile başlayan şughulün güfte mecmuası ve icradaki metni

Ebhe'n-nagâmât fî terennümüti'l-ilâhiyyât, 277.	
Nevbe İcrâsında Okunan Güfte	
<p>قم بنا قم بنا يا أخي لنقصد مولانا دائم حي ذكر مولانا لقلب دوا علمم بهالي محسن إلي الله هو</p>	<p>Kum binâ kum binâ yâ uhayy Li-naksud mevlânâ dâim hayy Zikru mevlânâ li-kalbi devâ Alîmün bi-hâlî muhsinün ileyy Allah Hu</p>

Hüseynî Şuğul Kum Binâ Yâ Uhayy

♩ = 60

Kum bi nâ Kum bi nâ yâ ya u hayy

5 Li nak sud mev lâ nâ dâ im hayy Zik ru mev

10 lâ nâ li kal bi de vâ A lî mün bi hâ li

15 muh si nün i ley Al lâ hu Al lâ hu Dâ im Hayy Al lâ hu

21 Al lâ hu dâ im Hayy

Nota 6. Nevbe içerisinde icra edilen "Kum binâ" mısraı ile başlayan şuğulün notası

Nevbe içerisinde Hüseyinî makamında ve Nim Sofyan olarak icra edilen bu eser güfte mecmuasında Hüseyinî makamında ve Düyek

usulünde kaydedilmiştir. Güfte mecmuası ile icrada yer alan metin büyük oranda örtüşmektedir.

Es-salâtü ale'l-muzallel mısraı ile başlayan şughülün metin, makam ve usul açısından karşılaştırılması

Tablo 7. “Es-salâtü ale'l-muzallel” mısraı ile başlayan şughülün güfte mecmuası ve icradaki metni

Ebhe'n-nagâmât fî terennümüti'l-ilâhiyyât, 229.	
Nevbe İcrâsında Okunan Güfte	
<p>الصلاة على المظلل بالغمام خير خلق الله شرف أرض راما يا محمد يا ممجد يا ابن ابد الله يا شفيع الخلق فينا يوم الزحام الصلاة على المظلل بالغمام خير خلق الله شرف أرض راما</p>	<p><i>Es-salâtü ale'l-muzallel bi'l-ğamâme Hayri halki'l-lâhi şerraf arza râmâ Yâ Muhammed yâ mümecced yâ ibne Abde'l-lâh Yâ şefîa'l-halki fînâ yevme'z-zihâm Es-salâtü ale'l-muzallel bi'l-ğamâme Hayri'l-halki'l-lâhi şerraf arza râmâ</i></p>

Segah Şuğul Es-Salâtü Ale'l-Muzallel

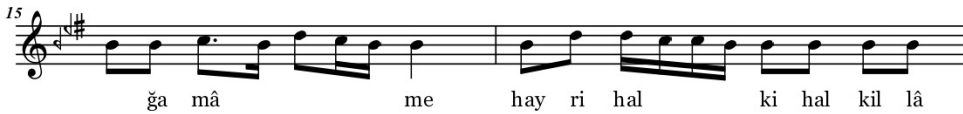
Koro ♩ = 60



Solo



Koro



Nota 7. Nevbe içerisinde icra edilen "Es-salâtü ale'l-muzallel" mısraı ile başlayan şuğulün notası

Nevbe içerisinde Segâh makamında ve Sofyan usulünde icra edilmiş olan bu eser güfte mecmuasında Segâh makamında ve Yürük Sofyan usulünde kaydedilmiştir. Bu şüğü kıyam zikrinin başlangıcında cumhûr okuyuş ile icra edilmektedir. Ardından zâkirlerin yaptığı Kelime-i Tevhid zikri eşliğinde nâşidlerden yani okuyuculardan biri besteyi solo olarak icraya devam eder. Nâşidin bir beyit kadar solo icrasının ardından tekrar *Es-salâtü ale'l-muzallel* kısmına dönülerek icraya cumhûr olarak devam edilir.

Tekke musikimizde “usul ilahisi” olarak adlandırılan ilahiler Kelime-i Tevhîd zikrinden sonra devrana kalkılırken ya da zikrin ilerleyen kısımlarında okunan ilahiler olarak bilinmektedir. Ayrıca savt olarak da adlandırılan bu ilahiler zikir içerisinde kendilerine mahsus bir yeri, zamanı ve icra üslûbu olan ilahilerdir (Uzun, 2000, 64-68).

Nevbe kaydında kıyam zikrinin başlangıcında cumhûr ilahi olarak Segâh makamında okunan bu şüğülün güfte mecmuasında da Segâh makamında kaydedilmiş olması ve eserin kendine mahsus bir icra yeri, zamanı ve tarzı olması bu şüğülün günümüze ulaşabilen kadîm tekke ilahilerinden olduğu fikrini kuvvetlendirmektedir. Zira Keyyâlî tarîki aynı coğrafyada uzun süre bozulmadan tekke kültür ve birikimini korumuş, musiki kültürünün oldukça aktif olarak yaşandığı Halep bölgesinde uzun süredir faaliyetlerine devam etmiş olan nadir topluluklardandır.

Sonuç

Bu çalışmada, 2017 yılına ait bir nevbe kaydında okunan şüğüller ile *Ebhe'n-nağâmât fî terennümâti'l-ilâhiyyât* adlı güfte mecmuasında yer alan ortak şüğüller metni makam ve usûl açısından incelenmiştir. Sonuç olarak 7 eserin güfte mecmuası ile ortak güftelere sahip olduğu tespit edilmiştir. Şüğüllerin dini musiki ve özellikle nevbe icrasında önemli bir yere sahip olması, Keyyâlî tarikatını ve musiki kültürünü, tekke musikisi içerisinde oldukça önemli kılmaktadır. Özellikle yakın zamana kadar aynı devlet sınırları içerisinde

bulunan ve İstanbul'dan sonra önemli musiki merkezlerinden biri olan Halep şehrinin bu kültür ve medeniyet içerisindeki konumu hatırlanacak olursa günümüze ulaşabilen bu birikimin dikkate değer olduğu aşikârdır.

Yapılan araştırma sonucu 4 şüğülün güftesinin büyük oranda güfte mecmuası ile örtüştüğü tespit edilmiştir. Üç eserin ise hem güfte hem makam olarak nevbe icrasında ve mecmuada aynı olduğu görülmüştür. Bunlardan biri *El ârifü'l-celîlü* mısraı ile başlayan şügüldür. Bu şüğülün 1960'lı yıllarda Albay Selahaddin Gürer tarafından yapılan bir icrası Emre Ömürlü'nün arşivinde bulunmaktadır. Ayrıca Albay Selahaddin Bey'in icrası nota olarak *Türk Müzik Kültürünün Hafızası* nota arşivinde de yer almaktadır. Eserin bu notası ile 2017 senesine ait nevbe kaydındaki icranın büyük oranda benzer olması bu şüğülün tarihi seyrini gözler önüne sermekte ve bu alana dair bir örnek teşkil etmektedir. İlk kez XIX. yüzyılın sonunda derlenmiş bir güfte mecmuasında görülen bu eser, 1960'lı yıllarda Osmanlı bakiyesi bir zakirbaşı tarafından icra edilmiştir. Bunun yanı sıra Halep'te halen icra ediliyor oluşu bu eserin iki asra yakın bir zamandır varlığını muhafaza ettiğini ispat etmektedir.

Makam ve güfte bakımından örtüşen bir diğer eser ise *Es-salâtü ale'l-muzallel* mısraı ile başlayan şügüldür. Kanaatimce nevbenin ardından yapılan kıyam zikri içerisinde kendine has bir tavır ile cumhûr okuyuşla icra edilen bu şüğü, aynı zamanda bir usul ilahisi olabilir. Bu bağlamda bestesi de göz önüne alındığında, aynı *El ârifü'l-celîlü* mısraı ile başlayan şüğü gibi kadîm tekke kültürüne ait bir ilahi olabilir.

Son olarak *Kum binâ kum binâ yâ uhayy* mısraı ile başlayan şüğülün güfte mecmuasında Hüseyinî makamında kaydedildiği ve nevbe içerisinde aynı makamda icra edildiği görülmektedir. Metnin kısa, eserin ritmik ve hareketli bir yapıya sahip oluşu, ayrıca kolay öğrenilebilir olması sebebiyle bu şüğü de tekke musikisinde oldukça eskiye dayanan ve çok bilinen şüğüllerden biri olabilir.

Yapılan bu çalışma ile Türk Din Musikisi araştırma alanlarından olan tekke musikisinde nevbeye içerisinde okunan şuşullerin farklı coğrafya (Halep ve İstanbul) ve farklı zamanlarda yapılan icralarının izi sürülmüştür. Geçmiş ve geleceğe dair bütüncül bir yaklaşımla Osmanlı ve Türk medeniyet haritasındaki eksik parçaların tamamlanması için ufak da olsa bir çaba ortaya konulmuştur. Bu bağlamda Halep ve İstanbul tekke musikisindeki şuşuller özelinde, ortak noktalar ve etkileşimler olup olmadığı incelenmiştir. Yazılı kaynaklar bakımından çok da zengin olmayan ve tarih içerisinde şifahî olarak aktarımı devam etmiş olan musiki kültürümüzdeki boşlukların, günümüze ulaşabilmiş ve aktarılmış kaynaklıklar sayesinde doldurulabileceği bu çalışma vasıtası ile ortaya konmuştur.

Kaynaklar

Altıntop, M. E. (1994). *Türk din musikisinde arapça güfteli ilahiler*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.

Ateş, E. (2010). *Şuğul*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. (Cilt 39, 226). TDV Yayınları.

El- Ârifü'l-Celîlü. Türk Müzik Kültürünün Hafızası (2010). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü. http://www.sanatmuziginotalari.com/eser_detay.asp?esid=57098&esera=%20El%20arif%FCI%20celil%FC%20vel%20alem%FCt%20tavi%FC

El-Keyyâlî, M. S. (1994). *Er-Risâletü'l-Keyyâliyye* (Keyyâlî Risâlesi). Halep.

Ergun, S. N. (1943). *Türk Musikisi Antolojisi*. (Cilt 3, 401-404). İstanbul.

Keyyâlî, S. T. (2011). *El-Hulletü'l-Behiyye* (*En Güzel Kısve*). Halep.

Korkmaz, H. (2014). *İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'ndeki Musiki Yazmalarının Kataloğu*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi.

Nazartü fî Mekke. Türk Müzik Kültürünün Hafızası (2010). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü. http://www.sanatmuziginotalari.com/eser_detay.asp?esid=45059&esera=%20Nazart%FC%20fil%20Mekke%20nihares-seud

Rifâi Leyyâ. *Türk Müzik Kültürünün Hafızası* (2010). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü. http://www.sanatmuziginotalari.com/eser_detay.asp?esid=45429&esera=%20Rifai%20liya%20ya%20%FEeyh%20liya

Şuğul (شغول). *Tevakku Sözlük*, (2018). <https://tevakku.com/>

Tahratı, M. (2008). *Rifâiyye*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. (Cilt 35, 99-103). TDV Yayınları.

Tekfurdağlı, eş-Şeyh el-Hâc Hâfız Mehmed Rıfat Efendi (1316). *Ebhe'n-nagâmât fî terennümâti'l-ilâhiyyât* (*İlâhi Terennümlerindeki En Güzel Nağmeler*). İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar No. 4116.

Uzun, M. İ. (2000). *İlâhi*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. (Cilt 22, 64-68). TDV Yayınları.

Vassaf, H. (2006). *Sefîne-i Evliyâ*. (haz. Akkuş, M. & Yılmaz, A.). Kitabevi.

Yazarın Biyografisi



Dr. Öğr. Üyesi **Safiye Şeyda Erdaş**, 1985'te Kocaeli'nde doğdu. Orta ve lise eğitimini Kadıköy Anadolu İmam-Hatip Lisesi'nde tamamlamıştır. 2008 yılında Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nden mezun olmuştur. Fakülte yıllarında ve devam eden eğitim sürecinde Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turâbi, Dr. Nuri Özcan, Dr. Nuri Uygun ve Prof. Dr. Ayşe Başak İlhan Harmancı'dan mûsikî alanında istifade etti. 2011 yılında Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları

Anabilim Dalında, Halvetî Evrâdı (Vird-i Settâr)'nın Rumeli'deki okunuşu ve müzikal analizi adlı tezi ile yüksek lisansını tamamladı. 2018 yılında yine aynı anabilim dalından Evrâd okuma geleneği içerisinde Rifâî evrâdı (İstanbul ve Rumeli mukayeseli örneği) adlı çalışması ile mezun olarak doktorasını tamamladı. 2019 yılında Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda öğretim üyesi olarak göreve başlayan Erdaş halen bu görevini sürdürmektedir. Dini Mûsikî ve özellikle Tekke Mûsikîsi alanlarında çeşitli çalışmaları bulunan yazar aynı zamanda kanun sazı icracısıdır. Çeşitli konser, dinleti, albüm ve televizyon programlarında sazı ve çalışmaları ile yer almıştır.

Email: safiyeseyda@gmail.com, safiyeseyda@sakarya.edu.tr **ORCID:** 0000-0002-3277-6415

Shuguls in the corpus of *Ebha'n-nagamat fî terennumâti'l-ilahiyyat* and performed in Aleppo Kayyâli lodge until 2013

Extended Abstract

The shugul is the name of hymns with Arabic lyrics in Turkish Religious Music. It is the plural of the word shugl (شغل), which originally means work, occupation. These hymns sung during dhikr are easily understandable and dynamic works. The shuguls spread to Anatolia, Istanbul and the Balkans by means of religious sects of Arab origin such as Rifai, Sadi, Bedewi, Desuki. In addition, it has a very important place in the nawba performed on important religious days. In terms of being suitable for the performance and flow of the dhikr, they were mostly composed in nim-sofyan, sofyan and duyek patterns. The peak period of the shuguls, which started to take place in the sources from the 18th century, is the 19th century. The most comprehensive work on the shuguls that has survived to the present day is the lyric corpus *Ebhe'n-nagâmât fî terennümâtî'l-ilâhiyât* compiled by Tekfurdağî Sheikh Mehmed Rifat Efendi, dated Hijri 1316 (m. 1898). In this work, besides the lyrics, information about the relationship of the makams with the planets, the makams in Turkish music, note values and patterns are also given. It also contains various prayer texts that should be read in the lodge culture. In this work, which has an index of 40 pages, the lyrics of 265 shuguls are included between pages 59-423. Today, as in the past, shuguls are performed in a wide geography and in many sects. In this study, some common works that are performed by the followers of the Kayyâli sect today and in the lyrics corpus called *Ebhe'n-nagâmât fî terennümâtî'l-ilâhiyyât* were discussed. The Kayyâli sect, which is a branch of Rifaiyya, emerged with Sheikh Ismail al-Meczum al-Kayyâli. Ismail al-Meczum al-Kayyâli is the grandson of Ahmed Rifai and was born in Baghdad in 573 Hijri. After the Mongols entered Iraq, he left here and went to Aleppo, and then settled in the village of Tronbe, which is now connected to Idlib. He died here in 685 Hijri, at the age of 112. After his death, the activities in the lodge continued and the lodge remained active until recently. In 2013, due to force majeure, the Kayyâli family and some members of this sect immigrated to Turkiye. They continue to transfer their lodge culture to future generations here. Aleppo Kayyâli Lodge cannot continue its activities today. In this study, the shuguls in the nawba performed in Istanbul in 2017 by Sheikh Muhammed Bakir al-Kayyâli, his brother Sheikh Hasan al-Kayyâli and the dervishes of the lodge are discussed. The shugul lyrics in the *Ebhe'n-Negâmât fî Terennümâtî'l-İlâhiyyât* lyrics corpus and the shugul lyrics in the nawba performance were compared in terms of lyric, maqam and usul. As a result of the research, it has been determined that 7 hymns have common lyrics with the lyric corpus. The fact that the shuguls have an important place in religious music and especially in the performance of nawba makes the Kayyâli sect and music culture very important in lodge music. If the place of the city of Aleppo, which was within the borders of the same state until recently and was one of the important music centers after Istanbul, in this culture and civilization is remembered, this accumulation that has survived to the present day is remarkable. With this study, it has been tried to see the traces of music performances and hymns sung in different geographies and times in lodge music. With a holistic approach to the past and the future, a small effort has been made to complete the missing parts of our civilization map.

Keywords

Aleppo, Kayyâli, rifai, shugul, Turkish religious music

XIV. yüzyıl müelliflerinden Salahaddin Safedî'nin Risale fî İlmi'l Mûsikâ'sı ile XVIII. yüzyıl eserlerinden müellifi meçhul eş-Şeceretu Zati'l-İkmâm el-Haviye li-Usuli'l-Engâm isimli ilk dönem müzik nazarîyatı eserlerinin şekil ve içerik bağlamında karşılaştırılması

Mehmet Öncel *

Turgut Yahşi **

* Sorumlu Yazar, Sabahattin Zaim Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Bölümü, Halkalı, 34303 Küçükçekmece, İstanbul, Türkiye. Email: mehmet.uncel@izu.edu.tr ORCID: 0000-0001-8167-3503

** Iğdır Üniversitesi, Türk Din Müsiki, Iğdır Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Suveren Kampüsü, Merkez, Iğdır, Türkiye. Email: tuyahvanli@hotmail.com ORCID: 0000-0002-1444-6164

DOI 10.12975/rastmd.20221044 Submitted October 14, 2022 Accepted December 24, 2022

Öz

Mûsikî nazarîyesinin kaide ve kurallarının daha iyi anlaşılabilmesi adına geçmişte yapılmış çalışmaların incelenmesi oldukça önemlidir. Makalemizde ilk dönem müzik nazarîyesi ile ilgili kavramların hangi manaya tekabül ettiğini ortaya koyuyoruz. Çalışmanın konusu, üzerinde araştırma ve inceleme yaptığımız XIV. yüzyıl müzik nazarîyecilerinden Salahaddin Safedî'nin risalesi ile yazarı bilinmeyen XVIII. yüzyıl müzik nazarîyesi ile ilgili yazılan eş-Şecere isimli iki eserin müzik nazarîyatı ve şekil bakımından karşılaştırılmasıdır. Safedî'nin *Risale fî İlmi'l Mûsikâ'sı* ile müellifi bilinmeyen *eş-Şeceretu Zati'l-İkmâm el-Haviye li-Usuli'l-Engâm* isimli eserlerin telif edildikleri yüzyıllar farklı olmasına rağmen ele aldıkları meseleler birbirine oldukça benzerlik göstermektedir. Sistematik müzikolojinin prensiplerine göre bilgilerin ele alındığı bu çalışmada kullanılacak yöntem nitel araştırma olup, metodolojisi ise doküman taramasıyla elde edilen verilerin karşılaştırma, metin tahlili, örnekleme ve içerik analiziyle işlenmesidir. Böylelikle bu iki eserin biçim ve içerik kapsamında değerlendirilmesi ve karşılaştırması sağlandı. Bu çalışmamızda eserlerin makam-avaze-şube bağlamında farklı unsurlar ile ilişkilendirilmesi tespit edildi. Söz konusu iki eserdeki benzerlik ve farklılıklar tablolar eşliğinde gösterildi. Yaptığımız karşılaştırmalar neticesinde iki eserdeki müzik nazarîyesi ile ilgili yaklaşımların önemli oranda aynı olduğu görüldü. Müzikoloji alanında çalışma yapacak olan araştırmacıların ilk dönem müzik nazarîyatı ile alakalı yazılmış olan eserlerin içerik bağlamında karşılaştırmalar yapmaları o dönemin müzik algısını daha iyi yansıttığını düşünüyoruz.

Anahtar Kelimeler

avaze, eş-Şecere, makam, müzikoloji, Safedî, şube

Giriş

Mûsikî ilminin gerek nazarîde gerekse pratikte ilerlemesi eş zamanlı olmasa da teorik-pratik anlamda birbirini desteklemiştir. Sanat ve estetiğe dair birçok ilimde öncelikle pratik boyutunun öne çıktığı, arkasından ise nazarî inceliklerin ortaya konulması genel kabul görmüş bir olgudur. Sesin estetik olarak incelenmesi, bunların tutarlı ve belirli oranlarda bir araya gelmesinde nazarîyecilerin ve icrâcılarının önemli katkıları bulunmaktadır. Özellikle nazarî çalışmalara bakıldığında

üzerinde hassasiyetle durulduğunu ve öncekilerin sunmuş olduğu temelin üzerine inşasını tamamlama ve süsleme gayretinde oldukları görülmektedir. İlk dönem mûsikî nazarîyesi çalışmalarının bu kapsamda değerlendirilmesi gerekmektedir.

İslam dünyasında müzik nazarîyatı ile ilgili kaynakların yazılması IX. yüzyıldan başlayarak teorik planda yazım geleneği oluşturmasına olanak sağlamıştır. XIII. Asırda Safiyüddin Abdülmümin Urmevî (1294) önceki müzik nazariyecilerinden

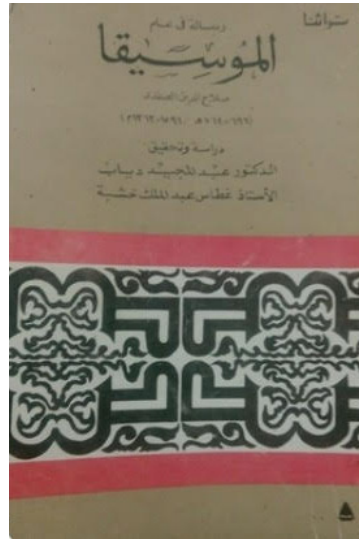
Kindî (866), Fârâbî (950), İbn Sînâ'nın (1037) aksine yeni bir müzik teorisi ile karşımıza çıkmaktadır. Safiyüddin'in bu yeni sisteminin XIV ve XV. yüzyıllarda da kullanıldığını görmekteyiz (Uygun, 2008, 35/479). Safiyüddin'de makam kavramının henüz kullanılmadığı görülmekle beraber Arapça "devr:dönüş" kelimesinin çoğulu olan "edvâr:devirler" kavramının kullanılmaya başlandığına şahit olmaktayız. Böylece edvâr geleneği, Safiyüddin ile başlayıp sonraki müzik çalışmalarına da kaynaklık teşkil etmiştir (Uygun, 2002, 97). Safiyüddin, Kitabü'l-Edvâr isimli eserinde nağmenin tanımı, tizlik-pestlik durumu, aralıklar, devirler (on iki makam) ve avaze konuları gibi konuları ele almıştır (Shiloah, 1978, 309).

Çalışmamızın örnekleminde yer alan XIV. yüzyıl müzik nazariyecilerinden Salahaddin Safedî'nin (1363) yazmış olduğu, Risale fî İlmi'l Musika (Müzik İlmine Dair Bir Risale) isimli eserde "makam" kavramı ilk kez kullanılmıştır (Tekin, 2007, ii). Tekin'in bu iddiasına karşılık Sema Dinç "Kutbüddîn Şîrâzî'nin Dürretü't-Tâc'ındaki mûsikî bölümünün incelenmesi" isimli doktora tezinde Kutbüddîn Şîrâzî'nin (1311) "makam" kavramını ilk defa kullanan müzik kuramcısı olduğunu belirtir (Dinç, 2021, 13). Murat Bardakçı ise bunların aksine XV. yüzyıl kuramcılarında Abdülkadir Meragi'nin (1435) "makam" kavramını ilk kez eserlerinde işlediğini söyler (Bardakçı, 1986, 63). Dolayısıyla hangi kuramcının ilk olarak "makam" kavramını eserlerinde işlediği net değildir.

Bunun yanı sıra perde, avaze, şube konularının bu dönemin nazariyat eserlerinde işlendiği görülmektedir. Bu dönemin nazariyecilerinden olan Şîrâzî'nin de eserinde perde, avaze, şube gibi bu dönemin öne çıkan konularına yer verdiğini görmekteyiz (Dinç, 2021, 122). XIV. yüzyılda Cemalüddîn Hasan İbn Ahmed'in, kaleme aldığı Kitâbü Ravzati'l-Müstehâm fî İlmi'l- Engâm isimli eserinde müzik kuramı açısından perde, makam, avaze ve şube konularını işlediği

görülmektedir. Ayrıca makam kavramının dört unsur, mizaçlar ve insan doğasında yer alan birtakım sınırlar ile ilişkilendirilmesi yine bu eserde karşımıza çıkmaktadır. (Öncel, 2018). Çalışmamızın kapsamında yer alan Safedî'nin Risalesi ile eş-Şecere'deki kavramlar alt başlıklar halinde ayrıntılı bir şekilde "Eserlerdeki Müzikal Kavramlar" başlığı altında ele alındı.

XIV. yüzyıl müzik nazariyesi ile ilgili bu girizgahtan sonra araştırmamıza konu olan iki eser ve müellifleri ile ilgili şunları belirtmek mümkündür. Risale fî İlmi'l Mûsikâ, yukarıda izah edildiği üzere bu dönemin müzik algısını ve anlayışını yansıttığını düşündüğümüz eserlerden biridir. Bu eserin yazarının asıl ismi Ebû's-Safâ (Ebû Saîd) Salâhuddîn Halîl b. İzziddîn Aybeg b. Abdillâh es-Safedî 'dir. Safedî, Filistin'in Safed şehrinde 1296 yılında doğmuştur. Bu şehre nispet edildiği için kaynaklarda Safedî olarak geçmektedir. Tarihçi, Arapça dili belagat uzmanı, edebiyatçı ve şair olan Safedî (Durmuş, 2008, 35/447), aynı zamanda müzik nazariyatı ile ilgili eser de kaleme almıştır. Risale fî İlmi'l Mûsikâ isimli bu eser Abdülmecîd Diyâb - Gattâs Abdülmelik Haşebe tarafından tahkik ve açıklamalı metinler ile 1991 yılında Kahire'de yayınlanmıştır.



Resim 1. Safedî'nin Risalesinin 1991 baskı kapağı

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ وَبِهِ سُنِعَتِ
 الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَ الْإِنْسَانَ لَعَلَّ يَتَذَكَّرَ
 وَأَلْحَمَهُ جَوْاهِرَ حِكْمَتِهِ وَشَرَفَهُ بِمَعْلَمَاتِ اللُّغَةِ
 وَصَدَّقَهُ بِالْإِيمَانِ وَسَيَّرَهُ عَلَى سُرْعَةِ الْحَسَنِ
 الْأُنْدَاظِ وَالطَّبِيقِ الْإِلْحَامِ وَفَعَّمَهُ فِي الدُّرِّ الْأَعْرَافِ
 بِاسْتِمَاعِ الْحَانَ النَّسِيبِ كُلَّ رَفِيقٍ وَسَيَّرَهُ
 كَلَامَ رَبِّهِ الْمَلَكِ الْعَنَابِ مُتَمَرِّقًا رِبْنَانِيًّا رَكَّ
 وَقَعَالَى كَلَامَةَ الْقَدِيمِ وَالْمُنْتَهَى عَنِ النَّازِحِ وَالْمُعْتَمِدِ
 وَالْحُورِ وَالْأَصْرَاتِ وَاللَّسَاتِ فَلَمَّا شَبَّ يَشْبَهُهُ
 وَلَا ذَلَّةَ تَعَادَلَهُ حَقًّا يَطْرِبُ الْجَمَاءَ وَالْحَيَوَانَ
 أَحْمَدًا سَمَاعًا وَتَعَالَى حَمْدًا سَلَامًا الْأَجْنَازِ مَوْجِبًا
 لَتَرْجِيحِ الْجِزَاءِ وَأَصْلَى وَأُسْمَةً عَلَى نِسْبَةِ اللَّهِ عَزَّ وَجَلَّ
 بِمَا عَظَّمَ السُّبُوحَ وَارْتَفَحَ بِهِ الْجِزَارَ وَالْعِرَاقَ وَعَالَى
 إِلَهَ الصَّارِمِينَ عِنْدَ الْإِنْبَاءِ بِالْكَفَارَةِ وَالْأَخْذِ مِنْ
 ذُرِّيَّةِ الشُّرَكَاءِ الْأَوْتَارِ وَأُسْمَةً سَيِّدًا كَثِيرًا وَوَعْدًا

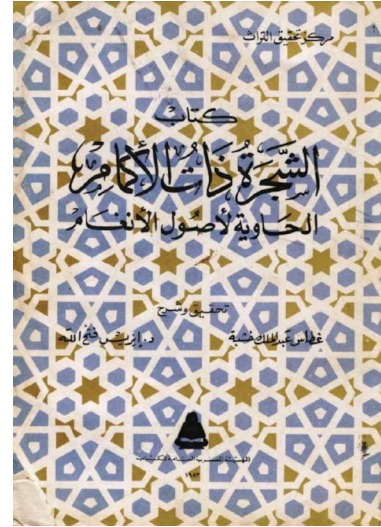
Resim 2. Risalesinin yazma eserinin ilk sayfası¹

Safedî, bu eserinde müziği etimolojik olarak incelemektedir. Yazar, müzik kelimesinin kökeni ve faydaları ile alakalı bilgiler vermektedir. Felsefecilerin müziğin tanımı konusundaki görüşlerini aktarmaktadır. Sonraki bölümlerde on iki makam, yedi avaze ve dört şubenin isimlerini vererek gezegenler, burçlar ve insan doğasında neye karşılık geldiğini ilişkilendirmektedir. İlerleyen bölümlerde ise makam, avaze ve şubelerin perde dizilimini anlatmaktadır.

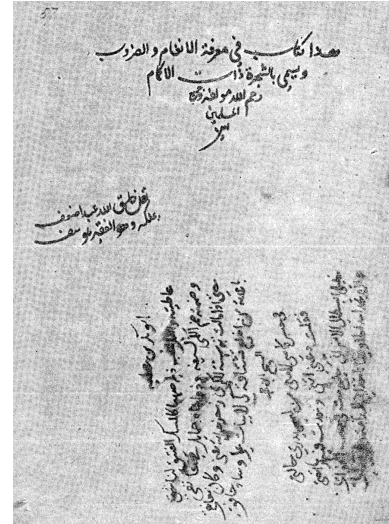
Araştırmamızın örneklemesindeki ikinci eser, XVIII. yüzyıl çalışmalarından olan *eş-Şecere-ti Zati'l-İkmâm el-Haviye li-Usuli'l-Engâm*'dir ki, bu eserin yazarı bilinmemektedir. Yazarın yukarıda bahsi geçen ve XIV. yüzyıl çalışmalarından olan Safedî'nin Risalesinden önemli ölçüde eserinde faydalandığı görülmektedir. Hatta Arapça yazılmış olan bu iki eserin pek çok yerinde kelimesi kelimesine aynı olduğu tespit edilmiştir. Bu eserde de müzik kavramının yine etimolojik olarak incelenerek felsefecilerin müzik ile ilgili görüşleri ve müziğin faydaları üzerinde durulmuştur. *eş-Şecere* yazarı, sonraki bölümlerde perdeler, geçişler, ana makamlar, avaze ve şube konuları ele alınarak, bahsi

¹ Resim 2'deki görsel, Abdülmecîd Diyâb - Gattâs Abdülmelik Haşebe tarafından edisyon kritiği yapılan *Risale fi İlmi'l Mûsikâ* isimli çalışmadan alınmıştır. Bu eser, Kahire'deki el-Hey'etü'l-Mısıriyyetü'l-Âmme yayınevinde 1991 yılında basılmıştır.

geçen seyirlerin dizilimini anlatmıştır. Yazar, ayrıca bu bölümlerde makam-avaze-şube kavramlarının gezegenler, burçlar ve insan doğası ile ilişkilendirilmiştir. Safedî'nin Risalesinden farklı olarak bu eserde ikâ konusunun işlendiği görülmektedir. Bu eser ise Gattâs Abdülmelik Haşebe ve İzîs Fethullah tarafından tahkik ve açıklamalar ile 1983 yılında Kahire'de yayınlanmıştır.

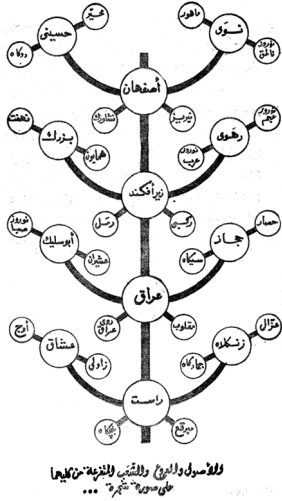


Resim 3. eş-Şecere'nin 1983 baskı kapağı

Resim 4. eş-Şecere yazma eserinin ilk sayfası²

² Resim 4'teki görsel, Gattâs Abdülmelik Haşebe ve İzîs Fethullah tarafından edisyon kritiği yapılan *eş-Şecere-ti Zati'l-İkmâm el-Haviye li-Usuli'l-Engâm* isimli çalışmadan alınmıştır. Bu eser, Kahire'deki el-Hey'etü'l-Mısıriyyetü'l-Âmme yayınevinde 1983 yılında basılmıştır.

Eserin isminde yer alan “şecere” kelimesi, ağaç anlamındadır. Yazarın eserine bu ismi vermesinin sebebi de eserin içeriğinde yer alan makam, avaze ve şubelerin sınıflandırılmasında ağaç motifini kullanmış olmasıdır.



Resim 5. eş-Şecere’de makam-avaze-şubelerin ağaç motifi ile sınıflandırılması

Safedî'nin *Risale fi İlmi'l Mûsikâ'sı* ile müellifi bilinmeyen eş-Şeceretu Zati'l-Ikmâm el-Haviye li-Usuli'l-Engâm isimli eserler bu çalışmanın konusudur. Yaptığımız literatür taraması neticesinde eş-Şecere'ye dair İngilizce ve Türkçe tafsilatlı bir çalışmanın yapılmadığı tespit edildi. Ancak Safedî'nin *Risâle-i Mûsikâ'sı*, Erhan Tekin tarafından yüksek lisans tezi olarak çalışılmıştır. Tarafımızca ele alınan bu makalede ana kaynak olarak Arapça neşredilen tahkiki metin esas alındı.

Araştırmanın Sınırlılığı

Çalışmanın ana çerçevesi XIV. yüzyıl eserlerinden olan Safedî'nin müzik ile alakalı risalesi ile XVIII. yüzyılda yazıldığı düşünülen ve müellifi bilinmeyen eş-Şecere isimli eserlerin şekil ve içerik itibarıyla karşılaştırmasını yapıp, benzer ve farklı noktalarını tespit etmektir. Ayrıca eserlerde seyirleri verilen makamların tamamının karşılaştırmaktan ziyade birkaç makamı örnek olarak verip birbirleri ile kıyaslama yoluna gideceğiz.

Araştırma Problemi ve Sorusu

Genelde ilim dallarında özelde ise müzik nazariyatı bağlamında farklı zaman dilimlerinde yazılmış eserlerin birbirlerinden ne ölçüde etkilendikleri, müzik kuramı açısından yenilik getirip getirmediği tartışılmıştır. Müzik kuramları ile ilgili yazılan eserlerin bu şekilde karşılaştırma metodu ile çok fazla irdelenmediği görülmüştür.

Bu bağlamda yaptığımız çalışmanın, bu konu ile ilgili araştırmacılara bir yöntem sunması amaçlanmaktadır. XIV. yüzyılda kaleme alınan Safedî'nin risalesi ile XVIII. yüzyılda yazılmış olan ve yazarı bilinmeyen eş-Şecere isimli iki eser arasında yaklaşık dört yüzyıl geçmiş olmasına karşın süreç içerisinde nazari planda benzerlik ve farklılıklar ortaya konularak alana katkı sunulması hedeflenmiştir. Bu araştırmanın problemi;

- Müzik nazariyatı ile ilgili kaleme alınan XIV. yüzyıl eserlerinden Safedî'nin Risalesi ile XVIII. yüzyıl çalışmalarından eş-Şecere eserlerinin teorik açıdan karşılaştırması nasıldır?

Alt Problem Soruları

- Söz konusu iki eser, şekil ve içerik bakımından benzerlik arz ediyor mu?
- Safedî'nin Risalesi ile eş-Şecere'nin müzik etimolojisi bakımından benzerliği var mıdır?
- Sınıflandırmada kullanılan makam-avaze-şube kavramların arasında bütünlük var mıdır?
- Asıl makamların astrolojik olarak burçlar ile ilişkilendirilmesi nasıl yapılmıştır?
- Her iki eserde yer alan avazeler sayısal açıdan aynı mıdır?
- Avazelerin gezegen ve mizaçlar ile ilişkilendirilmesinde benzerlik var mıdır?
- On iki Makamın mizaç-dört unsur-insandaki sıvılar ile ilişkilendirilmesinde farklılık var mıdır?

- Dört şubenin, insan doğasındaki unsurlar ve mizaçlar ile ilişkisi eserlerde ele alınmış mıdır?
- İki eserde yer alan on iki makam ve türevleri şubelerin ilişkilendirilmesinde benzerlik var mıdır?
- Safedî'nin Risalesi ile *eş-Şecere*'de seyirleri verilen makam-avaze-şube anlatımlarında benzerlik oranı ne ölçüdedir?

Yöntem

Sistemik müzikoloji kaideleri ekseninde elde edilen bilgiler nitel araştırma yöntemiyle irdelenecektir. Buna göre doküman tarama yoluyla temin edilen bilgiler karşılaştırma, metin tahlili, örnekleme ve içerik analiziyle işlenecektir. Böylelikle bu iki eserin biçim ve içerik kapsamında değerlendirilmesi ve karşılaştırması sağlanacaktır. Eserlerin makam-avaze-şube bağlamında farklı unsurlar ile ilişkilendirilmesi tespit edilerek, iki eserdeki benzerlik ve farklılıklar gösterilecektir. Bu benzerlik ve farklılıkların daha iyi anlaşılması adına resim, tablo, grafik ve portelerden yararlanılmıştır. Bu çalışmada öncelikle eserlerin şekil bağlamında incelenmesi yapılacaktır. Gerek Safedî'nin risâlesi gerekse de yazarı bilinmeyen *eş-Şecere* isimli eserler üzerinde yapılan çalışmalara değinerek eksik kalmış noktalara odaklanılacaktır. Bu makale boyunca bundan sonraki yazımlarda Safedî'ye ait risale, "Safedî'nin Risalesi", yazarı bilinmeyen *eş-Şeceretu Zati'l-İkmâm el-Haviye li-Usuli'l-Engâm* ise "*eş-Şecere*" şeklinde kullanılacaktır.

Akabinde eserlerin neler içerdiğine, hangi konulara yer verildiğine, makamsal açıklamalar ve seyirlerde ne tür yaklaşımlarda bulunduğu değinilecektir. Eserler farklı yüzyıllarda kaleme alınmasına rağmen aralarındaki benzer ve farklı noktalar gösterilecektir. Çalışmada özellikle tablolar kullanmak suretiyle eserlerin kıyaslanması sağlanacaktır.

Makalemiz kapsamında yer alan bu iki

eserden öncelikle *eş-Şecere* isimli eserin çalışılmamış olması bizi böyle bir araştırmaya itti. Süreç içerisinde yaptığımız literatür taramasıyla XVIII. yüzyıl çalışmalarından *eş-Şecere*'nin yaklaşık dört asırlık bir süre önce yazılmış bulunan ve XIV. yüzyıl eserlerinden olan Safedî'nin Risalesi ile benzer ve farklı yönlerinin bulunduğunu tespit ettik. Dolayısıyla karşılaştırmalı yöntem ile söz konusu olan bu eserlerin ortak yönleri ile ayrıştıktıkları noktaları tespit etmek gerektiğini düşündük.

Çalışmamızda yer verdiğimiz perde isimleri küçük harfler, makam isimleri ise büyük harflerde başlayarak yazılmıştır.

Söz konusu edilen bu iki eserin karşılaştırılmasını yaparken Dr. Abdülmecid Diyab ve Ğattas Abdülmelik Haşebe tarafından yayınlanan Salahaddin Safedî'nin *Risâle fi İlmi'l Mûsikâ* (Safedî 1991) ile İzis Fethullah ve Ğattas Abdülmelik Haşebe tarafından tahkik ve neşri yapılan *eş-Şeceretu Zati'l-İkmâm el-Haviye li-Usuli'l-Engâm* (*eş-Şecere* 1983) adlı çalışmalar dikkate alınacaktır.

Bulgular

Eserlerdeki Müzikal Kavramlar

Perde

Farsça "perde" (پرده) kelimesi, Arapça'ya "burde" (بردة) şeklinde geçmiştir (Mutçalı, 1995, 49). Mûsikî nağmesi manasına gelen bu kelimenin çoğulu "burdavât" (بردوات) şeklindedir. Arap müziğine Hicrî IX. yüzyıldan itibaren giren bu terim "şed" ve "devr" kelimelerinin eş anlamlısı olarak kullanılmıştır (Haşebe, 2003, 286). Zamanla "ses, savt, derece, lahin, makam, şarkı, 7 ses, perde vb." farklı manalarda da kullanılagelmiştir (Mahfûz, 1977, 154). Türkçe'de ise perde şeklinde kullanılan bu kelime, sözlükte hicab, örtü gibi anlamlarda kullanılıp mûsikî terminolojisinde nağmenin karşılığıdır (Şecere, 1983, 31). Muallim Kazım Uz perdeyi "*Alelumum keyfiyât-ı şelaleyî alan her bir sadanın hal-i tabiisine denir.*" (Uz, 1892, 14) şeklinde tarif etmektedir.

Batı müziğinde nota kavramının muadili

olan perde kavramı, Türk mûsikîsinde porte üzerindeki kelimelerin çoğu Farsça olup, rast, düğâh, segâh, çargâh, neva, hüseyni, acem, gerdaniye'ye kadar bir oktavı temsil etmektedir. Mûsikî nazarîyesine dair yazılmış eserlere bakıldığında başlangıç sesi yegâh kabul edilip sırasıyla düğâh, segâh, çargâh, pençgâh, şeştgâh, heftgâh, heştgâh şeklinde de zikredilmiştir (Özçimi, 1989, 22).

Seslerin pestliğini ifade sadedinden “kaba”, “pest” gibi terimlerin yanı sıra ilk dönem mûsikîsinde “taht” (تحت) kelimesi ile de karşılaşmaktayız. Sözlük anlamı alt, alt taraf, altında gibi anlamlara gelmektedir. Burada ise kaba sesleri nitelemek için kullanılmıştır. Ayrıca tiz sesleri izah ederken de kullanılan “tiz”, “dik” gibi kelimelerden başka “fevk” (فوق) ifadesi de getirilmiştir. Arapça üst, üst taraf gibi manalara gelen fevk terimi, tiz sesleri belirtmek için kullanılmıştır (eş-Şecere, 1983, 35).

Nazarî kaynaklara bakıldığında perdeler tam (tanini), yarım (nısf), mücennep, irha, bakiyye gibi ifadelerle adlandırılmaktadır. Buna ilaveten parmak baskısına göre de perdelerden herhangi bir arızî durum ile karşılaşmayan seslere “mutlak” (مطلق) ses yani udun boş teli denmektedir. Merâgî mutlak kelimesinin çoğulu olan “mutlakât” terimini parmak baskısı kullanılmayan sazlar şeklinde gösterir. Bir diğer perde gösterim şekli ise arızî seslerden meydana gelen yapıdır. Bu tür perdeler ise “mukayyed” olarak tavsif edilmiştir. Aldıkları bemol ve diyez gibi arızalar ile sayıları pek çoktur. Merâgî, parmak baskısı yapılarak çalınan sazlara da “mukayyedât” demektedir (Koç, 2017, 70).

Makam

Sözlükte durulan yer, durum, pozisyon gibi anlamlara gelen bu kelime (Mutçalı, 1995, 739), mûsikî ilminde Suphi Ezgi'ye göre “durak ve güçlü denilen nağmelerle (sesler) dizinin diğer sesleri arasındaki münasebet cihetinden seslerin icrası” şeklinde tarif edilmiştir (Ezgi, 1933, 48). Kazım Uz'a göre makam terimi, “bir takım şahs-ı

mahsûsa tahtında mazbût olup silsele-i esvât-ı mûsikîyenin bir kısım-ı mahdûdunda icrâ edilen nağamât-ı muayyeneye denir” şeklinde tarif edilmiştir. (Uz, 1892, 13.) Makamların, üç küçük aralığa bölünmüş bir dörtlü demek olan “cins”lerin bir araya gelmesi ile ortaya çıkan devirler şeklinde tanımlayanlar da olmuştur (Özçimi, 1989, 23). Ekrem Karadeniz ise bir gam içinde muayyen aralıklara sahip ve kendi içinde uyumlu seslerin seyir bakımından kurallı karakteristik mûsikî cümlelerinin oluştuğu çeşni olarak tarif eder (Karadeniz, 2013, 64).

İsmail Hakkı Özkan'a göre bir makamı meydana getiren birtakım unsurlar vardır ki bunlar da; “dörtlü ve beşlilerden” oluşması, kendine has bir “seyir” izlemesi, bir “durak” ve “karar” sesinin bulunması, makamın izlerini taşıyan “donanım”ının olması gibi hususiyetlerdir (Özkan, 2003, 410-412). Makam, tarihsel sürece bakıldığında bir yönüyle yaşamış olduğu coğrafyanın halkının kendi duyum ahenginde bulunan perde ve ezgiler arasındaki etkileşimle vücuda gelen kalıplar örgüsüdür denilebilir. Batı'daki mode, dizi, skala kavramlarının tam karşılığı olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Çünkü bizim mûsikîmizde makam, muhtevası itibariyle perdelerin kendi içinde oynak ve seyir bakımından ise ana hatları belli olan bir özgürlüğe sahip yapılarıdır.

Avaze

Avaze, Farsça bir kelime olup sözlükte ses, sadâ, nârâ gibi manalara gelir. İlk dönem mûsikî nazarîyatı kaynaklarında daha çok makam kelimesine yakın bir anlamda ifade edilmişse de yapı itibariyle günümüzdeki makam anlayışından uzak bir mefhum olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü oktav aralığı kadar geniş olmayıp, özellikle makamdan daha dar ve eksik sesler dizisi veya bütünü olarak görülmektedir (Karabaşoğlu, 2010, 39). XIII ve XVI. Yüzyıllar arasındaki edvâr kitaplarına göre avaze, makam (makam, avaze, şube ve terkib) tasnifinin dört türünden biri olarak kabul edilmiştir (Oransay, 1964, 10).

Nazmi Özalp'a göre ses, nağme, perde anlamlarına gelen bu terim, farklı kaynaklarda “avaze, âvâz, âgâze” olarak geçmektedir (Özalp, 1986, 25).

Avazelerin sayısı konusunda tam bir ittifak yoktur. Genel kanaate göre avazelerin sayısı altı tanedir. Safiyüddin Urmevî, Abdülkadir Meragi, Ahmedoğlu Şükruallah, Alişah b. Bûke, Abdülaziz Merâgi'de avazelerin sayısı altı olarak geçmektedir (Çakır, 1999, 129-130; Karabaşoğlu, 2010, 63; Uygun, 1996, 94). Ayrıca XV. asırda yazıldığı tahmin edilen Cemalüddin Hasan İbn Ahmed'in *Kitâbü Ravzati'l-Müstehâm Fî İlmi'l-Engâm* isimli kitabında da avazelerin altı tane olduğu görülmektedir (Öncel, 2018, 253).

Avazelerin yedi tane olduğunu savunanlar da olmuştur. Bunlardan biri de XV. yüzyıl mûsikî nazariyecilerinden Ladikli Mehmet Çelebi olup altı olan avazeye bir yedinci olarak Hisarı da eklemiştir (Akdoğan, 1996, 37). Bununla beraber Mimar Mehmet Ağa, Haşim Bey, Kırşehrî, Fethullah Şirvânî, Tirevî, Seydî, Hızır b. Abdullah'ın eserlerinde aynı şekilde avazeler yedidir (Bardakçı, 2011, 65; Çelik, 2001, 24; Doğrusöz, 2012, 110-112; Yalçın, 2016, 30). Araştırmamızda yer alan Safedî'nin Risalesi ile *eş-Şecere* isimli eserde avazeler ile ilgili ayrıntılı bilgiler, sonraki bölümlerde tablolar eşliğinde incelenip değerlendirilecektir.

Şube

Şube kelimesi sözlükte “kısım, sınıf, dal, alt bölüm ve bölük” gibi manalara gelmektedir (Mutçalı, 1995, 445). Mûsiki terminolojisinde ise dört ana perde (yegâh, dügâh, segâh ve çârgâh) ve makamların sınıflandırılmasında kullanılan bir kavramın karşılığı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu terim hakkında başlangıç ve karar seslerini göz önünde bulundurularak pratikte kullanılan ezgi seyirleri (Uygun, 1996, 215); makamların bileşenlerini ya da bölümlerini ortaya çıkaran perdeler (Öztürk, 2014, 34); XV ve XVI. yüzyıllarda makamların belli bir bölümüne verilen ad (Özalp, 1986, 1/24); tam ve bağımsız dizilere sahip olmayan ancak

dizilerle birleşerek o diziyi zenginleştiren sesler bütünü (Çakır, 1999, 133) gibi birbirine yakın manalara gelen ifadeler gösterilmektedir.

Merâgi, şube kavramını bazı nota toplulukları olarak göstermektedir. Ona göre bazı şubeler küçük aralık, bazıları orta aralık bazıları da oktav aralığını da kapsayan büyük aralıklardan oluşmaktadır. Merâgi'nin eseri başta olmak üzere mûsikî nazariyesi eserlerinde genel olarak yirmi dört adet şube bulunmaktadır (Karabaşoğlu, 2010, 69-70). Ancak yirmi dört tane olduğu meselesinin ilk olarak Safedî'nin risalesinde geçtiği ifade edilmektedir (Uslu, 2022, 246). Avazelerde olduğu gibi şube sayısı konusunda da tam bir uyumdan bahsetmek mümkün değildir. Örneğin Kutbuddin Şirazi'ye göre şube sayısı dokuzdur ki bunlar; “dügâh, segâh, çargâh, pençgâh, zâvilî, rûy-i ırak, müberkâ, mâye ve şehnâz” şeklindedir (Dinç, 2021, 124). Binnaz Başar Çelik, Hızır bin Abdullah'a dayandırarak şubelerin başlangıç ve karar perdeleri gözetilerek dört ana perde ve dört şube olarak tasnif edildiğini belirtmektedir (2001, 23).

Eserlerin Şekil Açısından İncelenmesi

Öncelikle *Risale fi İlmi'l Mûsikâ* isimli eserin müellifi kaynaklarda asıl adı Ebû's-Safâ (Ebû Saîd) Salâhuddîn Halîl b. İzziddîn Aybeg b. Abdillâh es-Safedî (ö. 764/1363) olarak geçmektedir (Durmuş, 2008, 35/447-450). Amnon Shiloah'a göre isim meselesi tam olarak net değildir. Çünkü Berlin Staatsbibliothek'te okudukları risalenin üç kopyasının sonunda “Şeyh Safedî” ifadesi geçmektedir. Farmer ise bu müellifin “Safedî Halil b. Aybeg” ile aynı kişi olduğunu ifade ederken, Shiloah bunları aynı yazar olarak kabul etmenin yanlış olduğu kanaatindedir (Farmer, 1965, 56; Shiloah, 1978, 304).

Türkiye'de Safedî'nin bu risalesi ile ilgili Erhan Tekin'in yapmış olduğu *Safedî'nin Müzik Teorisinin İncelenmesi* başlıklı yüksek lisans tezi bulunmaktadır (Tekin, 2007). Tekin, bu çalışmada eserin Salahaddin Safedî'ye ait olduğunu, bunun ile ilgili delili ve çıkarımı

risalenin 115. sayfasında geçen bir anekdota dayandırmaktadır (2007, 29). Ayrıca Safedî ile ilgili araştırmaları bulunan İsmail Durmuş, çalışmasında müellifin eserlerini sayarken Abdülmecîd Diyâb - Gattâs Abdülmelik Haşebe tarafından Kahire'de (1411/1991) yılında neşredilen Risâle fî İlmi'l-Mûsikâ

isimli eserini de kaydetmektedir (Durmuş, 2008, 35/447-450).

Shiloah, eserin üç nüshasının Berlin Staatsbibliothek isimli kütüphanede 5225, 5226 ve 5226/2 numaralarda kayıtlı olduğunu ifade etmektedir (Shiloah, 1978, 304).

Tablo 1. Safedî'nin Risalesi ile eş-Şecere'nin şekil ve içerik karşılaştırması

Safedî'nin Risalesi	eş-Şecere
Mukaddime, İki Bölüm ve Sonuç	Mukaddime, Yedi Bölüm ve Sonuç
Eserin içeriği iki üst başlık ve bunların altında ikişer alt başlık olmak üzere altı alt başlıktan meydana gelmektedir.	Eser, birinci bölüm dört alt başlık iken, diğer bölümler iki alt başlıktan oluşmaktadır.
Eserin mukaddimesi; besmele, hamdele ve salvele ile başlamaktadır.	Eserin mukaddimesi; besmele, hamdele ve salvele ile başlamaktadır.
Birinci bölüm, Mûsiki kelimesinin etimolojisi, Mûsikinin fazileti ve faydaları, Mûsikinin faziletinin delilleri ve ruhları tesiri, Mûsikiyi ilk vaz' eden kim olduğu, felsefecilerin Mûsiki hakkındaki görüşleri ile makam, şube, avaze tasnifini ele almaktadır. İkinci bölüm, dört ana nağmenini izahı ve onların türevi makamlar, avazeler ve türevleri, on iki makamın, şubelerin ve avazelerin perdelerinin seyri, şubelerin ve avazelerin makamlar ile olan münasebeti ve ortaya çıkan güzel geçişleri içermektedir.	Birinci bölüm, Mûsikinin mahiyeti, Mûsikinin etimolojisi, fazileti-faydaları ve delillerini içermektedir. İkinci bölüm, mutlak nağmenin mahiyeti ve geçiş (intikalat) konusu ve perdelerin isimlerini ele almaktadır. Üçüncü bölüm; asıl nağmeler, makam, şube ve avazeler ile onların burçlar ve dört unsur ile olan ilişkisi ve ağaç örneği ile makam-şube-avazelerin tasnifi konularını içermektedir. Dördüncü bölüm; dört ana makam ve onlardan ortaya çıkan dalların makam seyirleri ele alınmaktadır. Beşinci bölüm, ana makamlardan ortaya çıkan şubelerin seyirleri işlenmiştir. Altıncı bölüm, Avazelerin seyir konusunu ilik meselelerini içermektedir. Yedinci bölüm, şubelerin makamlar ile münasebeti ve ortaya çıkan güzel nağmeler ve intikal konularını işlemektedir.

Safedî'nin Risalesi; bir mukaddime, iki bölüm ve bir sonuçtan oluşmaktadır. Safedî eserini birinci bölüm (bab) ve ikinci bölüm olmak üzere iki üst başlık ve bunların altında da altışar alt başlık (fasıl) şeklinde tasarlamıştır. Amnon Shiloah'a göre eser iki bölüm olup birinci bölüm yedi alt başlık, ikinci bölüm ise altı alt başlıktan meydana gelmektedir (Shiloah, 1978, 305).

eş-Şecere'nin ise bir mukaddime, sekiz bölüm (bab) ve bir sonuçtan (hatime) meydana geldiğini görmekteyiz. Müellif birinci bölümü dört alt başlıkta ele almışken, diğer bölümlerdeki konuları ise ikişer alt başlıkta işlemiştir. Shiloah, British Museum'un Şarkiyat Bölümü 1535 numarada kayıtlı bulunan tek nüshaya dayandırarak bahsi geçen eserin sekiz bölümden oluştuğunu

belirtmektedir (Shiloah, 1978, 418). Ancak eş-Şecere müellifinin mukaddimede bahsettiği sekizinci bölüm ve sonuç bölümü eserde yer almamaktadır. Dolayısıyla çalışmamızı dayandırdığımız Fethullah ve Haşebe tarafından tahkik ve şerhi yapılan eser, bir mukaddime ve yedi bölüm olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu eser ile ilgili Türkiye’de tespit edebildiğimiz kadarıyla yapılmış akademik bir çalışma bulunmamaktadır.

Her iki eser, besmele (Rahman ve Rahim olan Allah’ın adıyla) ve Allah’ı noksanlıklardan tenzih edip Hz. Peygambere salavat ile bir girizgâh yaparak başlar. Safedî risalesine bu kısa girişten sonra direk bab dediğimiz bölümlere geçerken (Safedî, 1991, 103-104) eş-Şecere’de mukaddimede eserde ele alınacak konular özet halinde karşımıza çıkmaktadır (eş-Şecere, 1983, 19-22).

Eserlerin İçerik Bağlamında Karşılaştırılması Müziğin mahiyeti ve etimolojik açıdan incelenmesi

Safedî’nin Risalesi XIV. yüzyıl, eş-Şecere’nin XVIII. yüzyıl çalışmaları olmalarına rağmen müziğin mahiyeti bağlamında dayandırdığı temellerin birebir aynı olduğu görülmektedir. Şöyle ki,

Safedî, “Filozoflar şöyle demiştir: ‘Mûsikî, nefsin cümlelerle anlatmaktan aciz kalıp basit seslerle izhar ettiği bir hikmettir. Nefis bu sesleri idrak ettiğinde hemen ona âşık olur ve nefsin terennümlerini o zaman dinleye gör.’” (Safedî, 1991, 107).

eş-Şecere, “Filozoflar şöyle demiştir: ‘Mûsikî, nefsin cümlelerle anlatmaktan aciz kalıp basit seslerle izhar ettiği bir hikmettir. Nefis bu sesleri idrak ettiğinde hemen ona âşık olur ve nefsin terennümlerini o zaman dinleye gör.’” (eş-Şecere, 1983, 25).

Ardından müziğin tanımı ile ilgili her iki eser de felsefecilerden Eflatun’nun şu sözüne göndermede bulunmaktadır;

Safedî, “Mûsikînin kaynağı nefistir ve nefsin sevgilisidir. Âşığın sevgilisinden ayrı bırakılması uygun olmaz.” (Safedî, 1991, 107).

eş-Şecere, “Mûsikînin kaynağı nefistir ve nefsin sevgilisidir. Âşığın sevgilisinden ayrı bırakılması uygun olmaz.” (eş-Şecere, 1983, 25).

Sonrasında gelen cümlelerin de neredeyse aynı olduğuna şahit olmaktadır.

Müzik kelimesinin etimolojik olarak nerden türediği ile alakalı yaklaşımları verirken de Safedî ve eş-Şecere’de yine benzer olarak geldiği görülmektedir. “Mûsikî lafzının türetilişine gelince, Yunanca kelime olup lahinler ilmi (علم الألعان) manasındadır. Müteahhirun ise ğınâ demiştir. Çünkü ruh, mûsikîyi dinlerken diğer bedeni lezzetlere ihtiyaç duymaz.” (Safedî, 1991, 108; eş-Şecere, 1983, 26).

Müzik ilminin faydaları konusunda ise Pisagoras’a dayandırdıkları gönderme de aynıdır: “Ġınânın konuşmaya (kelama) üstünlüğü, konuşanın dilsiz kişiye olan üstünlüğü gibidir.” (Safedî, 1991, 109; eş-Şecere, 1983, 27).

Safedî ve eş-Şecere müziğin değeri ile ilgili ileri sürdükleri argümanlar da aynıdır: “Hekimler, güzel ses ve hakiki nağmelerin bedende dolaşıp damarlara girdiğini ve onunla kanın temizlendiğini ve ruhun onu dinlediğini ve kalbin onunla rahatladığını ve organların onunla titrediğini ve hareketlerin onunla hafiflediğini iddia ederler. Buna delil olarak da bir bebek ağladığı zaman annesi ancak terennüm ederek oynatıp ona şarkı söyleyip, eğlendirdikten sonra hüzünlü sesle uyutmalıdır. Yoksa onun ruhu sıkılabılır ve onda kötü huylar ortaya çıkabilir.” (Safedî, 1991, 109; eş-Şecere, 1983, 27).

Bundan sonra Safedî farklı olarak Ahmet Bin Abdürabbihî, İkdü’l-Ferîd adlı kitabında Leylâ Ahiliyye ile ilgili bir hikâyeyi aktarmaktadır. Arkasından her iki eserde de: “Güzel ses ve hüzünlü nağmeler ile hem dünya hem ahiret nimetlerine ulaşılır. Çünkü bu seslerde öyle haller vardır ki, cesareti ortaya çıkarır, gücü tazeler, yalnız kimsenin yalnızlığını giderir, yorgunu rahatlatır, mahzun kimseyi teselli eder, ahlakı güzelleştirir, takvaya, ibadete ve

dünyanın bağ ve alakalarından soyutlanmaya teşvik eder.” (Safedî, 1991, 110; eş-Şecere, 1983, 27) gibi benzer ifadeler kullanılmıştır.

Bundan sonra müziğin değeri ile ilgili ortaya koydukları delil ve argümanlar her iki eserde de “Mûsikînin ruhlara tesiri hakkındaki en büyük delili, Davud (a.s)’ın nağmelerine kuşların durup kulak vermesidir. Bu rivayet yazılı ve sözlü kaynaklarla güvenilir kişilerden bize rivayet edilmiştir ve bunun inkârı mümkün değildir” şeklinde olup birbirinin aynı cümlelerdir (Safedî, 1991, 115; eş-Şecere, 1983, 30). Devamında Safiyüddin Abdülmümin’in ud çalarken vuku bulan olayı aynı lafızlar ile anlatılmaktadır.

Müziğin değeri açısından Safedî başka misaller de verirken, eş-Şecere’deki “Bal arısı mûsikîden dolayı eğlenir ve yavruları güzel sese gelirler.” sözünün ise Safedî de benzer lafızlarla yer aldığı görülmektedir (Safedî, 1991, 116; eş-Şecere, 1983, 30).

Safedî, eş-Şecere isimli kitaptan farklı olarak müziğin tarihsel bağlamda ilk kez kim tarafından keşfedildiği konusuna, müzik ile ilgilenenlerin görüşlerine ve müziğin ortaya konmasındaki gayeye yer verirken, eş-Şecere birinci bölüm ve dört alt başlık ile ilgili bilgileri verip ikinci bölüme geçmektedir (Safedî, 1991, 117).

Her iki eserin bundan sonraki bölümlerde ele aldıkları meseleler farklı şekilde cereyan etmektedir. Safedî, on iki makam, yedi avaze, dört şube ve ilişkilendirdiği burç, gezegen ve mizaçların isimlerini izah ederken (Safedî, 1991, 120-122), eş-Şecere’de ise mutlak nağme, mukayyed, geçişler (intikalat-seyir) ve perdeler (yegâh, düğâh, segâh, çargâh, pençgâh, şıştgâh-hüseyni, heftgâh-maklûb) konularını işlemektedir (eş-Şecere, 1983, 33-37). Tekin’in çıkarımına göre Safedî, eş-Şecere’deki “yegâh” perdesine karşılık “rast” perdesini kullanmaktadır. Buna göre Safedî’de perdeler şu şekilde gelmektedir; rast, düğâh, segâh, çargâh, pençgâh, hüseyini, maklûb şeklinde yedi tam sestir (Tekin, 2007, 37). Bu yönüyle Safedî’nin zikrettiği ilk dört perde sıralaması günümüz

Türk müziğinde de kullanılmakta olup aynı şekilde isimlendirilmektedir.

Dört makam ve onlardan türeyen makamlar ile makamların astrolojik olarak burçlarla ilişkilendirilmesi

Gerek Safedî’nin risalesinde gerekse de eş-Şecere kitabında dört asıl makam Rast, Irak, Zirefkend, İsfahan ortak olarak gösterilmiştir. Ne var ki eş-Şecere’de farklı olarak ana makam ve dalları izah edilirken soy ağacını temsilen ağaç şeması ile anlatım yoluna gidilmektedir. eş-Şecere’nin müellifi buna örnek olarak şunları kaydetmektedir: “Ağacı daha önce nağmelerin vasfının terkinde geçtiği üzere geometrik bir şekilde oluşturduk. Dört aslı düz bir şekilde ağacın dalları için tek bir asıl haline getirdik. Daha sonra bu aslı dört kısma ayırdık. Her asıl, diğer yan dallara ve onların dairelerine göre daha büyük daire şeklindedir. Biz bu küçük daireleri neyin örneğinde olduğu gibi intikalatı çıkarmak için yaptık. Daha sonra zikredilen bu aslın en altından başlayarak dalları oluşturduk. Öncelikle öğrettiğimiz gibi Rast’ın iki dalını çıkardık. Birincisini Rast’ın sağ tarafına Zengüle’yi, diğer tarafına ise Uşşâk’ı koyduk. İkisi de rast perdesiyle başlayarak ortaya çıkar. Daha sonra zikri geçen on iki makam da bu şekilde tamamlandı.” (eş-Şecere, 1983, 48). Yazar, devamında on iki makamdaki türeyen şubeleri de bu minvalde konumlandırarak izah ettiğini belirtmektedir.

Her iki eserde de dört asıl makamdaki türeyen sekiz makam (Zengüle, Uşşâk, Hicaz, Bûselik³, Rehâvî, Büzürk, Hüseyini, Neva) ile beraber toplamda on iki makam elde edildiği ve bunların astrolojik olarak burçlar ile ilişkilendirildiği görülmektedir. Aşağıda vereceğimiz tabloda Safedî ve eş-Şecere müellifinin on iki makamın hangi burca denk geldiği ile alakalı bilgiler yer alacaktır.

³ Safedî, bir yerde dört makamdaki türeyen makamları ele alırken Bûselik makamı yerine Maye makamı ifadesini yazmıştır. (Safedî, 1991, 133). Ancak on iki makamı ele aldığı yerde Maye makamının yerine de Bûselik makamını kaydetmiştir (Safedî, 1991, 121).

Tablo 2. Safedî ve eş-Şecere müellifinin on iki makam-burç ilişkisi

eş-Şecere		Safedî'nin Risâlesi	
On İki Makam	Burçlar	On İki Makam	Burçlar
Rast	Koç	Rast	Koç
Zengüle	Aslan	Zengüle	Başak
Uşşak	Yay	Uşşak	Balık
Irak	İkizler	Irak	Boğa
Hicaz	Terazi	Hicaz	Yay
Buselik	Kova	Buselik	Oğlak
Zirefkend	Yengeç	Zirefkend	Yengeç
Rehavi	Akrep	Rehavi	Terazi
Büzürk	Balık	Büzürk	Aslan
Isfahan	Boğa	Isfahan	İkizler
Hüseyini	Başak	Hüseyini	Akrep
Neva	Oğlak	Neva	Kova

Tablo 2’de zikredilen makamların sıralaması eserlerde farklılık arz etmektedir. On iki makamın burçlar ile ilişkisinin daha iyi anlaşılması adına makamları benzer sırada vererek karşılaştırmasının daha kolay olmasını sağladık. Tablo 2’de de görüleceği üzere her iki müellifin Rast ve Zirefkend hariç, makamların burçlar ile ilişkilendirilmesi farklılık arz etmektedir.

On iki makamın mizaç-dört unsur-insandaki sıvılar ile ilişkilendirilmesi

eş-Şecere müellifi, dört ana makam ve ondan türeyen sekiz makamı; dört unsur, mizaç ve insanda bulunan sıvılar ile bağdaştırmaktadır. Safedî’de ise on iki makamın unsurla olan ilişkisi bu şekilde görülmemektedir.

Aşağıda eş-Şecere’de bahsi geçen on iki makam ve unsurlar arasındaki bağlantıyı şu şekilde tablolaştırmak mümkündür;

Tablo 3. eş-Şecere’deki makamların farklı unsurlarla ilişkisi

Asıllar	Dallar	Mizaç	Dört Unsur	İnsan’da Sıvı
Rast	Zengüle-Uşşak	Sıcak ve Kuru	Ateş	Safra
Irak	Hicaz-Buselik	Sıcak ve Yumuşak	Hava	Kan
Zirefkend	Rehavi-Büzürk	Soğuk ve Nemli	Su	Balgam
Isfahan	Hüseyini-Neva	Soğuk ve Kuru	Toprak	Sevda

Eserlerde yer alan avazelerin sayısal ve mizaçlar ile ilişkisi itibariyle kıyaslanması

Yaygın kanaate göre avazelerin sayısı altı tanedir. Avazelerin altı olma durumunu Safüyyiddin Abdülmümin Urmevî ve Abdülkadir Merâgî'de görmekteyiz (Karabaşoğlu, 2010, 63; Uygun, 1996, 94). Avazeler, gezegenler ile ilişkilendirilmiştir. Bundan dolayı kimilerine

göre yedinci gezegenin bulunuşuyla avazelerin sayısının da yediye çıktığı görüşü ortaya çıkmıştır (Çelik, 2001, 24). Safedî'de avazelerin sayısının yedidir. Bunlar; Geveşt, Nevruz, Selmek, Şehnaz, Maye, Gerdaniye, Hisar'dır. Safedî ayrıca eserinde avazeleri gezegen ve mizaçlarla ilişkilendirmektedir (Safedî, 1991, 121). Bu durum şu şekilde tablolaştırılabilir (Tablo 4);

Tablo 4. Safedî'deki avazelerin-gezegen-mizaç ilişkisi

Avazeler	Gezegenler	Mizaçlar
Geveşt	Zühal (Satürn)	Soğuk Kuru
Nevruz	Müşteri (Jüpiter)	Sıcak Nemli
Selmek	Merih (Mars)	Sıcak Kuru
Şehnaz	Şems (Güneş)	Sıcak Nemli
Maye	Zehra (Venüs)	Soğuk Nemli
Gerdaniye	Utarid (Merkür)	Karışık (Mümtezig)
Hisar	Kamer (Ay)	Soğuk Nemli

Tablo 4'e göre Safedî, avazelerin sayısının yedi olduğunu, bunları da farklı gezegen ve mizaçlarla alakalandırmıştır.

eş-Şecere müellifi, avazelerin sayısının altı olduğunu ve bunların da on iki makamdan

türediğini belirtmektedir. Müellif ayrıca avazeleri, Safedî gibi farklı mizaçlar ile bağdaştırmaktadır (eş-Şecere, 1983, 47). Avazelerin türediği makamlar ve farklı mizaçlar ile ilişkisi şu şekilde tablolaştırılabilir (Tablo 5);

Tablo 5. eş-Şecere'deki avazelerin türediği makam ve mizaç ilişkisi

Avazeler	Türediği Makamlar	Mizaçlar
Gerdaniye	Rast-Uşşak	Sıcak - Kuru
Selmek	Zengüle-İsfahan	Sıcak - Nemli
Maye	Irak-Zirefkend	Soğuk - Nemli
Geveşt	Hicaz-Neva	Mümtezig (Karışık)
Nevrûz	Hüseyni-Buselik	Mümtezig (Karışık)
Şehnaz	Rehavi-Büzürk	Soğuk - Nemli

Avazeler ile ilgili Tablo 4 ve Tablo 5 incelendiğinde avazelerin sayısı, avazelerin sıralaması ve mizaçlar ile ilişkilendirilmesi önemli oranda farklılık arz etmektedir. Safedî, avazeleri gezegenlerle olan ilişkilendirip açıklarken, eş-Şecere'de buna yer verilmemiştir.

Safedî, başka bir yerde avazeleri altı kısma ayırarak, birtakım makamların fer'i olduğunu belirtmekte ve bunu da şu şekilde tasnif etmektedir (Safedî, 1991, 134).

Tablo 6. Safedî’deki on iki makamın bir dalı olarak avazelerin birbirleri ile ilişkisi

Avazeler	Türediği Makamlar
Nevruz	Rast-Irak
Şehnaz	İsfahan-Zirefkend
Selmek	Uşşak-Zengüle
Hicaz	Maye-Buselik
Zerkeşi	Neva-Hüseyni
Geveşt	Büzürk-Rehavi

Tablo 6’da da görüleceği üzere, Safedî’de avazelerin sayısı hususunda bir birlik olmadığı görülmektedir. Zira risalenin 121. sayfasında yedi tane olarak verdiği avazeleri, 134. sayfada altı tane olarak göstermektedir. Ayrıca avazelerin isimlerinde de farklılıklar gözükmemektedir. Tablo 3’te avaze olarak saydığı “Maye, Gerdaniye”nin yerine Tablo 6’da “Hicaz, Zerkeşi” avazeleri yer almaktadır. Safedî, bazıları tarafından Hicaz’ın asıl makamlar arasında gösterildiğini de burada kaydetmektedir. Hicaz’ın asıl makam olarak sayılması Tablo 3’teki durum ile paralellik arz etmektedir. Yine Tablo 4’teki “Hisar” avazesini Tablo 6’da vermemiştir. Bunun dışında Safedî’nin on iki makam-avaze ilişkisi, Tablo 5’teki eş-Şecere müellifinin on iki makam-avaze ilişkisinden önemli ölçüde farklılaşmaktadır.

Safedî, avazelerin seyri ile ilgili yaptığı izahatta avaze sıralaması ile türediği makamlar, Tablo 5’teki eş-Şecere’nin avaze sıralaması ile türediği makamlarla aynıdır (Safedî, 1991, 155-158). Burada şu hususa dikkat çekmek isteriz ki, Safedî’nin eserinde konuların ele alınışı ve işlenişinde tam bir bütünlüğün olmadığını söylemek mümkündür.

On iki makam-yirmi dört şubenin karşılaştırmalı olarak incelenmesi

Safedî’nin Risalesine bakıldığında şube kavramı dört ana perdeye tekabül etmektedir. Safedî’nin dört şubesi Yegâh, Dügâh, Segâh ve Çargâh’tır. Ayrıca bu dört şubeyi de insan doğası ve farklı mizaçlar ile ilişkilendirmektedir (Safedî, 1991, 122). Buna göre şu şekilde tablolaştırabiliriz;

Tablo 7. Safedî’nin şube-insan doğası-mizaç ilişkisi

Şubeler	İnsan Doğası	Mizaç
Yegah	Safra	Sıcak - Kuru
Dügah	Kan	Sıcak - Nemli
Segah	Balgam	Soğuk - Nemli
Çargah	Sevda	Soğuk - Kuru

Tablo 7’de de belirtildiği üzere şubelerin sayısını dört olarak ele alırken, başka bir yerde makamları izah ederken şubelerin sayısının 24 olduğunu söylemektedir. Ona göre 12 makamın her birinin ikişer şubesi vardır ki, bu da toplamda 24 şubeye denk gelmektedir (Safedî, 1991, 143). Şubelerin sayısının 24 tane olma durumuna binaen Safedî ile eş-Şecere müellifinin ortak noktada buluştuklarını söylemek mümkündür.

Tablo 8. eş-Şecere ile Safedî'nin Risalesi'ndeki on iki makam ve onların şubeleri

eş-Şecere		Safedî'nin Risâlesi	
Makamlar	Şubeler	Makamlar	Şubeler
Rast	Müberka-Pencgâh	Rast	Müberka-Pencgâh
Zengüle	Çargâh-Uzzal	Isfahan	Niyriz-Nişaverek
Uşşâk	Zâvil-Eviç	Hicaz	Segâh-Hisar
Irak	Maklub-Rûyi	Irak	Maklub ve Rûy-i Irak
Hicaz	Segâh-Hisar	Kûçek	Rekbi-Beyati
Bûselik	Aşiran-Nevruz Saba	Hüseyni	Dügâh-Muhayyer
Zirefkend	Rekbi-Remel	Uşşâk	Zavil-Eviç
Rehavi	Nevruz'ul-Arab- Nevruzu'l-Acem	Neva	Nevruz Ara-Mahur
Büzürk	Hümayun-Nühüft	Bûselik	Aşiran-Nevruz Saba
Isfahan	Niyriz-Nişaverek	Büzürk	Hümayun-Nühüft
Neva	Nevruz Natık-Mahur	Rehavi	Nevruz'ul-Arab- Nevruzu'l-Acem
Hüseyni	Dügâh-Muhayyer	Zengüle	Çargâh-Uzzal

Tablo 8'de ise eş-Şecere ile Safedî'nin risalesindeki on iki makam ve onların şubelerinin karşılaştırılması yapılmıştır. Buna göre on iki makamdan her birinin ikişer şubesi vardır ki böylece yürmi dört şube ortaya çıkmaktadır. Öncelikle eserlerde geçen on iki makam sıralamasına kendi içlerinde baktığımızda Tablo 2'ye göre eş-Şecere'de sadece "Neva ve Hüseyni" makamlarının yerleri değişmiştir. Bunun dışında kendi içerisinde bir bütünlükten bahsetmek mümkündür. Yine Tablo 2'ye bakıldığında Safedî'nin on iki makam sıralamasında kendi içerisinde bir bütünlük göremiyoruz. Ayrıca Tablo 2'de on iki makam arasında saydığı "Zirefkend" in yerine Tablo

8'de "Kûçek" makamını zikretmiştir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki eş-Şecere'de izah edilen "Zirefkend" makamının seyri ile, Safedî'nin risalesinde açıkladığı "Kûçek" makamlarının anlatımlarının birebir aynı olduğu görülmektedir (Safedî, 1991, 137; eş-Şecere, 1983, 53-54). Dolayısıyla müellifin bu iki makamı aynı makamlar olarak kabul ettiğini söylemek mümkündür.

Eserleri on iki makam-şube bağlamında birbiri ile kıyasladığımızda makam sıralamasının aynı olmadığı görülmektedir. Ancak on iki makam ve onlardan türeyen şubelerin birkaç nokta hariç aynı olduğunu söyleyebiliriz. Birbiriyle uyuşmayan noktalara gelince eş-

Şecere’de zikredilen “Zirefkend” makamının iki şubesi “Rekbi-Remel”in yerine Safedî’de “Kûçek” makamının iki şubesi “Rekbi-Beyati” yer almaktadır. İki eserdeki “Remel” ve “Beyati” şubelerinin farklı olmasının aslında isim farklılığından başka bir şey olmadığı anlaşılmaktadır. Zira iki müellifin farklı isimlerdeki bu iki şubenin seyirlerinin aynı olduğu görülmektedir (Safedî, 1991, 147; eş-Şecere, 1983, 67).

Ayrıca eş-Şecere’de “Neva”nın şubelerinden “Nevruz Nâtık”, Safedî’de “Nevruz Ârâ” olarak gösterilmiştir. Bu meselede İzis Fethullah, “Nevruz Nâtık” ve “Nevruz Ârâ” şubelerinin aynı olduğunu, aralarında herhangi bir farkın bulunmadığını belirtmektedir.⁴

Safedî’nin Risalesi ile eş-Şecere’de izah edilen makam-avaze-şube seyirlerinin karşılaştırılması

Başlangıçta mûsikî ile ilgili genel bilgi, kaide ve yaklaşımlara yer verilen her iki eserde, makam-şube-avaze tasnifinin ardından makamlar ve seyirlerinin nasıl olduğuna dair izahata geçilmektedir.

Her iki müellif de makamların seyirlerine öncelikle on iki makam ile başlamıştır. Ancak mezkûr bu makamların dizilişinde aynı yolu benimsememişlerdir. Örneğin Safedî; rast, ısfahan, hicaz, ırak, kûçek, hüseyni, uşşâk, neva, bûselik, bûzürk, rehavi, zengüle şeklinde bir yol izlerken, eş-Şecere müellifi; rast, ırak, zirefkend, ısfahan, zengüle, uşşâk, hicaz, bûselik, rehavi, bûzürk, neva, hüseyni şeklinde bir sıralamayı takip etmiştir.

Burada makamları kıyaslarken makalenin istiabını aşmamak adına makam-şube-avaze tasniflerinde bulunan makamlardan birer-ikişer örnek vermek arzusundayız. Diğer makamlar da aşağı yukarı benzer formatta ele alındığından konu hakkında daha geniş malumat almak isteyen araştırmacılar her iki eserin ilgili bölümüne müracaat edebilirler.

Makam seyirleri karşılıklı olarak incelendiğinde iki eserde de önemli oranda

benzerlikler dikkatimizi çekmektedir. Örneğin Rast makamı izah edilirken müelliflerin neredeyse aynı lafızları kullandıkları görülmüştür. “*Rast perdesinden başlayıp aşağıya doğru taht-ı mablûb (ırak) perdesine ardından taht-ı hüseyniye tekrar taht-ı mablûb ve son olarak rast perdesine gelerek karar verilir. Bu şekilde üç mutlak perdeden oluşmuş ve toplam beş nağme kullanılmıştır*” (Safedî, 1991, 135-136).



eş-Şecere müellifi Müberkâ şubesinin seyri ile ilgili şunları zikretmektedir; “*Rast perdesi ile başlayıp, taht-ı mahlûb, taht-ı hüseyini, taht-ı pencgâh ve taht-ı çargâh perdesine indikten sonra taht-ı pencgâh, taht-ı hüseyini, taht-ı mahlûb ve karar sesi olan rasta çıkar, burada karar verir. Bu tertibe göre beş mutlak perde ve dokuz nağme kullanılmıştır.*” (eş-Şecere, 1983, 65).



Nota 3. eş-Şecere'deki Müberka dizisi

Her iki müellif de makamın seyrine benzer sesleri kullanmış, devamında pest tarafa (taht) inerlerken de aynı perdelere vurgu yapmışlardır. Ancak eş-Şecere müellifi, seyri pest taraftaki makamın genişlemesini kaba çargâha kadar yapıp aynı düzlemde geri dönerek rastta karar vermişken; Safedî, seyri hüseyini aşırıan perdesine kadar yaparak karar sesi olan rasta çıkmıştır. Safedî, bu seyrinde üç mutlak perde ve beş ses kullanmışken, eş-Şecere müellifi beş mutlak perde ve dokuz nağme kullanmıştır. Netice itibarıyla her iki kitaptaki seyir zenginliği dışında başlangıç ve karar seslerinin aynı olduğu görülmektedir.

Rast makamının bir diğer şubesi olan Pencgâh şubesinin karşılaştırması ise şu şekildedir; Safedî'ye göre makam seyrine “*Pencgâh perdesinden başlar. Sonrasında sırasıyla rast perdesine kadar iner ve yine kademeli olarak pencgâha çıkar. Bu şube, beş mutlak perdeden ve dokuz sestem meydana gelmektedir.*” (Safedî, 1991, 144).



Nota 4. Safedî'nin Risalesi'ndeki Pencgâh dizisi

eş-Şecere müellifi ise söz konusu makam ile ilgili şunları belirtmektedir; Makam seyrine “*Pencgâh perdesi ile başlar. Sırasıyla hüseyini, pencgâh, çargâh, segâh, dügâh ve rast perdelerine iner. Akabinde dügâh, segâh, çargâh ve karar perdesi olan pencgâh ile seyrini sonlandırır. Bu terkibe göre altı mutlak perde ve on bir nağme kullanılmıştır.*” (eş-Şecere, 1983, 66).



Nota 5. eş-Şecere'deki Pencgâh dizisi

İki yazarın Pencgâh anlatımlarına bakıldığında neredeyse aynı seyir izlerine rastlanmaktadır. Safedî şubenin seyrini anlatırken perde isimlerine yer vermeyip “*kademeli olarak iner-çıkır*” şeklinde bir metod izlemişken, eş-Şecere müellifi seyrinde kullanılan perdelerin direkt isimleri vermiştir. Aralarındaki tek fark ise Safedî, seyrinde hüseyini perdesini kullanmamışken, eş-Şecere'de seyrinde hüseyini perdesi de görülmektedir.

Son olarak da iki eserdeki avazelerden bir tanesini de karşılaştırıp bu bahsi neticelendireceğiz. Müelliflerin avazelerin ilki olarak kabul ettikleri Gerdaniye makamının seyri şu şekilde izah edilmektedir;

Rast ve Uşşak makamından türeyen Gerdaniye avazesinin Safedî'de seyri “*Rasttan başlayarak bir seferde tiz rasta (gerdaniye) çıkar. Sonra sırasıyla rasta iner. Burası durak yeridir. Yedi mutlak perdeden ve dokuz sestem oluşur.*”



Nota 6. Safedî'nin Risalesi'ndeki Gerdaniye dizisi

eş-Şecere müellifi ise Gerdaniye şubesini şu şekilde izah etmektedir; *Ona göre makama “Rastın asıl perdesinden başlayıp tiz rast perdesine bir defada çıkılır. Sonra sırayla ile aşağı inilir. Bu sıra gerdaniye, mahlûb, hüseyini, pencgâh, çargâh, segâh, dügâh ve rasta inme şeklindedir. Bu son durak yeridir. Böylece seyir sekiz mutlak perde ve dokuz nağmeden terkip edilmiş olur.”*



Nota 7. eş-Şecere'deki Gerdaniye dizisi

İki yazarın Gerdaniye şubesinin seyir yaklaşımlarının aynı olduğu görülmektedir. Sadece mutlak seslerin sayısında bir farklılık gözükmemektedir. Bu da muhtemelen Safedî'nin rast perdesini bir kere saymasından kaynaklanmış olabilir.

Sonuç

Makam, avaze ve şube kavramlarının yüzyıllar boyunca dört unsur (ateş, hava, su toprak), burçlar, gezegenler, mizaçlar (sıcak, soğuk, kuru, nemli) ve insan doğasında yer alan birtakım unsurlar ile ilişkilendirilmesi bir gelenek haline gelmiştir. Elimizde tahkikli olarak bulunan Safedî'nin Risalesi ile müellifi bilinmeyen eş-Şecere isimli eserler de bu geleneği devam ettirmiş, Mûsikinin hem doğa hem de insan vücudu üzerindeki etkileri üzerinde durmuşlardır. Mûsikinin mahiyeti, etimolojisi ve insanlar üzerindeki faydaları yine bu çalışmaların odak noktası olmuştur.

Bu araştırmada XIV. yüzyılda yazıldığı tahmin edilen Safedî'nin *Risale fi İlmi'l Mûsikâ'sı* ile XVIII. yüzyılda telif edildiği farz edilen ve yazarı bilinmeyen eş-Şecere isimli kitapların biçim ve içerik açısından karşılaştırması yapıldı. İki eserin yazılış tarihleri arası yaklaşık dört asır olup bu çalışmada eserler arasındaki benzerlik ve farklılıklar gösterildi.

“Safedî'nin Risalesi ile eş-Şecere, şekil ve içerik bakımından benzerlik arz ediyor mu?” Alt Problemine İlişkin Sonuç

Bahsi geçen eserler genel anlamda içerik bağlamında birbirlerine benzemektedir. Ancak eş-Şecere yazarı “ikâ” konusunu ele almışken Safedî'nin risalesinde bu meselenin işlenmediğini gördük. Bu durum, genel olarak müzik nazariyesi eserlerinde ele alınan konulara göre bir eksiklik olarak görülmektedir. Şekilsel olarak ise iki eserin farklılık arz ettiğini tespit ettik. Safedî'de geçen konular mukaddime (giriş), iki bab (bölüm) ve hatime (sonuç) olarak belirlenmiştir. eş-Şecere'de ise konular mukaddime (giriş), yedi bab (bölüm) ve bir hatime (sonuç) ile şekillenmiştir.

“Safedî'nin Risalesi ile eş-Şecere'nin müzik etimolojisi bakımından benzerliği var mıdır?” Alt Problemine İlişkin Sonuç

Yapılan tarama ve inceleme neticesinde iki eserin başlangıçta yani müzik etimolojisi ile ilgili giriş bölümünde yazdıkları temel bilgilerin birebir aynı olduğu gözlemlenmiştir.

Yüzyıl bağlamında bakıldığında Safedî'nin Risalesi, eş-Şecere'den önce yazıldığından dolayı eş-Şecere müellifinin önemli oranda bu eserden faydalandığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Ancak bu duruma rağmen eş-Şecere müellifinin Safedî'yi doğrudan ve dolaylı bir şekilde referans göstermediğini görmekteyiz.

“Sınıflandırmada kullanılan makam-avaze-şube kavramların arasında bütünlük var mıdır?” Alt Problemine İlişkin Sonuç

Devam eden bölümlerde her iki eserin de makam tasniflerinde kullandıkları birtakım kavramlara yer verilmiştir. Bunlar; makam (on iki makam: asıl ve fer'i makamlar), şube ve avazelerdir. Genel manada her iki eserdeki makam-şube-avaze isimleri birbirine uygunluk arz etse de bazı hususlarda farklılıkların bulunduğu tespit edilmiş ve makalenin ilgili kısmında bunlara işaret edilmiştir. Bu iki eseri karşılaştırırken asıl tarafımızca dikkat çeken olan husus, Safedî'nin risalesinde yer verdiği makam-şube-avaze isimleri ve açıklamalarında tam bir bütünlüğün ve tutarlılığın oluşmamış olmasıdır.

“Asıl makamların astrolojik olarak burçlar ile ilişkilendirilmesi nasıl yapılmıştır?” Alt Problemine İlişkin Sonuç

İki eserdeki on iki makam-burç ilişkisi tablolarındaki tasnife göre değerlendirildiğinde genellikle bir birbirleriyle uyumlu olmadığı fark edilmiştir. Ayrıca eş-Şecere'de geniş bir şekilde yer verilen on iki makam-mizaç-dört unsur-insan doğası ile ilgili ilişki Safedî'de tam olarak ele alınmadığı görülmektedir.

“Her iki eserde yer alan avazeler sayısal açıdan aynı mıdır?” Alt Problemine İlişkin Sonuç

Müellifler on iki makamdan türeyen altı avaze konusunda da birlik sağlayamamıştır. Bu yönüyle aslında Safedî'nin kendi içinde bile çelişkili ifadelerle yer vermesi, avazelerin seyri kısmında verdiği açıklamalar ise gerek avazelerin sayısı gerekse de isimleri bağlamında eş-Şecere'deki avazelerin sayısı ve isimleri ile bağdaşmaktadır.

“Avazelerin gezegen ve mizaçlar ile ilişkilendirilmesinde benzerlik var mıdır?” Alt Problemine İlişkin Sonuç

Safedî'nin avazeleri ilişkilendirdiği mizaçların eş-Şecere yazarı ile paralellik göstermediği sonucuna varılmıştır. Ayrıca Safedî, yedi avazeyi yedi gezegen ile irtibatlandırmıştır. Bu avaze-gezegen irtibatının eş-Şecere ile ciddi farklılık arz ettiği müşahede edilmiştir. eş-Şecere'de böyle bir ilişkilendirmenin olmaması, yazarın avaze sayısının altı olarak kabul etmesinden kaynaklı olabilir.

“On iki makamın mizaç-dört unsur-insandaki sıvılar ile ilişkilendirilmesinde farklılık var mıdır?” Alt Problemine İlişkin Sonuç

eş-Şecere yazarı, on iki makamı; dört unsur, mizaç ve insanda bulunan sıvılar ile bağdaştırırken, Safedî'de ise on iki makamın bu unsurlar ile böyle bir ilişki kurulmadığı görülmüştür.

“Dört şubenin, insan doğasındaki unsurlar ve mizaçlar ile ilişkisi eserlerde ele alınmış mıdır?” Alt Problemine İlişkin Sonuç

Şubelerin karşılaştırmasında ise öncelikle Safedî dört şubeden bahsedip bunları insan doğası ve mizaçlar ile ilişkilendirmektedir. Oysa ki eş-Şecere'de bu şekilde bir tasnif söz konusu değildir.

“İki eserde yer alan on iki makam ve türevleri şubelerin ilişkilendirilmesinde ve şube sayısında benzerlik var mıdır?” Alt Problemine İlişkin Sonuç

Safedî'nin şubelerin seyirini verirken yaptığı tasnif ve anlatımların eş-Şecere'deki yürüme dört şube ile sayısal ve anlatım açısından benzerlik teşkil ettiği tespit edilmiştir. Ancak makamların türevleri olan şubelerin birbirleriyle büyük oranda farklılık arz ettiği belirlenmiştir.

“Safedî'nin Risalesi ile eş-Şecere'de seyirleri verilen makam-avaze-şube anlatımlarında benzerlik oranı ne ölçüdedir?” Alt Problemine İlişkin Sonuç

Her iki eserdeki makam-avaze-şube seyirlerinin verilmiş tarzı, anlatımı önemli

ölçüde aynı olduğu gözlemlenmiştir. Seyirler ifade edilirken tercih edilen lafızların bile benzer olduğu tespit edilmiştir.

Sonuç olarak eş-Şecere müellifi, eserini yazarken -bazı noktalarda ayırmış olmalarına rağmen- Safedî'nin eserinden ciddi anlamda faydalandığı ortaya çıkmaktadır. eş-Şecere müellifinin kanaatimizce getirdiği yenilik “ağaç” figürünü kullanarak makam-avaze-şubelerin tasnifini daha belirgin bir şekilde ortaya koymasındadır. Son söz olarak bu makale vesilesiyle eş-Şecere adlı eserin tafsilatlı ve müstakil olarak ele alınıp incelenmesinin ve tercümesinin yapılması hususiyetini önemli gördüğümüzü ve buna dair çalışmayı başlattığımızı ifade etmek isteriz.

Makalemizin “karşılaştırmalı yöntemi” kullanarak çalışacak olan araştırmacılar için örnek bir model olabileceğini düşünmekteyiz. Özellikle ilk dönem Arap ve Türk müziği kuramları ve tarihsel boyutunu çalışacak olan ilgililerin Arapça ve Farsça dillerine vakıf olmaları önemlidir. Böylelikle bu dönemin daha iyi anlaşılması ve akademik sahaya doğru bir şekilde aktarılması mümkün olabilecektir. Yine bu yüzyıllara odaklanacak olan kimselerin o dönemlerin müzik terminolojisini iyi bilmeleri gerekmektedir.

Bize göre ilk dönem müziğinin nazarî ve tarihi arka planı tam olarak anlaşılmalıdır. Genel itibarıyla İlahiyat Fakültelerindeki akademisyenlerin bu dönemlerdeki çalışmaları ele aldığı görülmektedir. Özellikle konservatuvar çevrelerinin yukarıda bahsettiğimiz hususları edinerek farklı bakış açılarıyla bu yüzyılları araştırmaları çok daha önemli olacaktır.

Kaynaklar

- Akdoğan, B. (1996). *Fethullah Şirvani ve Mecelletun Fi'l-Mûsika Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazarîyatındaki Yeri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Bardakçı, M. (1986) *Maragalı Abdülkadir*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bardakçı, M. (2011). *Ahmed oğlu Şükrullah, Şükrullah'ın Mûsiki Risalesi ve XV. Yüzyıl Şark Mûsikisi Nazarîyatı*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Çakır, A. (1999). *Alişan Bin Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çelik, B. B. (2001). *Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Dinç, S. (2021). *Kutbüddîn Şîrâzî'nin Dürretü't-Tâc'ındaki Mûsikî Bölümünün İncelenmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- Doğrusöz, N. (2012). *Yusuf Kırşehirî'nin Müzik Teorisi*, Kırşehir: Kırşehir Valiliği Yayınları.
- Durmuş, İ. (2008). "Safedî", (35), 447-450, İstanbul:TDV İslam Ansiklopedisi.
- Ezgi, M. S. (1935). *Nazarî-Amelî Türk Mûsikîsi, (I)*, İstanbul: İstanbul Konservatuarı Neşriyatı.
- Farmer, H. G. (1965). *The Sources of Arabian Music*, E.J. Brill, Leiden.
- Hâşebe, G. (2003). *Mu'cemu'l-mûsikâl Kebîr I.*, Kahire.
- Işıkkhan, D. (2022). Gökyüzünün En Zarif Ve Estetik Gezegeni: Zühre. *Kültürk*, (5), 21-34. (22.09.2022 Tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kulturk/issue/70291/1128543> adresinden erişildi.)
- Karabaşoğlu, C. (2010). *Abdülkâdir-i Merâğî'nin Makâsîdu'l-Elhân Adlı Eseri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Koç, F. (2017). *Abdulaziz b. Abdülkadir Meragî ve Nekavetü'l-Edvâr'ı*, Ankara:Atatürk Kültür Merkezi,
- Mahfuz, Hüseyin Ali. (1977). *Kâmusu'l-Mûsikal Arabiyye*. Bağdad: Dârü'l-Hürriyye.
- Mutçalı, S. (1995). *Arapça-Türkçe Sözlük*, İstanbul:Dağarcık Yayın.
- Oransay, G. (1964). *Mûsikî Istılahatı Kazım Uz*, Ankara: Küğ Yayın.
- Öncel, M. (2018). *Cemalüddîn Hasan İbn Ahmed'in Kitâbü Ravzati'l-Müstehâm Fî İlmi'l-Engâm İsimli Eseri* (İnceleme ve Çeviri). İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 243-261. DOI: 10.15869/itobiad.470274.
- Özalp, N. (1986). *Türk Mûsikîsi Tarihi Derleme, (I)*, Ankara:TRT Müzik Dairesi Başkanlığı.
- Özçimi, M. S. (1989). *Hızır Bin Abdullah ve Kitabı'l-Edvâr*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özkan, İ H. (2003). *Makam, (27)*, 410-412, Ankara:TDV İslam Ansiklopedisi.
- Öztürk, O. M. (2014). "Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkib: Osmanlı Mûsiki Nazarîyatında Pisagorcu "Kürelerin Uyumu/Mûsikisi" Anlayışının Temsili. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2(1), 1-49. DOI: 10.12975/rastmd.2014.02.01.00019.
- Safedî, Ebü's-Safâ Salâhuddîn Halîl b. İzziddîn Aybeg b. Abdillâh. (1991) *Risâle fî İlmi'l-*

Mûsika, (thk. Gattas Abdümelik Haşebe, Abdülmecid Diyab), Kahire: el-Hey'etü'l-Mısriyyetü'l-Âmme li'l-Kitâb.

Shiloah, A. (1978). *Theory Music in Arabic Writings* (c.900-1900), München.

eş-Şeceretu Zati'l-İkmâm el-Haviye li-Usuli'l-Engâm, (1983). (Tahkik ve Şerh: İzis Fethullah, Gattas Abdümelik Haşebe), Kahire: el-Hey'etü'l-Mısriyyetü'l-Âmme li'l-Kitâb.

Tekin, E. (2007). *Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Uslu, R. (2022). Meragi'nin 24 Şubesi Ne Kadar Özgündür? Destinasyon İmajının Müzikolojik Sorgulanması. *Türk İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(33), 229-251. DOI : 10.29228/TIDSAD.58176

Uygun, M. N. (1996). *Safiyuddin Abdülmümin Urmevî ve Kitâbu'l Edvâr'ı*, Yayınlanmamış Doktor Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Uygun, M. N. (2008). *Safiyüddin el-Urmevî*, (35), 479-480, İstanbul:TDV İslam Ansiklopedisi.

Uygun, M. N. (2002). *Kitabü'l-Edvâr*, (22), 97-98. Ankara: TDV İslam Ansiklopedisi.

Uz, K. (1892). *Mûsikî Istılahatı Ta'lim-i Mûsikî*, Kostantiniye:Matbaa-i Ebüzziya.

Yalçın, G. (2016). *Haşim Bey Mecmuası*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Yazarların Biyografileri



Doç. Dr. **Mehmet Öncel**; 1980 Şanlıurfa doğumludur. 2010 yılında *Rauf Yektâ Bey'in Âti*, *Yeni Mecmûa*, *Resimli Kitap* ve *Şehbâl Adlı Mecmûalarda Mûsikî ile İlgili Makalelerinin İncelenmesi* tezi ile yüksek lisansını; mûsikî nazariyesine dair XI. Yüzyılda kaleme alındığı tahmin edilen *Hasan b. Ahmed b. Ali el-Kâtib'in Kemâlû Edebi'l-Gınâ Adlı Eseri* adlı doktora tezini 2017 yılında Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde tamamlamıştır. Lisans

eğitimi süresince İstanbul Belediye Konservatuvarında İsmail Hakkı Özkan gibi önemli nazariyatçı hocalardan dersler aldı. Yurt içi ve yurt dışında pek çok konserde hanende ve sazende olarak yer almıştır. Hali hazırda Sabahattin Zaim Üniversitesi Müzik Öğretmenliği Bölüm Başkanıdır. İyi derecede Arapça ve İngilizce bilmektedir. Çalışmalarını XI.-XIX. yüzyıl müzik nazariyesi eserlerine yoğunlaştırmaktadır. *XI. yüzyıl Mûsikî Nazariyesi İbn Zeyle'nin el-Kâfî fi'l-mûsikâ'sı*, *Türk Halk Müziği Formlar-Çalgılar* ve *Yedi Bölgeden Hikâyeli Türküler*, *Medeniyet Değerlerimiz -Mûsikî-* adlı 3 kitabı ve yayınlanan pek çok kitap bölümü ve makaleleri vardır.

Email: mehmet.oncel@izu.edu.tr **ORCID:** 0000-0001-8167-3503



Dr. **Turgut Yahşi**; 1985 yılında Van'da doğdu. Lise öğrenimini Van'da bitirip lisans eğitimi için İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesine gitmiştir. 2007 Yılında buradan mezun olduktan sonra 2013 yılında Yüksek Lisansını Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi danışmanlığında, 2018 yılında da Doktorasını Prof. Dr. M. Safa Yeprem danışmanlığında tamamlayarak doktor ünvanını almaya hak kazanmıştır. Halen Iğdır Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Mûsikisi Anabilim Dalında Dr. Araştırma Görevlisi olarak çalışmalarını sürdürmektedir.

Email: tuyahvanli@hotmail.com **ORCID:** 0000-0002-1444-6164

Comparison of Salahaddin Safedî's Risale fi İlmi'l Mûsikâ and the works named al-Şeceretu Zati'l-İkmâm el-Haviye li-Usuli'l-Engam in terms of form and content

Extended Abstract

The Many valuable works have been written about music theory from the past to the present. In general, it starts with the definition of music, its importance, and the words of important thinkers about music. Then, concepts such as sound definition, its formation, harmonious sounds, discordant sounds, tune, tetrachords-pentachords, scale, and maqam are discussed. In the last part, the sections on rhythm, types of rhythm and musicians are covered. In addition to these works that prioritize the theoretical dimension of music, we also see information about how it should be performed in theory. XIV. The works named *Risale fî İlmi'l Mûsikâ'* written by Salahaddin Safedî, one of the music theorists of the 19th century, and *eş-Şeceretu Zati'l-İkmâm el-Haviye li-Usuli'l-Engâm*, which is estimated to have been written in the 18th century and whose author is unknown draws our attention. These works included in our research sample were handled in the context of form and content and discussed in detail. When the works are examined in terms of form, it is seen that there are small differences in the division of the subjects, although they are parallel to the content of the theoretical works. Although the perception that these two works are different in the first examination, it is seen that there are significant similarities in terms of content. Because although the periods they were written were different and approximately four centuries passed between them, these two works used a common language in general terms. On this occasion, two works were compared, and their similar and different aspects were revealed; The definition of music, its benefits on the soul and body, etymological approaches to music and the attitudes of philosophers were examined in this study. This study examined the perspectives of the two works mentioned in the music theory books on maqam, şube, and avaze. Both authors used the concepts of maqam-şube-avaze to classify makams. This article discusses the maqam, şube and avaze of two works; zodiac signs, four elements (fire, air, water, earth), temperaments, elements in human nature and their connection with planets. Tables were used to understand these associations better and reveal their similarities and differences. It was determined that both authors did not think the same about associating "principal and secondary maqams", which are considered as twelve maqams, with horoscopes. Twelve maqams; It was also revealed in this study that the association with the four elements, temperament, and fluids in the human body was handled only by the eş-Şecere author. We see the connection of the avazes with the seven planets only in Safadi. In Safadi's Risalah and eş-Şecere books about the number of şubes and avaze, similarity in the number of şube being twenty-four; the number of avazes differs in that it is seven in Safadi and six in the eş-Şecere writer. Another prominent issue in the research is to explain the course of maqam, şubes, and avazes. Here, it is seen that both authors use similar expressions while describing the cruises. While the subject of rhythm, which is an important issue in music theory, is not included in Safedi, it has been determined that eş-Şecere's author works in his work by adhering to the traditional music theory. In this study, he presented a perspective on early music theory with the "comparison model." The method used in this study, in which information is discussed according to the principles of systematic musicology, is qualitative research, and its methodology is the processing of data obtained by document scanning with comparison, text analysis, sampling and content analysis. Thus, these two works were evaluated and compared in terms of form and content. It can be clearly seen to what extent the music theorists mentioned in this article influence each other. This research and analysis study aims to set a model for future research.

Keywords

Awazah, al-shacarah, maqam, musicology, Safadi, şuba

Hayvan sembolizminin Türk halk müziğine yansımaları: Baykuş örneği

Sevilay Gök *

Ünsal Yılmaz Yeşildal **

* Sorumlu Yazar, Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Antalya Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, Antalya, Türkiye. Email: drsevilaygok@gmail.com ORCID: 0000-0002-6635-718X

** Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili Edebiyatı Bölümü, Antalya, Türkiye. Email: uyesildal@gmail.com ORCID: 0000-0003-3333-1976

DOI 10.12975/rastmd.20221045 Submitted October 16, 2022 Accepted December 26, 2022

Öz

Yüzyıllar boyu doğa ile iç içe yaşayan toplumlar, gerek yaşam biçimlerini oluşturan kültürel yapıları gerekse de dinî inançları etrafında bitki ve hayvanlara birtakım anlamlar yüklemiştir. Halkın sözlü kültürünün en önemli öğelerinden biri olan türkülerde de hayvan ve bitki sembolleri oldukça yaygın kullanılmıştır. Bu sembollerden biri olan “baykuş”, ölümü ve uğursuzluğu çağrıştırması bakımından binlerce yıl öncesinden günümüze kolektif bilinç aracılığıyla taşınan bir bilgi, algı ve tecrübe aktarımının sonucu olarak literatürdeki yerini almıştır. Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi modeli ile desenlenmiştir. Baykuş sembolünün geçtiği, TRT Türk halk müziği repertuar arşivine kayıtlı yirmi beş, kayıtlı olmayan dokuz, toplamda otuz dört türkü; yöresi ve bestecisi, makam dizisi, ses genişliği, ölçüsü ve sözlerindeki tema bakımından incelenmiştir. Baykuş sembolünün kullanıldığı kırık havalar her yörede görülmekte, uzun havalar ise en fazla Sivas yöresinde görülmektedir. Teması aşk, sevdâ ve sitem olan bu türkülerin makam dizisi çoğunlukla Hüseyinî'dir. Ses genişlikleri en az dört, en fazla on bir olan türkülerin ölçü sayısı dokuz farklı şekilde görülmüş, en yaygın 4/4'lük ölçünün kullanıldığı belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler

baykuş, sembol, Türk halk müziği, türkü

Giriş

Henüz bilimle tanışmamış arkaik insan başta hayvanlar olmak üzere dünyayı paylaştığı diğer varlıklara karşı çeşitli inanmalar geliştirmiştir. Bu inanmalar insanın anlama ve anlamlandırma çabalarıyla ilgili olup bazıları totemizm, bazıları da animizm kaynaklıdır. Yaratılışları gereği arkaik insanın henüz yapmayı başaramadığı pek çok şeyi yapabilen hayvanların olumlu ya da olumsuz özelliklerle bezenerek kutsanması ve bu kutsama eylemi sonucunda gündelik hayatın içerisine inanma bağlamında dâhil edilmeleri dünya milletlerinin tamamında görülmektedir. Hayvanların görünüşlerinin yanında, uçuş, yüzme, koşma, avlanma gibi pek çok özelliği gözlemci toplum bireylerinin ilham kaynağı olmuş, materyal ve kültürel yaratımlarını da bu bağlamda oluşturmuştur.

anatomik özellikleri sayesinde uçabilen kuşlar, hem yeryüzünde hem de yer altında yaşayabilen yılanlar başta olmak üzere kendisine göre sürat, görme, işitme ve sezgi gibi yetileriyle öne çıkan daha pek çok hayvan arkaik insanın dikkatini çekmiş ve bunun sonucunda mitlerin bir parçası olmuşlardır. İnsanlığın din ve bilimle tanışmasının ardından mitler yerlerini halk inanmalarına bıraksa da kısmen ve yer yer form değiştirerek bu inanmalarda varlıklarını sürdürmüştür.

Konuyla ilgili olarak Karine Lou Matignon “İnsan, hayvanı gözleyerek, dünyanın gizemini ve dünya içindeki yerini anlayabilmiştir.” der (Pick vd., 2003: 8). Hayvandan türeme, yeme yasağı, kut sahibi olma ve uğur getirme, lanetli olma ve uğursuzluk getirme gibi inanmalar¹

¹ Bu inanmalara örnekler için bkz. Boratav, 2003: 78-85.


Suda yüzebilen balıklar, muhteşem

hayvanlara dair arkaik dönemden günümüze uzanmış bazı inanmalardır. Bu bağlamda “Hayvanlar, doğal çevrenin, ekonomik faaliyetlerin bir yansıması olarak metinlerde yer alırken, çeşitli sembolik anlamlar kazanarak soyut olanı yansıtmada somut bir gösterge, sembolik bir dil unsuru olarak da kullanılmışlardır. Dolayısıyla bir metinde yer alan hayvanlar tahlil edildiğinde o ürünleri yaratan insanların doğal çevresini, maddî kültür yaratmalarını, ekonomisini vs. takip edebilirken bir yandan da bunların kazanmış oldukları sembolik anlamlarda gizli olan somut olmayan kültürel kodları çözebilmek mümkündür.” (Yılmaz, 2011:229). Konar-göçer toplumların yaşam biçimlerinden kaynaklanan sembolik ifade biçimi hayvanlar, yerleşik toplumların sembolik ifade biçimi de bitkiler olmuştur.

Kendilerine dair çok sayıda inanma bulunan hayvanlar arasında kuşlar önemli bir yere sahiptir. Kuşlar; uçabilme, yüksek bir irtifadan dahi yeryüzünü görebilme ve bazı türlere özgü işitme yetenekleri sayesinde tüm dünya mitolojilerinde kutsanmış ve bu kutsamanın sonucunda elde edilmiş olağanüstü özelliklerle kendilerine yer bulmuştur. Anka, Simurg, Phoenix ve Garuda² gibi kuşlar bunlardan bazılarıdır (Görsel 1). Zaman içerisinde mitlerin yerini alan halk inanmalarında ise mitik kuşların yerini gündelik hayatta karşılaşılan kuşlar almıştır. Mitik kuşlara yüklenen olağanüstülüklerin ve bu olağanüstülüklerden kaynaklanan inanmaların bir kısmı kolektif bilinç sayesinde onlara aktarılmıştır. Ait olduğu toplumun fertleri tarafından mutlak bir kabulle benimsenen ve gündelik hayatın pek çok alanında kendilerinden izler görülen halk inanmaları, insan davranışlarına da yön vermektedir. Pozitivist bakış açısı tarafından batıl olarak kabul edilen halk inanmalarının izlerinin sürülebildiği mecralardan biri olan müzik, ilk başlarda ritüeller içerisinde fonksiyonel görevler üstlenmiş sonraları ise insanlığın estetik kaygıları bağlamında güzel sanatların bir dalı hâline gelmiştir. Arkaik insanın tanrısı ya da tanrıları ve

çeşitli ruhlarla ilişkilerini sürdürdüğünü düşündüğü ritüellerin önemli bir unsuru olan müzik, modern dönemle birlikte hak dinlerin ve bu dinler etrafında ortaya çıkan dinî yapıların (mezhep, tarikat vb.) bir kısmında da kendisine yer bulmuştur. Kiliselerde görülen org; tekkelerde görülen kudüm, tef ve ney gibi enstrümanlar ilahilerin icrası ve bir takım sembolik dans mahiyetindeki eylemler sırasında özellikle öne çıkmaktadır. Türk şamanının ritüel sırasında göğe yükselmeyi sembolize ettiği hareketlerinin kartalı çağırması ve Garuda'nın yerel danslarda taklit edilerek canlandırılması bu bağlamda değerlendirilmelidir. Yine konuyla ilgili olarak Anadolu'da bilinen “Allı Turna, Ceren, Çekirge, Çift Beyaz Güvercin, Deve, Gökarga Zeybeği, Güvercin, Kara Kuş, Karatavuk, Kartal, Kartal Semahı, Keklik, Kurt Dolaştırma, Kurt Kuzu, Serçe, Tavuk Barı, Teke Zortlatması, Topal Serçe ve Turnalar” (TUFAK, 2022) gibi hayvan adlı oyunlar da hayvan taklidine dayanmaktadır.

² Ayrıntılı bilgi için bkz. Çoruhlu, 2014: 7-29.

		
<p style="text-align: center;">Simurg-Anka</p>	<p style="text-align: center;">Phoenix</p>	<p style="text-align: center;">Garuda</p>
<p>İran mitolojisi kaynaklı olağanüstü bir kuştur. Batı Türklüğünün tasvirlerini de etkilemiştir. Tasavvuf edebiyatının da önemli sembollerindedir. Anka ise Simurg'un Müslüman topluluklardaki karşılığıdır. Zümrüdüanka olarak da bilinir. Anlatılarda Kaf Dağı'nın zirvesinde yaşadığına değinilir.</p>	<p>Eski Mısır mitolojisi kaynaklı olup Çin ve Türk mitolojik anlatılarında da kendisine yer bulmuş olağanüstü kuştur. Küllerinden doğuşuna dair anlatılar nedeniyle özellikle Hristiyanlıkta ölümsüzlüğün ve yeniden dirilişin sembolü olarak kabul edilmiş ve Hz. İsa'yla ilişkilendirilmiştir.</p>	<p>Hint ve Budist mitik anlatıları menşeli, yarı insan, yarı kuş şeklinde tasvir edilen olağanüstü varlık.</p>

Görsel 1. Dünya mitolojilerinde yer alan olağanüstü kuşlar (Tansü & Güvenç, 2017: 797-799)

Baykuş ve İnsan

Tarih sahnesine çıktıkları coğrafya ile yakınlığından dolayı Türklerle Çinliler arasında özellikle mitoloji kaynaklı tasvirler bağlamında etkileşim olduğu sanat tarihi uzmanlarınca belirtilir. Çin mitolojisinde baykuş, diğer yırtıcı kuşlarla birlikte göğün başucu noktası (zenit), yaz gün dönümü (beşinci ayın beşinci günü), ateş yang ilkesinin ve gök gürültüsünün doğuşu gibi kozmik kavramlarla da ilişkilendirilmiştir (Granet, 1959, Esin, 2004: 204'ten). Milattan önceki dönemlerde Çin'de sarı kuş adı verilen ve kulağa benzer tüyleri olan büyük baykuşlar uğursuz kabul edilmekle birlikte, semavi bir haberci olarak da düşünüldüğü ve gök tanrısının kendisi veya kızı olarak kabul edilen bu kuşlara kız çocukları başta olmak üzere insanların kurban olarak sunulduğu kaydedilmektedir (Granet, 1959, Esin, 1978: 40'tan). M.Ö. 1122-256 yılları arasında

Çin'de hanedanlık kuran Choular dönemine ait bir eserde görülen pençelerinde bir insanı tutmuş (Görsel 2), başındaki tüyleri sivri kulakları andıran kartal-baykuş tasviri de bu kurban geleneğinin bir uzantısı olarak kabul edilmektedir (Esin, 1978: 40).



Görsel 2. Kadın kaçıran Simurg (Çoruhlu, 2014: 261)

Yine Çin mitolojisinde savaş tanrısı ve bir alp olarak kabul edilen Ch'ih-yo'nun ongunu yani yardımcı ruhu/hayvanı da baykuş olarak kabul edilmektedir (Granet, 1959, Esin, 2001: 110'dan). Çin'in kadim kitaplarından Shan Hai Jing'de, Lingqui Dağı'nda yaşayan

ve baykuşa benzeyen “Yu”³ adında bir kuştan bahsedilmekte ve bu kuş görüldüğünde gökyüzünün altındaki her yerde kuraklık olacağına inanıldığı anlatılmaktadır. Yine konuyla ilgili olarak Fuzhou Dağında yaşayan Qi Zhong adında baykuşa benzeyen kuşun görüldüğü yerde veba salgınının başlayacağına inanıldığı da kaydedilmektedir (Yılmaz, 2012: 39, 102).

Yunan mitolojisinde önemli bir yer tutan tanrıça Athena'nın kutsal hayvanı ve simgesi baykuştur. Baykuş figürü bir dönem Atina'da basılan sikkelerde de kendisine yer bulmuştur (Görsel 3) (Karwiese, 2004: 43). Yunan mitolojisinde Eumelos'un kızı Meropis, davetini kabul etmeyip küfrettiği Athena tarafından baykuşa döndürülmüştür. Yine yer altı tanrısı Hades tarafından kaçırıldıktan sonra kandırılıp kendisine verilen narı yiyerek orucunu bozan Persephone bir daha yeryüzüne çıkma şansını kaybetmiş, bunun üzerine annesi Demeter tarafından baykuşa dönüştürülme yoluyla cezalandırılmıştır. Kral olan babasıyla ensest bir ilişki yaşayan Nyktimene adlı genç kız utancından kahrolup bir ormana kaçmış, masumiyetine inanıp kendisine acıyan Athena tarafından bir baykuşa döndürülmüştür. Bu yüzden baykuşun utancından insanlardan ve ışıktan kaçtığına, sadece geceleri ortaya çıktığına inanılır. Poseidon'un oğullarından Otos ve Ephialtes adlı iki dev, küstahlaşıp tanrılara isyan eder. Avlandıkları bir gün dişi geyik kılığına girip onları kandıran Artemis'in tuzağına düşüp birbirlerini avlarlar. Ancak tanrıların gazabı bununla da son bulmaz. Ölüler ülkesinde yılanlı bir sütuna bağlanırlar. Başlarına dikilen baykuş da sürekli öterek kendilerine rahat vermez (Grimal, 1997, Gezgin, 2014: 52-53 ve 92-93'ten).



Görsel 3. Baykuş figürlü sikke (Karwiese, 2004: 43)

Amerika yerlilerinin bazılarının mitolojik atalarını sembolize etmeleri için evlerinin önlerine diktikleri uzun totem direklerinin üzerlerinde kartal, ayı, kunduz, kurbağa ve kurt gibi hayvanların yanı sıra kabartma olarak işlenen hayvanlardan biri de baykuştur (Örnek, 1995: 175). Baykuş, Aztek ve Mayalar arasında ölüm ve kötülükle ilişkilendirilmiştir. İspanyolcada görülen “Baykuş bağırdığında yerli ölür. / Cuando el tecolote canta, el indio muere”⁴ şeklindeki deyim de bu inancın kalıntısı olduğu düşünülmektedir. Navajolar baykuşu büyücülük, baykuş tüylerine sahip olmayı da uğursuz cadı ve sihirbazlarla ilişkilendirmektedir (Buffalo-Firedancer, 2007: 122, 123).

Sibirya'dan Balkanlara Türk Kültüründe Baykuş Sembolü

Türklerin inanç tarihlerinde önemli yer tutan Gök Tanrı inanç sisteminin ritüel yöneticisi olan şamanların giysi ve başlıklarında baykuş pençeleri, tüyleri ve figürlerinin bulunduğu kaydedilir. Bu durum Altaylıların kartal ve baykuşu tanrı Kuday'ın kuşları olarak kabul etmeleriyle ilgilidir. Altaylılar bu şekilde tanrıyla ilişkili hayvanların olağanüstü güçlerinden faydalanmayı arzulamaktadır (Anohin, 2006: 51, 52, 56; Alekseyev, 2013: 214). Türk sanatında sıkça rastlanılan çift başlı kartal figüründeki

³ Bu hayvanın bir benzeri de Yunan mitolojisindeki Harpy adlı kuştur (Rosen, 2008: 154, Yılmaz, 2012: 39'dan).

⁴ web 1, web 2

kartalların kulaklarının sivri olarak çizildiği görülmektedir (Görsel 4). Aslında kartalın kulakları puhunun yani baykuşun kulaklarıdır. Bunun sebebi de Altay mitolojisinde puhunun Tanrı ile insanlar arasında ilahi bir aracılık rolünü üstlendiğine inanılmasıdır. Yine puhunun insanları kötü ruhlara karşı da koruduğuna inanılır. Şamanların hastalığa sebep olan ruhları kovmak için de puhu besledikleri kaydedilmektedir. Figürlerde kartal ve baykuşun tek bir hayvan gibi çizilmesinin nedeni gündüzlerin hâkimi kartal ile gecelerin hâkimi baykuşun tek vücutta birleştirilip yaratılan kutsal bir figür üzerinden gece ve gündüze hâkim olabilme arzusudur. Gündüzleri kartalın görme, geceleri de baykuşun duyma kabiliyeti diğer hayvanlardan çok daha üstündür (Erdem, 1994: 73-74, Çelik, 2007: 21'den).

Altay kamlarının baykuş gövdesinden yapılmış baykuş maskesi (başlık) taktıkları da kaydedilmektedir (Harva, 2014: 417). Şor şamanlarının ayın sırasında giydikleri keten cübbelere baykuş tüyü taktıkları bilinmektedir (Potapov, 2012: 255). Tuva şamanlarının bir kısmının elbiselerinin omuzlarında ve başlıklarında baykuş tüyü demetleri bulunmaktadır (Görsel 5). Bunun sebebi de ritüel sırasında şamanın bu tüyler sayesinde uçabildiğine inanılmasıdır⁵ ⁶ (Fridman, 2002: 185, Bapaeva, 2013: 75, 77'den). Yakut şamanlarının kıyafetlerinde de baykuşun⁷ metalden yapılmış tasvirlerine rastlanmakta olduğu kaydedilmektedir (Pekarskiy-Vasilyev, 1910: 99-100, Alekseyev, 2013: 177'den).



Görsel 4. Selçuk Üniversitesi logosundaki puhu kulaklı çift başlı kartal

⁵ Bu bağlamda Tuva şamanizminde de görülen ongon/ ongun yani yardımcı ruh inancına göre baykuş geceleyin ormandaki kötü ruhlara hissederek şamana yardım eder (Bapaeva, 2013: 19).

⁶ Yine klasik döneme ait bazı tıp eserlerinde baykuşun organlarının bazı hastalıkların tedavisinde kullanıldığı anlatılır (Yıldırım, 2008: 214).

⁷ Harva'nın aktardığına göre Yakutlar baykuş kafasının ahırı koruyup gözeteciğine inanmaktadır (Harva, 2014: 333).



Görsel 5. Türk Şamanlarının kuş tüyleriyle süslenmiş başlıkları (Hoppal, 2012: 127, 215, 216)

Baykuş, Anadolu Türkleri arasında da çeşitli halk inanmalarına konu olmuştur. Anadolu’da ötmesi, konması ve uçmasına anlamlar yüklenen baykuş genellikle uğursuz bir hayvan olarak kabul edilmekte ve ölümün habercisi olarak düşünülmektedir. Sedat Veyis Örnek’e göre “Sesinin ve yüzünün sevimsizliği, yıkıntılarda ve terk edilmiş yerlerde yuva yapması bu inanmanın temelinde yatan nedenlerdendir. Baykuş da tıpkı köpek gibi salt ötmesiyle değil, aynı zamanda ötüş biçimi, ötme zamanı, bulunduğu yer ve öttüğü yerlerle ölümü haber vermektedir.” Bu yüzden halk arasında “ölüm kuşu” olarak bilinmektedir. İnsanlarda bulunmayan bazı yetenekleri, sezgisel güçleri, biçimsel özellikleri ve uğurlu ya

da uğursuz sayılmaları hayvanların ölümü önceden haber verdiklerine dair inanmanın nedenlerindedir (Örnek, 1971: 15, 18; Örnek, 2000: 209). Anadolu’da baykuşun ölümü habercisi⁸ oluşunun işaretlerine dair kültürel izler bulunmaktadır. Türkiye’deki farklı illere göre ötüş biçimi ve ölümü çağrıştıran sembolik anlamı Örnek, (1971: 19)’e göre adapte edilerek Tablo 1’de verilmiştir.

⁸ İngilizcede baykuş anlamına gelen “owl” sözcüğünün baykuşun sesinden yansıtılarak türetildiği, Latince feryat çığlıkları anlamına gelen “ululatio” kökünden geldiği kaydedilir. Bu sebeple de baykuşun çığlığı ve gece hayatı dünyanın büyük kısmında ölümün ve şanssızlığın habercisi olarak kabul edilir (Lloyd-Mitchinson, 2009: 29).

Tablo 1. Baykuş’un Türkiye’deki farklı illere göre ötüş biçimi ve ölümü çağrıştıran sembolik anlamı

Ötüş Biçimi	İller
“Viran, viran” diye öterse	Amasya
Acı acı öterse	Amasya, Kayseri, Uşak
Uzatarak, “guuuk, guuuk” diye öterse	Balıkesir
Şiddetli ve sürekli öterse	Uşak
Ulursa (ulur gibi öterse)	Sivas
Ötme Zamanı	İller
Gece öterse	Konya, Sivas
Tam gün batarken öterse	Ankara
Konduğu Yer	İller
Çatıya konarsa	Ankara
Bacaya konarsa	Afyonkarahisar, Ankara, Eskişehir, Sivas, Şanlıurfa
Dama konarsa	Afyonkarahisar, Ankara, Sivas
Dama tünerse	Eskişehir
Pencereye konarsa	Afyonkarahisar
Öttüğü Yer	İller
Evin bacasında öterse	Amasya, Kastamonu, Sivas
Evin üzerinde öterse	Kahramanmaraş
Evin yakınında öterse	Sivas
Evin damında öterse	Sivas

Tablo 2. Türkiye'nin farklı illerinde baykuşa ilişkin diğer sembolik çağrışımlar

İller	Eylem	Çağrışım
Ankara ⁹	Baykuşun ötmesi	Uğursuzluk
Erzurum ¹⁰	Yolculuk sırasında baykuşa rastlamak	İşlerin ters gitmesi
Giresun ¹¹	Baykuş öttükten sonra ayakkabılardan birini ters çevirmek	Kötülüklerin bertaraf edilmesi
Hatay ¹²	Evin önünde baykuş ötmesi	Evden birinin ölmesi ya da bir yıkım olması
Isparta ¹³	Baykuşun ev ya da dükkân etrafında ötmesi	Mekâna bela ya da hastalık gelmesi
Kayseri ¹⁴	Evin damında baykuş ötmesi	Evden birinin ölmesi
Konya ¹⁵	Baykuşun ötmesi	Uğursuzluk, konduğu yerin harabeye dönmesi
Malatya ¹⁶	Baykuşun ötmesi	Uğursuzluk
Mersin ¹⁷	Baykuşun ötmesi ve bir eve konması	Uğursuzluk
Tekirdağ ¹⁸	Baykuşun evin çatısında ötmesi	Evden birinin ölmesi
Trabzon ¹⁹	Baykuşun ötmesi	Civardan birinin sebepsiz ölmesi
Zonguldak ²⁰	Baykuşun ötmesi	Civardan birinin ölmesi

⁹ Kalafat-Turan, 2015: 154.

¹⁰ Başar, 1972: 213, Mollaibrahimoğlu, 2008: 116'dan.

¹¹ Çelik-Kuruca, 2000: 348, Mollaibrahimoğlu, 2008: 76'dan.

¹² Kalaycıoğlu, 2001: 134, Mollaibrahimoğlu, 2008: 76'dan.

¹³ Yörede baykuşa "kocakuş" da denir. Baykuşun uğursuzluğuna karşı tedbir olarak baykuş öttüğünde bir soğanın kafası alınır ve "al arzunu ver muradımı" denilerek baykuşun öttüğü yere doğru atılır (Kılıç, 2008: 420, Mollaibrahimoğlu, 2008: 119'dan).

¹⁴ Gerçel, 2001: 302, Mollaibrahimoğlu, 2008: 76'dan.

¹⁵ Odabaşı, ? : 88, Mollaibrahimoğlu, 2008: 133'ten.

¹⁶ Uslu, 2004: 94.

¹⁷ Yörede baykuş kaynaklı uğursuzluğu önlemek adına baykuşa bir taş ya da odun parçası atılır (Tarsus Alan Araştırmaları, 1998: 83, 146, 147).

¹⁸ Artun, 1978: 245.

¹⁹ Yörede baykuş kaynaklı uğursuzluğu önlemek adına baykuş öttüğünde "hayır haber" denilir (Çelik, 1999: 430-431, Mollaibrahimoğlu, 2008: 74-75'ten).

²⁰ Kalafat, 1998: 242, Mollaibrahimoğlu, 2008: 76'dan.

Dobruca (Romanya) Türkleri arasında baykuşun ötmesi birinin öleceğine dair bir işaret olarak kabul edilir (Çelik, 1999: 432, Mollaibrahimoğlu, 2008: 74'ten). Gagavuz Türkleri arasında "kukumelko" olarak adlandırılan baykuşun gece ötmesi ağlamak olarak düşünülüp ölümle ilişkilendirilmiş, uğursuzluğun önüne geçmek için gece öten baykuşun önüne et atılmasının doğru olacağına inanılmıştır (Kalafat, 2002: 270). Nogaylar arasında "oburkuş" yani baykuş ölüm habercisi olarak kabul edilir. Kızdırmamak adına ona "altınkuş", "orukuş" ve "güzelkuş" şeklinde seslenilir. Obur adlı kara iyenin de çocuklara musallat olup onları hasta ederek öldürülebileceğine inanılır. Irak, Suriye ve Azerbaycan Türkleri arasında da baykuşun ölüm habercisi olduğuna inanılır (Kalafat, 1998: 241, 243, Mollaibrahimoğlu, 2008: 75'ten).

Rivayetlerden anlaşıldığına göre İslam dininin de baykuşa bakışı çok olumlu değildir. Konuyla ilgili bir rivayete göre “Hz. Peygamber, yeni doğan çocuğun sağ kulağına ikamet tilavetini tavsiye bulundular. Rivayete göre: böyle yapıldığı takdirde çocuk, “ümme sıbyan”-dan zarar görmez. Ümmi sıbyanın ne olduğu hakkında ithilaf vardır; bazıları dışı baykuş, bazıları cinni dediler...” Yine baykuş etinin de kartal eti gibi haram olduğuna da değinilmektedir (Demîrî, 1973: 36, Ertan, 1989: 162’den).

Ancak unutulmamalıdır ki halk inanmalarında ve büyüsel nesnelere “iki değerli” yani bir şeyin hem iyi hem kötü yorumlanabilmesi söz konusudur. Bu durum baykuşa yüklenen inanmalarla da görülmektedir. Yani bazen baykuşun ötüşü olumlu olarak yorumlanabilmektedir. Aşağıda bu durumun karşılıklarına yer verilmiştir.

- Kesik kesik öterse (Balıkesir),
- Normal öterse (Artvin, Amasya, Rize),
- “Güğ güğ güven” diye öterse (Amasya)(Örnek, 1971: 19).

Bu bağlamda Kırgız Türkleri arasında baykuş kutlu bir hayvan olarak kabul edilir. Genç Kırgız hanımefendiler kalpaklarına taktıkları baykuş telekleri sayesinde baykuşun kutundan faydalanacaklarına inanırlar (Kalafat-Turan, 2015: 40). Yine Avusturalya’da bazı kabileler arasındaki inanca göre erkekleri yarasarlar simgelerken kadınları baykuşlar simgelemekte ve yeryüzündeki kadın cinsi baykuşlar tarafından korunmaktadır. Bu inancın devamı olarak bir baykuşun ölümü bir kadının ölümüne delalettir. Bu yüzden kadınların baykuşları sahiplenip korudukları anlatılır (Frazer, 1992, Gezgin, 2014: 53’ten). Amerika yerlilerinden Hopi ve Zuniler de baykuşu gecenin şifa öğretmenleri olarak görüp ona karşı olumlu bir anlam yüklerler (Buffalo-Firedancer, 2007: 122, 123).

Kuramsal Çerçeve

Toplumun folklorik yapısının çözümlenmesi onların kültürel aktarım kodlarının çözümlenmesi ile olur. Anadolu ve Rumeli’nin geleneksel kültürünü, folklorik değerlerini müzik aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarmada en iyi araçlardan biri de türkülerdir. Doğa ile iç içe yaşayan Türkler, yaşamlarında olan biten tüm olayları ve gözlemlerini türkülerle ifade etmiştir. “Halk türküleri, belirli bir topluma özgü temel kültürel özelliklerin, davranış ve tutumların kristalleşmiş biçimleridir. Türküler sözlü kültür ortamında doğmuş, çağlar boyu var olabilmüş ve zaman içinde değişmiş, bununla birlikte güncel kalabilmiştir.” (Mirzaoğlu, 2018: 2). Dağ, deniz, ova, bitki, hayvan gibi pek çok canlı ve cansız varlık motif ya da sembol formuna dönerek türkülere konu olmuştur. “Motif ve semboller, ait oldukları bütün hakkında önemli ipuçları sunarlar. Türküler için de durum böyledir. Türkülerde yer alan motif ve sembollerin saptanarak yorumlanması, bölgenin kültürel değerleri hakkında önem arz eder.” (Göher Vural ve Vural, 2013:647). Türk kültüründe, insanların yaşamlarını devam ettirebilmeleri için küçükbaş ve büyükbaş (keçi, koyun, deve, sığır, öküz, at vb.) hayvanlar önemli yer tutmaktadır. Doğa ile bütünleşik olmalarından dolayı kartal, şahin, doğan gibi yırtıcı kuşların da bu kültür içerisinde etkisi büyüktür. Bundan hareketle insanların kendilerini etkileyen olaylarda, kişileri ve olayları bu tür hayvanlarla örtüştürüp benzetme yaparak halk ezgilerinde bu hayvanların isimlerini kullanmışlar ve oyunlarını da bu hayvanları taklit ederek geliştirmişlerdir (Gök, 2011: 30). “Türk halk oyunlarında özellikle halay başı çekenlerin bir an için oyunun en coşkulu kısmında ekipten ayrılarak tek başına fıır dönerek dans etmesi, havaya kuşlar gibi sıçraması, el kol ve diğer beden hareketleriyle çeşitli hayvan figürlerini icra etmesi; ayrıca bireysel (solo) oyun olan zeybek ve seğmen oyunlarındaki oyuncuların, bir yırtıcı kuş (bir kartal) gibi havalanma, avına saldırma ve avını parçalama figürleri” (Güven,

2014:297), Teke yöresi oyunlarında tekenin yapmış olduğu sıçrayış benzeri hareketlerin taklit edilmesi gibi halk danslarına hayvan hareketlerinin yansımalarının toplumun yaşayış şekli ile de doğrudan ilişkili olduğu söylenebilir. Bunların yanında türkülerde, bir şeyi diğer bir şey ile kıyaslamaya, anlatmaya ya da benzetmeye yarayan birtakım mecazi anlatımlar da sıklıkla kullanılmıştır. Hayvan temalarının türkülerdeki bu

mecazi kullanımlarından biri de baykuştur. Baykuşlar, “Aves sınıfının Strigiformes takımına ait gece yırtıcılarıdır. Türkiye’de Strigidae ve Tytonidae familyalarına ait 10 tür yaşamaktadır” (Çolak, 2007:1). Bunlar; “alaca baykuş, kukumav, balık baykuşu, puhu, ishakkuşu, çizgili ishakkuşu, paçalı baykuş, peçeli baykuş, kır baykuşu ve kulaklı orman baykuşu” türleridir (Görsel 6) (dogabilim.org, 2022).



Görsel 6. Türkiye’de görülen baykuş türleri

Türkülerin sözlerinde baykuş sembolü çok yoğun olarak kullanılmamıştır ancak baykuşa yüklenen anlamların ortak olduğu söylenebilir. Türk halk müziği sanatçıları

tarafından seslendirilen bu türkülerden, uzun hava ve kırık hava olmak üzere öne çıkan reklam afişi ve video örneklerinden bazıları Görsel 7 ve Görsel 8’de verilmiştir.



Görsel 7. “Sefil Baykuş” adlı uzun havanın farklı Türk halk müziği sanatçıları tarafından seslendirilmesine yönelik oluşturulan reklam afişleri örnekleri

(a)		 
(b)		 
(c)		 
(d)		 

Görsel 8. (a) Âşık Gülabi'nin seslendirdiği "Sefil Baykuş" adlı uzun havaya ilişkin video; (b) Âşık Özlemi'nin seslendirdiği "Bugün Benim Efkarım Var Zarım Var" adlı türküye ilişkin video; (c) Musa Eroğlu'nun seslendirdiği "Yürü Bre Yalan Dünya" adlı türküye ilişkin video; (d) Âşık Haşimi'nin seslendirdiği "Gezsem de Dünyanın Dört Bucağını" adlı türküye ilişkin video

Hem mitolojide, hem yaşamın tüm kültürel öğelerinde, hem de sözlü edebiyatta sıkça yer alan baykuşa ait sembolik ve metaforik ifadelerin Türk halk müziğinde de kullanılması ve yazılı materyallerle ilişkilendirilmesi, Türk halk müziği araştırmaları için bir kaynak oluşturulması adına önemlidir. Tüm bu veriler ışığında çalışma, baykuş sembolünün Anadolu

sahası Türk halk türkülerine şiirsel ve ezgisel bağlamda yansımalarının tespiti amacını taşımaktadır. Geçmişten günümüze Türk halk kültüründe hayvan sembolizmi bağlamında baykuşun yazılı kaynaklardaki kullanımı, her bölge ve yörenin türkülerinde yer alması, türkü sözlerindeki anlamsal ifadesi ve türkülerin ezgilerine yansımaları gibi konuların

analiz edilmesi Türk müziği araştırmalarına farklı bir bakış açısı getireceği düşünöldü.

Araştırma Problemi

Bu araştırmada, hayvan sembolizmi bağlamında baykuş sembolünün ne şekilde göröldüğü ve türkülerde kullanımının ne sıklıkta, hangi yörelerde, hangi makam dizileriyle, hangi ses genişlikleri ve ölçülerde olduğuna ve türkü sözlerindeki temaların neler olduğuna sorularına yanıt aranmaktadır. Buradan hareketle, araştırmının temel problemi;

- Hayvan sembolizmi bağlamında baykuşun Türk halk müziğinde kullanımı ne şekildedir?

Araştırmanın alt problemleri ise;

- Baykuş sembolünün türkülerde kullanımını ne sıklıktadır?
- Baykuş sembolü görölen türkülerin yörelere göre dağılımını ne şekildedir?
- Baykuş sembolü görölen türkülerin makam dizilerinin dağılımını nasıldır?
- Baykuş sembolü görölen türkülerin ses sınırlarının dağılımını ne şekildedir?
- Baykuş sembolü görölen türkülerin ölçü yapıları nasıldır?
- Baykuş sembolü görölen türkülerin temaları nelerdir?

Yöntem

Bu bölümde araştırmının modeli, dokümanlar, toplanan verilerin çözümlenmesinde kullanılan yöntem ve teknikler yer almaktadır.

Araştırma Modeli

Çalışma, nitel bir araştırma olup, doküman incelemesi yönteminden yararlanılarak oluşturulmuştur. Bunun yanında, araştırmının verileri, işitsel- görsel materyaller yoluyla toplanmış ve içerik analizi yapılarak çözümlenmiştir. “İçerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine

benzeyen verileri kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır” (Yıldırım ve Şimşek, 2006:227). Baykuş sembolünün yer aldığı yazılı kaynaklar taranarak ilgili konuya ilişkin veriler bir araya getirilmiş, türkülerdeki baykuş sembolünün kullanımına ilişkin ezgisel bağlamda türkü notaları çözümlenmiş, türkü sözlerine yönelik metinler detaylı şekilde incelenmiştir.

Dokümanlar

Baykuş sembolünün farklı kaynaklarda nasıl yer aldığı belirlenmesi için literatür tarama yapılmış, mitoloji, halk bilimi, halk edebiyatı, halk müziği, sanat tarihi alanlarına dair pek çok yazılı kaynak incelenmiştir. Türkülerdeki kullanımına ilişkin de TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Repertuarı Nota Arşivi ve yöre halk sanatçıları tarafından söylenerek kayda alınmış plak, kaset, video gibi materyaller taranarak ulaşılabilen 22’si kırık hava, 12’si uzun hava olmak kaydıyla 34 türkü belirlenmiştir. Bu türkülerin tamamının sözlerinde baykuş sembolü kullanıldığı için araştırmaya dâhil edilmiş ve değerlendirilmiştir.

Bulgular ve Yorum

Bu bölümde, araştırmada elde edilen bulgular ve bu bulgulara ilişkin yorumlar yer almaktadır. Araştırmanın bulgularının verilış sırası araştırma sorularının sırasına göre düzenlenmiştir. Hayvan sembolizmi bağlamında baykuşun Türk halk müziğine ne şekilde yansıdığını öğrenebilmek için türkülerin ezgileri ve sözleri incelenmiş, türküler uzun hava ve kırık hava olarak ayrı ayrı değerlendirilmiştir.

Türk halk müziğinde yer alan iki büyük form kırık hava ve uzun havadır. Kırık havalar, ölçü ve ritmik özellikleri belirgin olan ezgilerdir. Ritim kalıpları düzenlidir ve geleneksel söyleyiş özelliklerine göre icra edilen bir formdur. “Kendi içerisinde oyunlu ve oyunsuz türler olmak üzere ikiye ayrılırlar. Oyunlu türler; halay, bar, zeybek, semah, hora karşılama, mengi, kasap havaları,

güvende, kaşık havaları, horon ve Teke havalarıdır. Oyunsuz türler ise; ağıt, divan, tatyân, nefes, ilahi, güzelleme, yiğitleme, karşılıklı türküler, destan, kına, iş, sohbet, kahramanlık türküleri, ninni ve varsağıdır.” (Pelikoğlu, 2012: 23). Uzun havaların düzenli bir ritim özelliği yoktur ya da serbest ritimli bir yapıdadır. Geleneksel söyleyiş biçimlerine göre icra edilen bir formdur. Buldukları yörelere göre örneğin; İç Anadolu’da “bozlak”, Güneydoğu Anadolu’da “barak”, Teke Yöresinde “gurbet”, Karadeniz’de

“yol havası”, Doğu Anadolu’da “maya”, “hoirat” gibi farklı isimlerde adlandırılır ve o yörenin müzik özelliklerine göre farklı biçimlerde icra edilir. Türkülerin yöresel olarak yaygınlıklarının belirlenmesi, ritmik yapılarının, makam dizilerinin, ses genişliklerinin, ölçülerinin değerlendirilmesi, sözlerindeki temaların daha anlaşılır olabilmesi ve kategorize edilebilmesi için kırık hava ve uzun hava formları ayrı ayrı tablolarla sunulmuştur.

Tablo 3. Baykuş sembolünün kullanıldığı kırık havalar

	Türkünün Adı	İli/Yöresi/ Bestecisi	Makam Dizisi	Ses Genişliği	Ölçüsü	Teması/ Türü
1	Bahar Geldi Yine Yollar İşledi	Nevşehir	Segâh	7 ses (Si-La)	4/4 - 6/4	Aşk - Sevda
2	Bugün Benim Efkârım Var Zarım Var	Amasya	Hicaz	6 ses (La-Fa)	7/8	Ağıt
3	Bülbül Ne Yatarsın Sarp Kayalarda	Erzincan	Uşşak	5 ses (La-Mi)	4/4	Aşk - Sevda
4	Çay Başında Çırpınıyor Baykuşlar	Uşak	Hüseyni	10 ses (Fa#-La)	9/8	Aşk - Sevda
5	Çermiğin Bahçaları	Diyarbakır	Uşşak	7 ses (Fa-Mi)	4/4	Aşk - Sevda
6	Deymen Benim Gamlı Yaslı Gönlüme	Tokat	Hicaz	7 ses (La-Sol)	2/4	Aşk - Sevda
7	Garşıda Gıza Gurban (Ağır Halay)	Muş	Uşşak	6 ses (Sol-Mi)	4/4	Aşk - Sevda
8	Gezsem De Dünyanın Dört Bucağını	Çorum	Hüseyni	8 ses (La-La)	4/4	Deyiş
9	İki Puhu Bir Derede Su İçer	Bursa	Hicaz	11 ses (La-Re)	2/4	Aşk - Sevda
10	Karanfil Yalıkları Kadın Zeybeği	İzmir	Muhalif	7 ses (Si-La)	9/4	Aşk - Sevda
11	Karşıda Kuş Oturur	Ardahan	Buselik	4 ses (Si-Mi)	6/8	Aşk - Sevda
12	Ötme Dugguk Ötme Bağ- rım Eziktir	Antalya	Hüseyni	9 ses (La-Sib2)	2/4	Aşk - Sevda
13	Sebep Mezerinde Yosunlar Bitsin	Kırşehir	Muhalif	7 ses (Si-La)	2/4	Dua - Beddua
14	Şargışla İçinde Seçtim Bir Durna	Sivas	Muhayyerkürdi	7 ses (La-Sol)	19/8	Aşk - Sevda
15	Amansız Sevdaya Düşüm Düşeli	Ozan İnci/ Ergün Özmen	Hüseyni	7 ses (La-Sol)	7/8	Sitem
16	Bahçada Bir Bülbül Ağlar	Malatya	Hüseyni	7 ses (La-Sol)	2/4	Aşk - Sevda

	Türkünün Adı	İli/Yöresi/ Bestecisi	Makam Dizisi	Ses Genişliği	Ölçüsü	Teması/ Türü
17	Gökyüzünde Yeşil Yaprak	Kazım Birlik	Kürdi	11 ses (La-Re)	4/4	Kader
18	Seher Vakti Bağlarımda Zar Etme Bülbül	Kazım Birlik	Hicaz	6 ses (La-Fa)	4/4	Sitem
19	Tepür Kayası'na Versem Dalımı Dedegül	Köksal Çiftçi	Hüseyni	7 ses (Sib2-La)	5/8	Gurbet
20	Yürü Bre Yalan Dünya Birgün	Musa Eroğlu	Muhayyerkürdi	7 ses (La-Sol)	7/8	Sitem
21	Köyün Bacaları Duman Tüter	İzzet Altınmeşe	Hüseyni	7 ses (La-Sol)	4/4	Gurbet
22	İnsafsız Zalım Yar	Adana	Hüseyni	8 ses (La-La)	4/4	Sitem

Baykuş sembolünün kullanıldığı kırık hava Tablo 3'teki sıralamaya göre Tablo 4'te formundaki türkülerin sözlerindeki temaların sunulmuştur. daha net anlaşılabilmesi için ilgili kesitler

Tablo 4. Baykuş sembolünün geçtiği kırık havaların ilgili kesitleri

1	Türkü Adı: Bahar Geldi Yine Yollar İşledi	2	Türkü Adı: Bugün Benim Efkârım Var Zârım Var
	Sebeb Mezarında Baykuşlar Ötsün Ak Gerdanın Altında Yılanlar Yatsın Evin Yıkılsın Sebeb Belin Bükülsün Sebeb Otuz İki Dişlerin Birden Dökülsün Sebeb		Lokman Hekim Gelse Sarmaz Yarayı Hilebaz Dostunan Açtık Arayı Ne Köşkümü Koydu Ne De Sarayı Baykuşlar Tünedi Dalıma Benim Değme Zalım Değme (Değme) Dalıma Benim
3	Türkü Adı: Bülbül Ne Yatarsın Sarp Kayalarda	4	Türkü Adı: Çay Başında Çırpınıyor Baykuşlar
	Kolda Gezdirirler Canım Alıcı (Alıcı Kuşu) Kovun Gitsin Ara (Ara) Yerden Baykuşu Kadir Kıymet Bilmez Bilmez İmiş Her Kişi Kadir Kıymet Bilen Yere Gidelim Benim Efendim Aziz Sultanım		Çay Başında Çırpınıyor Baykuşlar Kadir Mevlam Seni Bana Bağışlar Kemendim Atmadık Dallar Mı Galdı Başıma Gelmedik Haller Mi Galdı
5	Türkü Adı: Çermiğin Bahçaları	6	Türkü Adı: Deymen Benim Gamlı Yaslı Gönlüme
	Çermiğin Bahçaları (A Hatun Yarım Suna Yarım) Meşelidir Dağları (Hatun Yarım Le Le Kadan Alım) Yarım Burdan Gideli (A Hatun Yarım Suna Yarım) Baykuş Tutmuş Dağları (Hatun Yarım Le Le Kadan Alım)		Kumru Gibi Gökyüzünde Dönende Baykuş Gibi Viran Yurda Konanda Çok Ağladım Ferhat Gibi Çöllerde Şirin Gibi Zülf-Ü Yardan Ayrıldım
7	Türkü Adı: Garşıda Gıza Gurban (Ağır Halay)	8	Türkü Adı: Gezsem De Dünyanın Dört Bucağım
	Karşıda Kuş Oturur (Vay Lele Lele Le Le Ley Ley) Guş Guşa Yem Götürür (Gız Göynüm Senin Ömrüm) Bıldırki Şen Gönlüme (Vay Lele Lele Le Le Ley Ley) Bu Yıl Baykuş Oturur (Gız Göynüm Senin Ömrüm)		Haşimi Birini Severse Gönül Diken Bir Gül Olur Baykuş Da Bülbül Güzel Çuha Giyse Olur İpek Tül Salınıp Gezerken Göze Hoş Gelir

Hayvan sembolizminin Türk halk müziğine yansımaları: Baykuş örneği

9	Türkü Adı: İki Puhu Bir Derede Su İçer	10	Türkü Adı: Karanfil Yalakları (Kadın Zeybeği)
	İki Puhu Bir Derede Su İçer İçer İçer Dertlilere Dert Açar Puhum Senin Gönlünden Kimler Geçer Zalim Avcı Nasıl Da Kıydın Bu Cana Kıyılır Mı Bu Yaşta Bu Tatlı Cana İki Puhu Bir Derede Ötüşür Ötme Puhum Derdim Bana Yetişir İki Hasret Birbirine Kavuşur		(Amman) Baykuş Bakar Kovuktan (Amman) Sular Akar Oluktan (Amman) Anne Ben Evlenicem (Amman) Korkuyorum Soğuktan
11	Türkü Adı: Karşıda Kuş Oturur	12	Türkü Adı: Ötme Dugguk Ötme Bağrım Ezikti
	Bıldır Ki Şen Gönlüme (Güzeller) Bu Yıl Baykuş Oturur (Güzeller) Davulu Çala Çala (Güzeller) Çıktım Bir İnce Dala (Güzeller)		Ötme De Dugguk Ötme De Bağrım Eziktir Ah Abam Eziktir Soğuk Vurmuş Bağlarımız Bozuktur Aman Aman Hey A Sürmelim Palazım Of
13	Türkü Adı: Sebep Mezerinde Yosunlar Bitsin	14	Türkü Adı: Şargışla İçinde Seçtim Bir Durna
	Sebep Mezarında Yosunlar Bitsin (Vay Bitsin) Yılanlar Çıyanlar Mekânın Dutsun (Sebep Sebep) Viran Olsun Yurdun Baykuşlar Ötsün (Vay Ötsün) Kimsesiz Ellerde Kalasın Sebep (Aman Aman) Evin Yıkılsın Sebep Belin Bükülsün Sebep Dalında Baykuş Ötsün Gülün Dökülsün Sebep		Pacadan Baktım Ki Yalınız Yatar Gız İntizar Etsem Vallaha Dutar Yıktın Sarayımı Gönül Köşkümü Virane Gönülde Baykuşlar Öter
15	Türkü Adı: Amansız Sevdaya Düşüm Düşeli	16	Türkü Adı: Bahçada Bir Bülbül Ağlar
	Baykuşlar Tünedi Sevda Dağıma Dut Yemiş Bülbülüm Konmaz Bağıma Dört Mevsim Rüzgardın Solum Sağıma Kuru Yaprak Gibi Savruldu Gönlüm		Akşam Olur Güneş Batar Viranda Baykuşlar Öter Ferhat Da Külüngün Atar Yarin Elinden Elinden
17	Türkü Adı: Gökyüzünde Yeşil Yaprak	18	Türkü Adı: Seher Vakti Bağlarımda (Zar Etme Bülbül)
	Bak Şu Feleğin İşine Neler Getirdi Başıma Mezarımın Baş Taşına Baykuş Konar Öter Birgün		Yıkılmış Viran Bahçemde Seslen Baykuşa Son Demde Kan Toplanmış Hançerende Zar Etme Bülbül Koca Dünyayı Başıma Dar Etme Bülbül
19	Türkü Adı: Tepür Kayası'na Versem Dalımı Dedegül	20	Türkü Adı: Yürü Bre Yalan Dünya Birgün
	Tepür Kayası'na Versem Dalımı Haykırsam Ovaya Arzu Halımı Köroğlu Dinler Mi Kalmakalımı Ne Oldu Dedegül Ne Oldu Böyle Baykuşlar Mı Kondu Damına Söyle		Karac'oğlan Der Naşıma Çok İşler Geldi Başıma Mezarımın Baş Taşına Baykuş Konar Öter Birgün
21	Türkü Adı: Köyün Bacaları Duman Tüter	22	Türkü Adı: İnsafsız Zalım Yar
	Baba Ocağına Baykuşlar Konmuş Bağımız Bahçemiz Sararmış Solmuş Hayın Eller Eller Zalım Eller Eller Eller Çoban Pınarının Suyu Kurumuş Göç Göç Olmuş Viran Kalmış Köyümüz Hayın Eller Eller Zalım Eller Eller Eller		Ölü Deyip Bizim Gibi Sağlara Baykuşları Dadandırmış Bağlara Feymani'yi Deli Edip Dağlara Salmaya Salacak Amma Ne Zaman

Tablo 5. Baykuş sembolünün kullanıldığı uzun havalar

	Türkünün Adı	İli/Yöresi	Makam Dizisi	Ses Genişliği	Ölçüsü	Teması/Türü
1	Asrı Gurbet Harab Etmiş Köyümü	Sivas	Gerdaniye	8 ses (La-La)	Uzun Hava	Çamşılı Ağzı Sitem
2	Bülbül Ötmez Viran Olan Yurdunda	Kars	Muhayyer	10 ses (La-Do)	Uzun Hava	Sitem
3	Gine Yolum Düştü Gurbet Ellere	Sivas	Gerdaniye	9 ses (Fa#-Sol)	Uzun Hava	Çamşılı Ağzı Sitem-Hasret
4	Gine Yükseksecek Türk Hava Kuşu	Sivas	Gerdaniye	7 ses (La-Sol)	Uzun Hava	Kahramanlık-Övgü
5	Gönlüm Viran Oldu Senin Elinden	Sivas	Hüseyni	5 ses (La-Mi)	Uzun Hava	Çamşılı Ağzı Sitem
6	Kader Torbasına Elimi Attım	Sivas	Hüseyni	7 ses (Fa#-Mi)	Uzun Hava	Sitem
7	Kara Tiren De Yol Alıyı Cürek'ten	Malatya	Uşşak	7 ses (Fa#-Mi)	Uzun Hava	Arguvan Ağzı
8	Nedir Bu Başımda Bu Sevda Nedir	Kırşehir	Kürdi	8 ses (La-La)	Uzun Hava	Bozlak Sitem
9	Sefil Baykuş Ne Gezersin Bu Yerde	Sivas	Hüseyni	8 ses (La-La)	Uzun Hava	Bozlak Sitem
10	Yara Benden Yara Benden	Elâzığ	Uşşak	9 ses (Re-Mi)	Uzun Hava	Elezber Hoyrat Sitem
11	Zülf-ü Siyahımı Gömdüm Kaman'a	Kırşehir	Hicaz	7 ses (Fa#-Mi)	Uzun Hava	Aşk - Sevda
12	Şahin Yuvasına Baykuş Tünemiş	Sivas (Ali İzzet Özkan)	Uşşak	4 ses (La-Re)	Uzun Hava	Aşk - Sevda

Baykuş sembolünün kullanıldığı uzun havaların sözlerinde yer alan temaların daha anlaşılabilir olması için ilgili kesitleri Tablo 5'teki sıralamaya göre Tablo 6'da sunulmuştur.

Tablo 6. Baykuş sembolünün kullanıldığı uzun havaların ilgili kesitleri

1	Türkü Adı: Asrı Gurbet Harab Etmiş Köyümü	2	Türkü Adı: Bülbül Ötmez Viran Olan Yurdunda
	Asrı Gurbet Sen Harab Etmiş Köyümü Bülbül Gidip Baykuş Konmuş Gel Hele (Bülbül Gidip Baykuş Öter Gel Hele) Dost Ben Ağayım Ben Paşayım Diyenler Kapıları Kitlemişler Gel Hele Öldüm Öldüm Gele Hele Yanarım Da Ben Bu Derde Yanarım Bizim Elleri Bulanaca Ararım O Güzellere Sıra Vermeyen Pınarın Daşlarına Baykuş Yuva Yapmış Gel Hele		Baykuş Olsam Viraneyi Yoklamam Ben Aşkımı Dostlarımdan Saklamam Hancı Olsam Böyle Hanı Beklemem Kervanı Geçmeyen Yolu Neyleyim

3	Türkü Adı: Gine Yolum Düştü Gurbet Ellere	4	Türkü Adı: Gine Yükelecek Türk Hava Kuşu
	Gine Yolum Düştü Gurbet Ellere Aman Turnam Bizim Elden Ne Haber Baykuş Konmuş Bahçemizde Güllere Bülbülleri Figanımdan Ne Haber Aman Durnam Aman Yardan Ne Haber		Gine Yükelecek Türk Hava Kuşu Ordular Saracak Düzü Yokuşu Şahinler Bu Mülke Sokmaz Baykuşu Tecrübeler Görmüş Başkanımız Var
5	Türkü Adı: Gönlüm Viran Oldu Senin Elinden	6	Türkü Adı: Kader Torbasına Elimi Attım
	Gönlüm Viran Oldu Senin Elinden Oy Dağlar Dağlar Vay Dağlar Dağlar Yanasın Dağlar Baykuş Bile Konmaz Oldu Ne Çare Oy Dağlar Dağlar Yanasın Dağlar Mecnun Olsam Geçmem Issız Çölünden Gavil Avlanmışım Amma Ne Çare De Oy Dağlar Dağlar Yanasın Dağlar Derd(i) Olan Ağlar		Kader Beni Kabdan Kaba Aktardı Kosa İdi Bu Dert Bana Yeterdi Evvel Bağımızda Bülbül Öterdi Şimdi Baykuş Kondu Haralı Çıktı Vah Beni Beni
7	Türkü Adı: Kara Tiren De Yol Alıyı Cürek'ten	8	Türkü Adı: Nedir Bu Başımda Bu Sevda Nedir
	Baykuş Gibi De Taş Başında Oturdum (Da Nazlı Yar) Ben Derdimi Cümlaleme Yetirdim (De Neydek Yar) Gel Vefasız Biraz Merhamet Eyle (De Neydek Yar) Senin İçin Ben Aklımı Yitirdim (Bu Sene Bu Sene Bu Sene)		Bülbül Gibi Arzum Kaldı Güllerde Baykuş Gibi Öttün Viran Yerlerde Bir Garibim Kaldım Gurbet Ellerde Perişan Halimi Sor Da Öyle Git
9	Türkü Adı: Sefil Baykuş Ne Gezersin Bu Yerde	10	Türkü Adı: Zülf-ü Siyahımı Gömdüm Kaman'a
	Sefil Baykuş Ne Gezersin Bu Yerde Yok Mudur Vatanın İllerin Hani Küsmüş Müsün Selamımı Almadın Şeyda Bülbül Şirin Dillerin Hani		Amanin Gine Boz Duman Var Baran Dağında Baykuşlar Ötüşür De (Aman) Gönül Bağında Bir Yavru Yitirdim Gelin Çağında (Amman Çağında) Yesari Yasını Da Tut Garip Garip (Oy Felek Uy Uy)
10	Türkü Adı: Zülf-ü Siyahımı Gömdüm Kaman'a	12	Türkü Adı: Şahin Yuvasına Baykuş Tünemiş
	Amanin Gine Boz Duman Var Baran Dağında Baykuşlar Ötüşür De (Aman) Gönül Bağında Bir Yavru Yitirdim Gelin Çağında (Amman Çağında) Yesari Yasını Da Tut Garip Garip (Oy Felek Uy Uy)		Şahin yuvasına baykuş tünemiş Bakin ağalar buna can mı dayanır Zaten yalancı yârim beni unutmuş Aslı zat olan hiç sözünden döner mi?

Baykuş Sembolünün Türkülerdeki Kullanım Sıklığı

TRT Türk halk müziği repertuar arşivine kayıtlı, sözlerinde baykuşun kullanıldığı 25 türkü belirlenmiştir. Bu türkülerin 14'ü kırık hava, 11'i uzun hava formundadır. Buna ek olarak repertuar arşivine kayıtlı olmayıp halk sanatçıları tarafından plak, kaset, video vb. kayıtlarına ulaşılan ve halk tarafından bilinen 8 kırık hava ve 1 uzun hava da çalışmaya dâhil edilmiştir. Böylece çalışmada toplam 34 türkü incelenmiştir. İncelenen

türkülerde baykuş türlerinin ön plana çıkmadığı, hemen hemen hiçbir türküde baykuşun türüne ya da cinsine ilişkin bir detayın olmadığı görülmüş, ayırt edici unsur olarak sadece “puhu” türüne bir türküde rastlanmıştır. Baykuş sembolünün bulunduğu uzun hava ve kırık havalarda bülbül (13), şahin (2), yılan (2), kumru, kargun, turna, alıcı kuş, arı, aslan, koyun, kuzu ve çıyan olmak üzere 12 farklı hayvan sembolüne de rastlanmıştır. Bunun yanında sadece “kuş” (3) sembolü de kullanılmıştır. Bülbül

özellikle uzun havaların büyük çoğunluğunda (12 uzun havadan 8'inde) baykuşun karşıtı olarak anlandırılmış, bülbülün ötmesi, güle konması, bülbül gidince yerine baykuşun gelmesine yönelik ifadelerle sıklıkla yer verilmiştir. Bülbül ile gül her zaman yan yana kullanılmamıştır. Türkülerde gül ile bülbül bir arada kullanıldığında, gül kavuşmaya çalışılan kişi, sevgili; bülbül ise güle kavuşmaya çalışan âşık, seven kişi olarak tasvir edilmiştir. “Gül ve bülbül edebiyatımızın her alanında; divan, tasavvuf ve halk şiiri örneklerinde yaygın kullanılan mazmun veya aşk sembolüdür. Türkülerde gül, kimi zaman sevgilinin benzetildiği bir benzetme unsuru olarak kullanılırken, çoğu zamanda gül-bülbül, ayrılmaz iki sevgili gibi birlikte bulunur” (Mirzaoğlu, 2018: 9). Bülbül ve gülün türkülerdeki anlamının ve kullanımının aksine, türkülerin tümünde baykuşun ötüşü, bulunduğu yer, konması ya da tünemesine yönelik sözlerin oldukça sık yer aldığı, bülbülün gül ile baykuşun diken ile ilişkilendirildiği, bulunduğu yerden kovulmak istenen, ayrılık, uğursuzluk, olumsuzluk çağrıştıran sembolik bir ifadesinin olduğu belirlenmiştir.

Baykuş Sembolünün Görüldüğü Türkülerin Yörelere Göre Dağılımı

Baykuş sembolünün görüldüğü kırık havalar; Nevşehir, Amasya, Erzincan, Uşak, Diyarbakır, Tokat, Muş, Çorum, Bursa, İzmir, Ardahan, Antalya, Kırşehir, Sivas, Malatya ve Adana'dır. Bunların yanında baykuş, Ozan İnci/ Ergün Özmen, Kazım Birlik, Köksal Çiftçi, İzzet Altınmeşe ve Musa Eroğlu gibi sanatçıların bestelerinde de yer almaktadır. Uzun havalardaki baykuş sembolü ise; Sivas (7), Kırşehir (2), Malatya, Kars ve Elâzığ yörelerinde görülmektedir. Kırık havalar hemen hemen her bölge ve yörede görülürken, uzun havalara İç Anadolu ve Doğu Anadolu bölgelerinde rastlanmıştır.

Türkülerde baykuş sembolünün kullanıldığı en dikkat çekici yer Sivas yöresidir. Coğrafi konumu ve kültürel zenginliği bakımından oldukça önemli bir yer olan Sivas, “Orta ve Doğu Anadolu bölgeleri arasında geçiş yeri

durumundadır. Doğudan batıya, kuzeyden güneye giden yolların da kavşağında bulunur. On üçüncü ve on dördüncü asırlarda kültür, yönetim ve ticaret merkezi olmuş, yörede dış etkilere açık bir kültür meydana getirilmiştir. Uzun ve soğuk kışlar, sıcak ve kurak geçen yazlar da yörenin folklorunun zenginleşmesinde önemli etkenlerdendir. Tüm bu etkenlere bağlı olarak Sivas'ta çok zengin bir musiki repertuarı oluşmuştur.” (Bekki, 2004: 38-39). Sivas yöresinin bu kültürel zenginliğinin bir sebebinin de yörede uzun yıllardır süregelen Âşıklık geleneğinin olduğu söylenebilir. Âşık Veysel Şatıroğlu, Âşık Ali Kızıltuğ, Muhlis Akarsu, Âşık Talibi Coşkun, Âşık Ruhsati, Zaralı Halil Söyler, Âşık Mesleki bu yörede en çok bilinen âşıklardan bazılarıdır.

Baykuş Sembolünün Görüldüğü Türkülerde Kullanılan Makam Dizileri

Baykuş sembolünün görüldüğü kırık havaların 8 farklı makam dizisiyle benzerlik gösterdiği belirlenmiştir. Bu makam dizileri; Segâh (1), Uşşak (3), Hicaz (4), Hüseyini (8), Muhalif (2), Muhayyerkürdî (2), Buselik (1) ve Kürdî (1)'dir. Uzun havaların ise 6 farklı makam dizisi ile benzerlik taşıdığı tespit edilmiştir. Bu diziler; Gerdaniye (3), Hüseyini (3), Uşşak (3), Muhayyer (1), Hicaz (1) ve Kürdi (1)'dir.

Buna göre türkü ezgilerinin tamamına bakıldığında; Hüseyini (*f*:11, %32), Uşşak (*f*:5, %17), Hicaz (*f*:5, %15), Gerdaniye (*f*:1, %3), Kürdi (*f*:2, %6), Muhalif (*f*:2, %6), Muhayyerkürdi (*f*:2, %6), Buselik (*f*:1, %3), Muhayyer (*f*:1, %3) ve Segah (*f*:1, %3) makam dizilerinin kullanıldığı görülmüştür.

Tablo 7. Baykuş sembolünün görüldüğü türkülerde kullanılan makam dizileri

Makam Dizisi	f	%
Buselik	1	3
Gerdaniye	3	9
Hicaz	5	15
Hüseyini	11	32
Kürdi	2	6
Muhalif	2	6
Muhayyer	1	3
Muhayyerkürdi	2	6
Segâh	1	3
Uşşak	6	17
Toplam	34	100

Tablo 7’de görüldüğü gibi, 10 farklı makam dizisinde görülen bu türkülerden Hüseyini makam dizisi ile benzerlik gösteren türküler (f:11, %32) kullanım sıklığı bakımından ilk sırada yer almaktadır. Hüseyini makam dizisinin türkülerde belirgin şekilde öne çıkmasının sebebi, “Türk halkının müziksel belleğine çabucak yerleştiği ve yurdun birçok yöresinde kullanılış sıklığı ile daha ön planda yer alması, (...) toplumun ortak zevk ve duygularında birleştirici olan hüseyini dizisi herhangi bir müzik eğitimi almamış halk için de birlikte uyumlu ve diğer makamlara oranla çok daha kolay seslendirilebilen, dolayısıyla halkın bu sesler ve seslerin oluşturduğu eserler etrafında daha kolay birleştiği makam dizisi” (Kınık, 2011:468) olmasıdır. Bunun yanında Uşşak (f:6, %17) ve Hicaz (f:5, %15) makam dizileri türkülerdeki kullanım sıklığı bakımından ikinci sıradadır.

Baykuş Sembolü Görülen Türkülerin Ses Sınırları

Baykuş sembolünün görüldüğü türküler 8 farklı ses sınırına sahiptir. Kırık havaların ses sınırlarına bakıldığında, en az 4 en fazla 11 ses; uzun havaların ses sınırı ise en az 4 en fazla 10 ses aralığına sahip olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 8. Baykuş sembolü görülen türkülerin ses sınırlarının dağılımı

Türkülerin Ses Sınırı	f	%
4 ses aralığına sahip türküler	2	6
5 ses aralığına sahip türküler	2	6
6 ses aralığına sahip türküler	3	9
7 ses aralığına sahip türküler	15	44
8 ses aralığına sahip türküler	5	14
9 ses aralığına sahip türküler	3	9
10 ses aralığına sahip türküler	2	6
11 ses aralığına sahip türküler	2	6
Toplam	34	100

Tablo 8 incelendiğinde, türkü ezgilerinin 2’sinin (%6) 4 ses sınırında, 2’sinin (%6) 5 ses sınırında, 3’ünün (%9) 6 ses sınırında, 15’inin (%44) 7 ses sınırında, 5’inin (%14) 8 ses sınırında, 3’ünün (%9) 9 ses sınırında, 2’sinin (%6) 10 ses sınırında ve 2’sinin (%6) 11 ses sınırından oluştuğu görülmektedir. Bu türkülerin yarısına yakını (f:15, %44) 7 ses aralığındadır. Ses sınırı en geniş türküler 11 ses aralığında olan “İki Puhu Bir Derede Su İçer” adlı Bursa türkü ve “Gökyüzünde Yeşil Yaprak” adlı Kazım Birlük’in bestelediği türküdür. En az ses aralığına sahip olan türküler ise 4 ses genişliğinde olan “Şahin Yuvasına Baykuş Tünemiş” adlı Sivas türkü ve “Karşıda Kuş Oturur” adlı Ardahan türküdür.

Baykuş Sembolü Görülen Türkülerde Kullanılan Ölçü Yapıları

Baykuş sembolü görülen 22 kırık havanın ölçü yapılarına bakıldığında, 9 farklı şekilde ölçü sayısının kullanıldığı belirlenmiştir.

Tablo 9. Baykuş sembolü görülen türkülerin ölçü yapılarının dağılımı

Ölçü Göstergesi	f	%
2/4	5	23
4/4	8	36
4/4 - 6/4	1	4
9/4	1	4
5/8	1	4
6/8	1	5
7/8	3	14
9/8	1	5
19/8	1	5
Toplam	22	100

Tablo 9’da görüldüğü gibi, bu 22 türkünün en fazla 9’unda (%36) 4/4’lük ölçünün kullanıldığı, 5’inde (%23) 2/4’lük ölçü sayısının kullanıldığı, 3’ünde (%14) 7/8’lik ölçünün kullanıldığı görülmektedir. Ardından sırasıyla 1’inde 4/4-6/4 (f:1, %4), 9/4 (f:1,%4), 5/8 (f:1,%4), 6/8 (f:1,%5), 9/8 (f:1,%5) ve 19/8 (f:1,%5) ölçü yapılarının türkü ezgilerinde kullanıldığı görülmektedir. “Bahar Geldi Yine Yollar İşledi” adlı türkü 4/4’lük ve 6/4’lük karma ölçülerde notaya alınmıştır.

Aksak ritim olarak da adlandırılan 5/8, 6/8, 7/8, 9/8 ve 19/8 ölçüdeki türkülerin düzum yapısı şu şekildedir: 5/8’lik ölçüdeki türkülerin düzum yapısı 2+3, 6/8’lik ölçüdeki türkülerin düzum yapısı 3+3, 7/8’lik ölçüdeki türkülerin düzum yapısı 3+2+2, 9/8’lik ölçüdeki türkülerin düzum yapısı 2+2+2+3’tür. Türkülerde çok sık karşılaşılmayan bir ölçü olan 19/8’lik ölçüdeki türkünün düzum yapısı 2+3+3+3+3+2+3 şeklindedir.

Baykuş Sembolü Görülen Türkülerin Sözlerindeki Temalar

Baykuş sembolünün görüldüğü kırık havaların teması genellikle aşk-sevda (12), sitem (4), gurbet (2), ağıt (1), deyiş (1), dua-beddua (1) ve kader (1) olmak üzere 7 farklı şekilde tespit edilmiştir. Uzun havaların temaları, 9’u sitem, 1’i kahramanlık-övgü, 1’i gurbet-hasret ve 1’i de ağıttır.

Tablo 10. Baykuş sembolü görülen türkülerin sözlerindeki temalar

Türkü Sözlerindeki Temalar	f	%
Ağıt	2	6
Aşk-sevda	12	35
Dua-Beddua	1	3
Deyiş	1	3
Gurbet	3	9
Kader	1	3
Kahramanlık-Övgü	1	3
Sitem	13	38
Toplam	34	100

Genel olarak baykuş sembolünün görüldüğü türkülerde sitem (f:13, %38) ve aşk-sevda (f:12, %35) temalarının öne çıktığı görülmektedir. Sitem temalı türkülerde aşk-sevda, aşk-sevda temalı türkülerde ise sitem konularının iç içe kullanıldığına rastlanmıştır. Türkülerin sözlerindeki bu sitem, kişinin içinde bulunduğu hâl ve duruma, sevgiliye, kadere, başkalarının davranış biçimine, alışlagelmiş bazı ortam ya da mekânların değişimine yöneliktir.

Türkülerde baykuş adının, puhu (Bursa) ve dugguk (Antalya) olarak da kullanıldığı görülmektedir. Baykuşun çoğunlukla sitem içerikli türkülerde kullanılmasının yanında, üzüntünün ve kaybın habercisi olarak değerlendirilmekte ve uğursuzluk getirdiğine inanılmaktadır. Baykuşun bulunduğu alan (bağ, dağ, viran, çay başı), konduğu ya da tünediği yer (mezar, baba ocağı, dal, dam) ve ötüşüne ilişkin sözlere sıklıkla yer verilmiştir. Garşıda Gıza Gurban adlı türküde “Haşimi Birini Severse Gönül, Diken Bir Gül Olur Baykuş Da Bülbül” sözleriyle olumsuz bir durumun olumlu gösterilmesi adına baykuş ile bülbül aynı ifadede zıt anlamlarda kullanılmıştır. Dugguk kuşu, guguk kuşu olarak düşünülebilir ancak türkü kayıtlarında baykuş olarak belirtilmekte, türkülerde kullanılan anlamı bakımından da baykuş ile örtüşmektedir. Duggug ya da dukuk isimleriyle de adlandırılan “dugguk”, Özbek’in (2009: 165) çalışmasında; bülbül,

aynı zamanda “baykuş” ve “guguk kuşu” anlamlarıyla verilmektedir. “Ötme De Dugguk Ötme De Bağrım Eziktir, Soğuk Vurmuş Bağlarımız Bozuktur” sözlerinde pek çok türkünün sözünde de yer alan baykuş ve bağ ilişkisi bağlamında anlamlı bir ilişki bulunmakta ve ayrılık-hasret temasına vurgu yapılmaktadır. Uzun havalarda baykuşun konduğu ve bulunduğu yer ile ötüşüne ilişkin sözlerde olumsuz bir durumu anlatma, yalnızlık, uğursuzluk ve düşman ifadeleri bulunmaktadır. Gine Yükselcek Türk Hava Kuşu adlı türkünün genel teması kahramanlık-övgü içerse de “Şahinler bu mülke sokmaz baykuşu” sözünde baykuşun düşman safı olmasına vurgu yapılmaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Tarihî süreç içerisinde Sibirya, Orta Asya, Anadolu, Kafkasya ve Arap Yarımadası gibi değişik coğrafyalara uzanmış Türk milletinin muhayyilesinde baykuşun tarihin ilk dönemlerinden beri aynı anlamları taşıması kolektif bilinç kavramıyla ilgilidir. Türklerle birlikte dünyadaki diğer milletlerde de baykuşun sembolik karşılığının birbirine benzer şekilde olması Rosière'nin “aynı aklî kapasiteye sahip olan bütün milletlerde muhayyile aynı şekilde tezahür eder”²¹ ilkesiyle açıklanabilir. Baykuşun genellikle virane yerleri mesken tutması, ölümü ve uğursuzluğu çağrıştırması, binlerce yıl öncesinden günümüze kolektif bilinç aracılığıyla taşınan bir bilgi, algı ve tecrübe aktarımı sonucudur. Bunun yanında, toplumumuzda bazı inanmalara göre baykuşun kesik kesik, normal ve güğ güğ güven şeklinde ötüşü olumlu karşılanmaktadır. Kırgız Türkleri arasında da baykuş kutlu bir hayvan sayılmaktadır. Yazılı kaynaklarda baykuş adı; sarı kuş, koca kuş, obur kuş, ölüm kuşu, kukumelko, puhu gibi isimlerle anılmaktadır. Geçmişten günümüze Türk halk kültüründe hayvan sembolizmi bağlamında baykuş sembolünün, Türk halk müziğine şiirsel ve ezgisel bağlamda nasıl yandığının analiz edilmesi amacıyla yapılan bu çalışma, nitel bir araştırma olup doküman analizi modeliyle desenlenmiştir.

²¹ Genep, 1917: 284, Sakaoğlu, 1992: 11'den.

Baykuş Sembolünün Türkülerde Kullanım Sıklığına İlişkin Sonuçlar

Yapılan araştırmalar sonucunda,

- TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Repertuarı Nota Arşivi ve yöre halk sanatçıları tarafından söylenerek kayda alınmış plak, kaset, video gibi materyaller taranarak 22'si kırk hava, 12'si uzun hava olmak kaydıyla 34 türküde baykuş sembolünün kullanıldığı,
- Baykuş sembolünün görüldüğü türküler incelendiğinde, “puhu” türünün dışında hiçbir türküde baykuşun türüne ya da cinsine ilişkin bir detayın olmadığı,
- Türkülerde baykuş adının, puhu (Bursa) ve dugguk (Antalya) olarak da kullanıldığı,
- Baykuş sembolünün bulunduğu türkülerin sözlerinde bülbül, şahin, yılan, kumru, kargun, turna, alıcı kuş, arı, aslan, koyun, kuzu ve çıyan olmak üzere 12 farklı hayvan sembolünün olduğu,
- Bülbülün, baykuş sembolünün kullanıldığı türkülerde çokça yer aldığı, bülbül ve gülün türkülerdeki anlamının ve kullanımının aksine, türkülerin tümünde baykuşun diken ile ilişkilendirildiği, üzüntünün ve kaybın habercisi, bulunduğu yerden kovulmak istenen, düşman, ayrılık, uğursuzluk, olumsuzluk çağrıştıran sembolik bir ifadesinin olduğu sonuçlarına varılmıştır.

Baykuş Sembolü Görülen Türkülerin Yörelere Göre Dağılımına İlişkin Sonuçlar

- Baykuş sembolünün görüldüğü kırk havalanın Amasya, Erzincan, Uşak, Diyarbakır, Tokat, Muş, Çorum, Bursa, İzmir, Ardahan, Antalya, Kırşehir, Sivas, Malatya, Adana gibi Anadolu'nun pek çok yöresinde görüldüğü,
- Baykuş sembolünün görüldüğü uzun havalanın ise Sivas, Kırşehir, Malatya, Kars ve Elâzığ yörelerinde görüldüğü; İç Anadolu ve Doğu Anadolu bölgelerinin haricinde diğer bölgelerde rastlanmadığı,

➤ Türkülerde baykuş sembolünün kullanıldığı en yoğun yöre olması bakımından en dikkat çekici yerin Sivas yöresi olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

Baykuş Sembolü Görülen Türkülerinin Makam Dizilerinin Dağılımına İlişkin Sonuçlar

➤ Baykuş sembolü görülen 34 türkü incelendiğinde toplamda 10 farklı makam dizisi ile benzerlik gösterdiği,

➤ Baykuş sembolü görülen 22 kırık havanın Segâh, Uşşak, Hicaz, Hüseyni, Muhalif, Muhayyerkürdî, Buselik ve Kürdî olmak üzere 8 farklı makam dizisiyle benzerlik gösterdiği,

➤ Baykuş sembolü görülen 12 uzun havanın Gerdaniye ve Hüseyni makam dizileri yoğun olmakla birlikte, Uşşak, Muhayyer ve Kürdi gibi 5 farklı makam dizisiyle benzerlik gösterdiği,

➤ Baykuş sembolü görülen türkülerdeki makam dizileri kullanım sıklığı bakımından değerlendirildiğinde en fazla ($f:11, \%32$) Hüseyni makamı dizisinin kullanıldığı, ardından Uşşak ($f:6, \%17$) ve Hicaz ($f:5, \%15$) makam dizilerinin yaygın olarak görüldüğü sonuçlarına varılmıştır.

Baykuş Sembolü Görülen Türkülerin Ses Sınırlarının Dağılımına İlişkin Sonuçlar

➤ Baykuş sembolü görülen türkülerin ses sınırlarının dağılımına bakıldığında 4 ses ($f:2, \%6$), 5 ses ($f:2, \%6$), 6 ses ($f:3, \%9$), 7 ses ($f:15, \%44$), 8 ses ($f:5, \%14$), 9 ses ($f:3, \%9$), 10 ses ($f:2, \%6$) ve 11 ses ($f:2, \%6$) genişliğinin olduğu,

➤ Bu türkülerin en az 4 ($f:2, \%6$) en fazla 11 ($f:2, \%6$) ses aralığına sahip olduğu,

➤ Türkülerin yarısına yakınının ($f:15, \%44$) 7 ses aralığında olduğu sonuçlarına varılmıştır.

Baykuş Sembolü Görülen Türkülerin Ölçü Yapılarına İlişkin Sonuçlar

➤ Baykuş sembolü görülen türkülerin ölçü yapıları incelendiğinde, 2/4, 4/4,

4/4-6/4, 5/8, 6/8, 7/8, 9/8 ve 19/8 ölçülerde türkülerin bulunduğu ve en yaygın 4/4'lük ($f:9, \%36$) ölçünün kullanıldığı,

➤ 5/8'lik ölçüdeki türkülerin düzum yapısının 2+3, 6/8'lik ölçüdeki türkülerin düzum yapısının 3+3, 7/8'lik ölçüdeki türkülerin düzum yapısının 3+2+2, 9/8'lik ölçüdeki türkülerin düzum yapısının 2+2+2+3, 19/8'lik ölçüdeki türkülerin düzum yapısının 2+3+3+3+3+2+3 şeklinde olduğu sonuçlarına varılmıştır.

Baykuş Sembolü Görülen Türkülerin Sözlerindeki Temalarına İlişkin Sonuçlar

➤ Baykuş sembolünün görüldüğü türkülerde sitem ($f:13, \%38$) ve aşk-sevda ($f:12, \%35$) temalarının öne çıktığı,

➤ Türkülerin sözlerindeki sitemin, kişinin içinde bulunduğu hal ve duruma, sevgiliye, kadere, başkalarının davranış biçimine, alışlagelmiş bazı ortam ya da mekânların değişimine yönelik olduğu,

➤ Türkülerde baykuş adının, puhu (Bursa) ve dugguk (Antalya) olarak da kullanıldığı,

➤ Türkülerde baykuşun, konduğu ve bulunduğu yer ile ötüşüne ilişkin sözlerde olumsuz bir durumu anlatma, yalnızlık, üzüntünün ve kaybın habercisi olarak değerlendirildiği, uğursuzluk getirdiğine inanıldığı ve düşman olarak görüldüğü sonuçlarına ulaşılmıştır.

Öneriler

İlerideki Araştırmalara Yönelik Öneriler

➤ Baykuş sembolünün Türk müziğinin diğer alanlarındaki kullanımını çalışma modeli örnek alınarak incelenebilir.

➤ Baykuş sembolünün Türk halk müziği eserlerine dâhil oluşu sırasında aktif olarak rol oynayan sözlü kültürel aktarım öğeleri çok yönlü olarak incelemeye tabi tutulabilir.

- Kaynak şahıslar belirlenerek yöresel ve bölgesel görüşme ve gözleme dayalı araştırmalar yapılabilir.
- Türk halk müziği sanatçıları ile baykuş sembolünün kullanımına yönelik icraya, beste ve güfteye dair betimleyici araştırmalar yapılabilir.

Uygulamacılara Yönelik Öneriler

- Hayvan sembolizminin Türk halk müziği eserlerindeki yansımaları ve bu yansımaların kökenlerine dair disiplinler arası akademik bilgileri seminerler, konferanslar ve açıklamalı dinletiler gibi faaliyetlerde pekiştirici unsur olarak sunabilirler.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma 10.06.2022-15.10.2022 tarihleri arasında araştırmanın konusu ve içeriğine yönelik ulaşılabilen kitap, makale, bildiri, tez gibi yazılı dokümanlar, TRT Türk halk müziği repertuar arşivinde yer alan ve sözlerinde baykuş sembolü olan 34 türkü ve Türk halk müziği sanatçılarının icra ettiği türkülerin ulaşılabilen video kayıtları ile sınırlıdır.

Bilgilendirme

Bu araştırma Akdeniz Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından kısmen desteklenmiştir. Yazarlar arasında herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır. Araştırma esnasında bazı türkülerin ses kayıtlarına ulaşmada katkılarından dolayı TRT Antalya Radyosu yetkililerine teşekkür ederiz.

Kaynaklar

- Alekseyev, N. A. (2013). *Türk dilli Sibiryalı halklarının şamanizmi*. (Çev. M. Ergun). Konya: Kömen.
- Anohin, A. V. (2006). *Altay şamanlığına ait materyaller*. (Çev. Z. Karadavut-J. Meyermanova). Konya: Kömen.
- Artun, E. (1978). *Tekirdağ folklor araştırması*. İstanbul: Tem Ofset.
- Bapaeva, J. M. (2013). *Tuva şamanizmi*. Konya: Kömen.
- Başar, Z. (1972). *Erzurum'da tıbbi ve mistik folklor uygulamaları*. Ankara: Sevinç Matbaası.
- Bekki, S. (2004). *Baş yastıkta göz yolda Sivas türküleri*. İstanbul: Kitabevi.
- Boratav, P. N. (2003). *100 soruda Türk folkloru*. İstanbul: K Kitaplığı.
- Buffalo, G.-Firedancer, S. (2007). *Şamanların erk hayvanları*. (Haz. ve Çev. B. Uluçer). İstanbul: Okyanus.
- Çelik, A. (1999). *Trabzon-Şalpazarı Çepni kültürü*. Trabzon: Trabzon Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yay.
- Çelik, S. (2007). *İslâm öncesi Türk san'atında bazı hayvansal ve bitkisel kültür öğeleri*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- Çelik, A.-Kuruca, N. (2000). *Şebinkarahisar'da Halk İnanmaları. Şebinkarahisar, I. Tarih ve Kültür Sempozyumu*, İstanbul.
- Çolak, M. (2007). *Kilis ve Şanlıurfa illerinden toplanan peletlerle peçeli baykuş, Tyto alba (Scopoli, 1769) ve kukumav, Athene noctua (Scopoli, 1769) besin analizi*. Niğde Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Niğde.
- Çoruhlu, Y. (2014). *Türk sanatında hayvan sembolizmi*. Konya: Kömen.
- Demîrî, K. (1973). *Hayatü'l hayevan-garaibü'l mahlukat*, İstanbul: ?
- Doğabilim Web Sitesi (2022). <https://dogabilim.org/?s=baykuş>
- Erdem, S. (1994). Çift başlı kartal ve Ankara üzerine. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, S. 8.
- Esin, E. (1978). *İslâmiyetten önceki Türk kültür târihi ve İslâma giriş*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Esin, E. (2001). *Türk kozmolojisine giriş*. İstanbul: Kabalıcı.
- Esin, E. (2004). *Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk sanatında ikonografik motifler*. İstanbul: Kabalıcı.
- Ertan, M. E. (1989). *Fuzûlî dîvânında hayvanlar*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Frazer, J. G. (1992). *Altın dal-II* (Dinin ve folklorun kökleri). ?: Payel.
- Fridman, E. J. N. (2002). Tuva şamanizmi (Çev. M. Balabanlılar). *Türkler*, XX. Cilt, s. 180-187, (Ed. Salim Koca vd.), Ankara: Semif Ofset.
- Gennep, A. V. (1917). *La formation des légendes*. Paris: ?
- Gerçel, A. (2001). Kayseri ve çevresinde ölüm ve cenaze merasimleri ile ölüm üzerine deyişler ve mezarlıklar. *Kayseri Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yayınları.
- Gezgin, D. (2014). *Hayvan mitosları*. İstanbul: Sel.
- Granet, M. (1959). *Danses et légendes de la Chine ancienne*, Paris: ?
- Grimal, P. (1997). *Mitoloji sözlüğü-Yunan ve Roma*. ?: Sosyal.

- Göher Vural, F., & Vural T. (2013). Niğde kültürünün sesi: Niğde türküleri. *Turkish Studies - Uluslararası Türk Dili, Edebiyatı ve Tarihi Dergisi*, Cilt 8/3, s. 645-657.
- Gök, S. (2011). *Teke yöresi ve Muğla zeybeklerinin tür ayak tavır usul ve söz yönünden incelenmesi*. Selçuk Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- Güven, M. (2014). Türk halk oyunlarında kartal figürü. A. Ü. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 51, 285-302.
- Harva, U. (2014). *Altay panteonu*. (Terc. Ö. Suveren). İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Hoppál, M. (2012). *Avrasya'da şamanlar* (Çev. B. Bayram-H. Ş. Ç. Çapraz). İstanbul: Yapı Kredi.
- Kalafat, Y. (1998). Anadolu ve yakın çevresi Türk halk inançlarında ölüm veya halk inançlarımıza göre yatır ziyareti. *Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu*. İstanbul: Mezarlıklar Vakfı.
- Kalafat, Y. (2002). *Balkanlar'dan uluğ Türkistan'a Türk halk inançları-I*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Kalafat, Y., & Turan, A. (2015). *Türk halk inançlarında hayvan üslubunda mitolojik devridayım-II*. Ankara: Berikan.
- Kalaycıoğlu, M. (2001). *Hatay halk bilimi-II*. Hatay: ?.
- Karwiese, S. (2004). *Antik nümizmatikçe giriş*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.
- Kılıç, A. (2008). Isparta yöresi halk inançları. *Uluslararası Anadolu İnançları Kongresi Bildirileri*. Ankara: Evrak Yayınları.
- Kınık, M. (2011). Türk halk müziği kültüründe birleştirici unsur olarak Hüseyini dizisi ve Hüseyini türküler. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(16), 455-469.
- Lloyd, J., & Mitchinson, J. (2009). *Cahillikler kitabı hayvanlar âlemi*. (Çev. Dinçer, M. E.-Taşçı, N.). İstanbul: NTV.
- Mirzaoğlu, G. (2018). Kültürel sembol ve süreklilik: Tokat yazmalarında ve Türk halk türkülerinde ortak motifler ve semboller. *Uluslararası Geçmişten Günümüze Tokat'ta İlimi ve Kültürel Hayat Sempozyumu*. Bildiriler C. 2.
- Mollaibrahimoğlu, Ç. (2008). *Anadolu halk kültüründe hayvanlar etrafında oluşan inanç ve pratikler*. Karadeniz Teknik Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trabzon.
- Odabaşı, S. (?). *Geçmişten günümüze Konya kültürü*. Selçuklu Belediyesi Md. Yayınları, Konya.
- Örnek, S. V. (1971). *Anadolu folklorunda ölüm*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yay.
- Örnek, S. V. (1995). *100 soruda ilkelerde, din, büyü, sanat, efsane*. İstanbul: Gerçek.
- Örnek, S. V. (2000). *Türk halkbilimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Özbek, M. (2009). *Türkülerin dili*. İstanbul: Ötüken.
- Pekarskiy, E. K., & Vasilyev, V. N. (1910). *Plaşş i buben yakutskogo şamana, Materialı po Etnografii Rossii*, 1. c., Sempetersburg, s. 83-116.
- Pelikoğlu, M. C. (2012). *Geleneksel Türk halk müziği eserlerinin makamsal açıdan adlandırılması*. Atatürk Üniversitesi Yayınları: Erzurum.
- Pick, P., Digard, J. P., Cyrulnik, B., & Matignon, K. L. (2003). *Hayvanların en güzel tarihi* (Çev. B. Onaran). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Potapov, L. P. (2012). *Altay şamanizmi*. (Çev. M. Ergun). Konya: Kömen.
- Rosen, B. (2008). *The mythical creatures bible*. New York: Sterling Publishing.

Sakaoğlu, S. (1992). *Efsane araştırmaları*. Konya: Selçuk Üniversitesi Yay.

Tansü, Y. E., & Güvenç, B. (2017). Mitolojik kuşlar üzerine düşünceler. *Doç. Dr. Numan Burak Aksoy Anısına (Hayatı, Eserleri ve Armağanı)*. (Ed. Tansü, Yunus Emre-Biçici, Mehmet). Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Müdürlüğü.

Tarsus alan araştırmaları (1998). Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

Temizkan, M. (2019). Türkülerdeki hayvan ve bitkiler üzerine bir inceleme. *Kültür ve Turizm Bakanlığı 9. Milletlerarası Halk Kültürü Kongresi Türk Halk Edebiyatı. Seminer, Kongre, Bildiriler Dizisi: 82*. Dumat Ofset Matbaacılık.

TRT Müzik Dairesi THM Repertuarı Nota Yayınları

Turizm Folklor Araştırma Kurumu Derneği Gençlik Kulübü (TUFAK), (2022). <https://tufak.org.tr/hayvanmotifli.html>

Uslu, Ş. (2004). Darende ve çevresinde halk inançları. *Millî Folklor*, 61, s. 90-101.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2006). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (6 baskı). Ankara: Seçkin Matbaacılık.

Yıldırım, N. (2008). *Fars mitolojisi sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı.

Yılmaz, D. (2012). *Shan Hai Jing'de geçen hayvanların ve mitolojik yaratıkların incelenmesi*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Yılmaz, A. M. (2011). Sembolik ve gerçek anlamlarıyla türkü metinlerine yansıyan hayvanlar. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, C. 17, S. 66, 2011/2.

Web Sitesi

www.repertukul.com/ TRT Türk Halk Müziği Nota Arşivi

web 1. <https://www.academia.org.mx/consultas/obras-de-consulta-en-linea/refranero-mexicano/item/cuando-el-tecolote-canta-el-indio-muere-no-es-cierto-pero-sucede>

web 2. <https://www.inecol.mx/inecol/index.php/es/2017-06-26-16-35-48/17-ciencia-hoy/1425-cuando-el-tecolote-canta-no-lo-molestes>

Yazarların Biyografileri



Doç. Dr. **Sevilay GÖK**, 1985 tarihinde Adana’da doğmuş, 1998 yılında bağlama eğitimine başlamıştır. 2008 yılında Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programından mezun olmuştur. 2011 yılında aynı üniversitede Müzik Eğitimi alanında Yüksek Lisans öğrenimini tamamlamıştır. 2012 yılında Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü Türk Halk Müziği Anasanat Dalında Öğretim Görevlisi olarak göreve başlamıştır. 2016 yılında Necmettin Erbakan Üniversitesi Müzik Eğitimi Doktora derecesini almıştır. 2017 yılında Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı Öğretim üyesi olarak atanmış, 2021 yılında Türk Halk Müziği Yorumculuk alanında “Doçent Doktor” unvanını almıştır. Dr. Sevilay GÖK, hali hazırda

Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı bünyesinde akademik çalışmalarının yanında sanatsal faaliyetlerini de aktif olarak sürdürmektedir.

Akdeniz Üniversitesi, Antalya Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, Antalya, Türkiye.

Email: drsevilaygok@gmail.com ORCID: 0000-0002-6635-718X

Web of Science Researcher ID: J-1816-2017

Üniversite Akademik Bilgi Ağı: <https://avesis.akdeniz.edu.tr/sevilaygok/>



Doç. Dr. **Ünsal Yılmaz YEŞİLDAL**, 1980 yılında Bartın’da doğdu. İlk ve ortaöğrenimini Zonguldak’ta tamamlayan Yeşildal, lisans öğrenimini Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bölümünde (1998-2003), yüksek lisans öğrenimini Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalında (2004-2007), doktora öğrenimini de Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalında (2010-2015) tamamlamıştır. 2003-2011 yılları arasında Millî Eğitim Bakanlığına bağlı okullarda öğretmenlik ve okul yöneticiliği yapan yazar, 2011-2015 yılları arasında Gazi Üniversitesinde Türk Dili Okutmanı olarak

görev yapmış, 2015 yılında Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümüne öğretim üyesi olarak atanmıştır. 2020 yılında Türk Halk Bilimi alanında Doçent unvanı alan Yeşildal’ın Web of Science (WOS) tarafından indekslenen dergiler başta olmak üzere çok sayıda makalesi bulunmaktadır. Yeşildal, müstakil olarak yayımlanan 2 kitabına ek olarak yine çok sayıda kitaba yazar olarak katkı sunmuştur. Çalışmaları çoğunlukla Türk halk edebiyatı, Türk halk bilimi ve Türk mitolojisi üzerine olan yazar özellikle hayvan sembolizmi üzerine kaleme aldığı çalışmalarını dikkat çekmektedir.

Akdeniz Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili Edebiyatı Bölümü, Antalya, Türkiye.

Email: uyesildal@gmail.com ORCID: 0000-0003-3333-1976

Web of Science Researcher ID: HGO-9335-2022

Üniversite Akademik Bilgi Ağı: <https://avesis.akdeniz.edu.tr/uyesildal/>

Reflections of animal symbolism on Turkish folk music: A case study for the “Owl”

Extended Abstract

Societies that have lived in nature for centuries have attributed some meanings to plants and animals which shape their lifestyles in both their cultural structures and their religious beliefs. Animal and plant symbols are widely used in folk songs, which are one of the most important elements of the oral culture of the people. In addition to their appearance, many features of animals such as flying, swimming, running and hunting have been a source of inspiration for the members of the observant society and have created their material and cultural creations in this context. Fish that can swim in the water, birds that can fly due to their magnificent anatomical features, especially snakes that can live both on the ground and underground, and many other animals with their physical strength, speed, sight, hearing and high sensing ability have attracted the attention of archaic people. As a result, they became a part of myths, and thus of the first religious and scientific experiments, and later of popular beliefs. Birds have an important place among animals that have many beliefs about themselves. Birds have been blessed in all world mythologies due to their ability to fly, to see the earth even from a high altitude and to hear (specific to some species), and they have found a place for themselves with the extraordinary features obtained as a result of this blessing. Birds such as Anka, Simurg, Phoenix and Garuda are some of them. In the folk beliefs that replaced the myths over time, the mythical birds were replaced by the birds encountered in daily life. Some of the extraordinary things attributed to mythical birds and the beliefs arising from these extraordinary things have been transferred to them thanks to the collective consciousness. One of these birds, the “owl”, usually inhabiting desolate places, evoking death and bad luck, is the result of a transfer of knowledge, perception and experience that has been conveyed through the collective consciousness from thousands of years ago to the present. Additionally, according to some beliefs in Turkish society, the intermittent, normal and muffled crowing of the owl is welcomed. Among the Kyrgyz Turks, the owl is considered a blessed animal. Owl name in written sources; It is also known as a yellow bird, big bird, gluttonous bird, death bird, kukumelko and puhu. One of the best ways to transfer the traditional culture of Anatolia and Rumelia from generation to generation is through folk songs. Turks living together with nature expressed all the events and observations in their lives with folk songs. In addition to the use of the name owl as puhu (Bursa) and dugguk (Antalya) in folk songs, the owl was often considered as a harbinger of sadness and loss, indicated as an enemy and believed to bring bad luck. In this study, document analysis technique, one of the qualitative research methods, was used. It aims to determine the reflections of the owl symbol on the Turkish folk songs of the Anatolian field in a poetic and melodic context. In this research, answers are sought to the questions of how the owl symbol is seen in the context of animal symbolism, how often it is used in folk songs, in which regions, in which maqam scales, in what sound widths and measures, and what the themes are in the lyrics of the folk songs. There are 25 recorded folk songs in the TRT Turkish Folk Music Repertory archive and 9 unregistered folk songs, in which the name Owl is mentioned, a total of 34; The region and its composer, maqam sequence, sound width, scale and the theme in its lyrics were examined by creating a table. The maqam order of these folk songs, whose themes are reproach (*f*:13, 38%) and love (*sevda*) (*f*:12, 35%), is mostly “Hüseyni” (*f*:11, 32%). The number of measures of folk songs with a pitch of at least 4 (*f*:2,6%) and a maximum of 11 (*f*:2,6%) is 2/4, 4/4, 4/4-6/4, 5/8, 6/8. It was seen in 8, 7/8, 9/8 and 19/8 measures, and it was determined that the most common (*f*:9, 36%) 4/4 measure was used. Rhythmic melodies in which the owl symbol was used; It is seen in many regions (cities) of Anatolia such as Nevşehir, Amasya, Erzincan, Uşak, Diyarbakır, Tokat, Muş, Çorum, Bursa, İzmir, Ardahan, Antalya, Kırşehir, Sivas, Malatya and Adana. While non-rhythmic melodies were detected in Sivas, Kırşehir, Malatya, Kars and Elazığ regions, they were mostly seen in Sivas folk songs.

Keywords

folk song, owl, symbol, Turkish folk music

Recapitulation of Malay asli music genre transcriptions for a chamber trio employing music score analysis

Violetta Ayderova

Lecturer, Faculty of Music and Performing Arts, Universiti Pendidikan Sultan Idris, Perak, Malaysia, Sultan Idris Education University, 35900, Tanjung Malim, Perak, Malaysia.

Email: violetta@fmsp.upsi.edu.my ORCID: 0000-0002-1150-3768

DOI 10.12975/rastmd.20221046 Submitted October 5, 2022 Accepted December 29, 2022

Abstract

Music transcription in notation form is preferred method of preserving traditional music, which is generally transmitted orally. The purpose of this study is to generate educational materials through the collaborative analysis and editing of six transcriptions of Malay *asli* music for a flute, viola, and piano trio. The central concerns of this research are whether the six transcriptions sufficiently convey the features of this traditional music form whether these features should be imitated from the original sound. The research is practice-led and involves experimental and analytical approaches employed by participants who assume the role of researcher and collect data via self-observation. Following the recapitulation outcomes from the analyses of the transcribed music scores, the six transcriptions were corrected with modified interwoven voices, a range of sound pitches for each musical instrument, and a classification of the rhythmic styles, music structure, and texture. The resulting transcriptions resemble typical Western music scores, which are required to convey traditional music features through the imitation of previously listened-to audio or video recordings of traditional ensemble performances. An advanced understanding of the interpreted transcriptions through music score analysis may have significant practical benefits for music performers, educators, and learners preparing to perform Malay *asli* music. Additionally, this may provide a future framework for scholarly work on classical ensembles.

Keywords

asli, chamber trio, music form, music score analysis, transcriptions

Introduction

Among classically trained musicians, one prevalent approach to performing the traditional music of foreign cultures involves the use of musical notation transcriptions. Such transcriptions may provide musicians with music-analytical interpretations of the expressions of a particular music form via reliance on intercultural borrowing. The need for music transcription and arrangement emerged in the nineteenth century as a means of fostering social interaction during home entertainment activities (Casagrande, 2019; Irving, 2014; Miller-Kay, 2018). Through music transcription analysis, musicians can discover new varieties of music and come to understand the historical evolution of musical forms while developing their own critical and creative thinking skills. Determining the structure and mix of melodic phrasing, rhythmic patterns, and texture is an essential aspect of exploring

transcriptions of traditional music (Dansby, 1989).

Malay *asli* is one of the lesser known and explored forms of traditional music. According to a brief definition provided in the Dictionary of the Art of Music, Malay *asli* is a syncretic music form performed at a slow, leisurely pace of 2/2 or 4/4 time signature, typically in diatonic scales with flat 3rd, sharp 4th, and flat 7th chromatic tones (Arshad et al., 2022; Kong-Chiang, 2009, 12-13; Matusky & Tan, 2017; Mazlan et al., 2020). Syncretic music in Malaysia emerged in the sixteenth-century post-Portuguese period. The music form involves unique rhythmic patterns such as the *asli*, *inang*, *zapin*, *masri*, and *joget*, which are typically produced by drum instruments and integrated from Arab, Indian, Chinese, and Western music (Arshad et al., 2022; Matusky & Tan, 2017, p. 6; Mazlan et al., 2020).

the characteristics of traditional musical instruments, pitch, and rhythmic styles (Arshad et al., 2022; Irving, 2014, p. 199; Mazlan et al., 2020). Consequently, since the nineteenth century, few publications have focused on the study and practice of transcribing Malay *asli* traditional music, mainly for piano or flute. One of the most significant transcriptions of *Malayan tunes* book was published for piano by James Low in 1837 (Irving, 2014).

The image shows a page from a musical score titled 'MALAYAN.' It contains three pieces of music, each with a title and a staff of music. The first piece is 'Chinteh manis gunong.' The second is 'Tuan tuan Nona.' The third is 'Der umbun ka-terunti.' Each piece is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in a simple, melodic style characteristic of traditional Malay music.

Notes 2. *Malayan tunes* published for piano by James Low in 1837 (Irving 2014:208)

To expand intercultural education and performance repertoire for classical instrument musicians, there is a need for notated transcriptions of traditional Malay *asli* music. However, creating transcriptions of this music is only possible using existing audio and video recordings of traditional Malay ensembles, who perform this music with their own style improvisations that are never fully notated. Generally, these performances involve a melody supported by

chord progression. In this study, the Malay *asli* songs 'Bunga Tanjung', 'Tanjung Puteri', 'Rancak Bertemu', 'Dondang Sayang', 'Laksamana Raja di Laut', and 'Pantun Budi' are chosen and transcribed for a trio of flute, viola, and piano using Western music notation. At the initial stage of the research, these transcriptions are created with the intention of developing educational materials and presenting a concert performance. In addition, the recapitulation of transcribed songs is necessary as a framework to achieve cognitive comprehension in transferring the musical expressiveness of this unique music form (Dansby, 1989; Shaffer, 1995; Stain, 1962).

This article presents findings from the recapitulated analysis of transcriptions of the Malay *asli* form, which are slightly modified to verify and facilitate the transmission of the main aspects of the interpreted music. The researcher, participant-performer, and observer viewpoints of this analysis are reported by the violist of the trio ensemble.

Problem of Study

The primary aim of the study is to produce transcriptions of Malay *asli* songs for a trio ensemble of flute, viola, and piano and to determine a suitable repertoire for a concert performance. Successive rehearsals and suggestions from an expert performer of traditional Malay *asli* music will allow us to define convenient solutions to achieve balance between the instruments and implement them in transcriptions. As mentioned above, the subject of this study is the six transcriptions, which are a means of Malay *asli* recapitulation analysis from the perspectives of classical musicians.

Objectives

- To analyse and clarify tempo varieties, music form structure, texture, tonality, scale features, voice interlocking, and rhythmic patterns implemented in transcriptions of Malay *asli* music created for a piano, viola, and flute trio.

- To explore music embellishments in audio-video recordings of traditional ensemble performances of Malay *asli* music that should be implemented and imitated by the trio musicians in the performance of the six transcriptions.
- To verify that recapitulated corrections of music transcriptions meet the level of educational and stage performance materials for ensemble musicians.

Methodology

The key features of this practice-led research involve the adoption of experimental and analytical approaches in data collection carried out by researchers who combine the dual roles of researcher and participant and employ self-observation (Williamon et al., 2021, p. 86). The researchers draw on introspective observations of their musical performance experiences and work with a local traditional Malay *asli* music expert to listen to and replicate the advised

demonstrations to acquire the subtleties of musical phrases that are not apparent to classically trained musicians (Marshall & Rossman, 1989; Williamon et al., 2021). Numerous video recordings of Malay *asli* songs performed by traditional ensembles, music scores available in libraries, and other online sources are used by the researchers (Rosny & Rosly, 2018).

Participants

A trio of professional Western classically trained instrumentalists (a pianist, violist, and flautist) and a Malay asli traditional musician who plays the flute and rebana serve as participant-researchers for this study. All four participants are educators from the Faculty of Music at Universiti Pendidikan Sultan Idris, Malaysia, who teamed up in 2016 to work on this research project. Local music students from the same music faculty were recruited to assist with the notated transcription of this distinctive musical form.

Table 1. Demographics of participant-researchers

Participant No.	Gender	Age	Seniority	Expertise
1	Female	50	Doctor senior lecturer	Flute
2	Female	34	Doctor senior lecturer	Piano
3	Female	42	Lecturer	Viola
4	Male	55	Lecturer and Malay <i>asli</i> expert	Flute, rebana, music transcription
5	Male	28	Master student	Rebana, trombone, music transcription
6	Male	23	Bachelor student	Music transcription
7	Male	22	Bachelor student	Music transcription
8	Male	23	Bachelor student	Music transcription
9	Male	24	Bachelor student	Music transcription

Materials

The Malay *asli* songs 'Bunga Tanjung', 'Tanjung Puteri', 'Rancak Bertemu', 'Dondang Sayang', 'Laksamana Raja di Laut', and 'Pantun Budi' were selected for transcription

in this study. These songs were chosen based on the appropriateness of the timbre of the flute, viola, and piano to convey the sounds of traditional Malay *asli* music as precisely as possible. The songs were transcribed

using a Western notation system on Sibelius music software, and Western ornamentation symbols were added to facilitate reading for classical instrumentalists. The exploration and preparation of transcriptions of Malay *asli* music for educational and stage performance repertoire were implemented

during rehearsals at the music faculty. Subsequently, to highlight the elements of the traditional music style, drum parts (rebana) were added to the transcriptions. Devices such as laptops and mobile phones were used for sound and video recordings.

Table 2. List of transcribed Malay asli traditional songs

	Title	Rhythmic style	Time signature and beats per minute	Scale and Key	Structure form	Embellishments
1.	'Laksamana Raja di Laut'	<i>zapin</i>	4/4 100 bpm	Heptatonic scale G minor (sharp 4 th and 7 th)	Folk song form (ABB'A'CBB'A'C'') Introduction and cadenza	Trills and written-out passages of compound gruppetto (turn)
2.	'Pantun Budi'	<i>zapin</i>	4/4 110 bpm	Heptatonic scale C minor (sharp 7 th)	Binary form (ABA'B') Introduction and cadenza	Acciaccatura, passing notes passage, trills, and written-out passages of compound gruppetto (turn)
3.	'Bunga Tanjung'	<i>asli</i>	4/4 40 bpm	Diatonic scale G major (flat 6 th and 7 th)	Binary form (AABB) Opening and closing cadenzas	Written-out of trills with inverted mordent and trills with turns
4.	'Tanjung Puteri'	<i>masri</i> and <i>zapin</i>	4/4 90 bpm	Heptatonic scale D minor (sharp 7 th)	Ternary (song) form (ABA'ABA) Introduction No cadenza	Written-out inverted mordent and trills
5.	'Dondang Sayang'	<i>asli</i>	4/4 65 bpm	Heptatonic scale D major (sharp 4 th and flat 7 th)	Folk song form (AA'BA'B') No introduction No cadenza	Trills and written-out passages of compound gruppetto (turn)
6.	'Rancak Bertemu'	<i>inang</i>	4/4 72 bpm and 120 bpm	Heptatonic scale D major (sharp 4 th and flat 3 rd and 7 th)	Complex folk song form (A, A', A'', A''', A''''', A''''', B, A'', B') No introduction No cadenza	Acciaccatura and trill

Procedure

The exploration and negotiation of verbal reports and concepts from the individual practice sessions of each instrumentalist took place during each rehearsal session. Experimentation involved employing different approaches to editing the transcribed songs within the general

music structures utilised in traditional performance, the interweaving of voices, and the range of sound pitches for each musical instrument. Embellishments to melodies and improvisations were added based on video-audio recordings of traditional Malay *asli* ensembles and suggestions from the *asli* expert.



Photograph 2. Practice and discussion sessions

Results

Laksamana Raja di Laut (*Hero of the Sea*)

This transcription for a classical trio ensemble is an interpretation of the song Laksamana

Raja di Laut, composed by Suhami Mohd Zain in the contemporary *zapin* style produced by Vangelis Tika Spencer and Mohd Pauzi bin Majid.



Figure 1. The video from BrisAsia Festival in Brisbane, 20 February 2018 (web 1)

The music transcription is written in compound strophic or folk song form (ABB'A'CBB'A''C'), with a two-part introduction in G minor (sharp 4th and sharp 7th). The first reprise comprises impetuous passages played in unison on the flute, viola, and piano in semiquavers with syncopated patterns. The passage ends in descending triplets on a dominant chord. The second part of the introduction commences with a cadenza (a written-out improvisation) of flute solo playing across changing time signatures accompanied by piano in broken pedalled chords, which ends in a sequence of chords

V-VI-V, producing an imperfect cadence. This is followed by an exposition section (A), which opens with a two-bar, unison prefix of resolute expressions played on the flute, viola, and piano. This progresses into a life-affirming melody, led by the viola (verse), intercepted by the flute, and accompanied by the piano imitating a rhythmic pattern in *zapin* style. This section ends with a suffix (chorus), three instrumental passages in total unison, finishing in dominant cadence. The development section (B), led by the flute in a continuous life-asserting mood, is supported by the viola in short phrases,

and in the third voice, at intervals in the main melody, accompanied by the piano accompanies in syncopated chord progressions, leading to the suffix (chorus), with all three instruments in full unison. In the developmental section (B'), the lead role is passed to the viola, with the flute following in unison in identical rhythmic patterns at mixed harmonic intervals accompanied by the piano in syncopated harmonic chords in the right hand, while the left hand exposes a bass zapin rhythmic pattern with a suffix (chorus) ending with all instruments in full unison. The recapitulation section comprises an arch form (A'CBB'A'C), summarising an improvised exposition section (A'). It includes a new reprise section (C) that culminates in full unison passages (chorus) on the dominant chord, returning to the development sections by repeating (BB'), which ends in

a coda. The (A') section, initially led by the flute alone, is later empowered by adding a similar melody from the viola with an interval of six (down) to highlight a sense of victory in the sea element. Concurrently, both hands on the piano transition to the basso register to keep illustrating the zapin rhythmic style. The coda represents a slightly improvised reprise (C) section that concludes with a duet of flute and viola in mixed harmonic voice intervals common in Eastern music. The coda continues with the zapin rhythmic pattern on both hands of the piano and ends in a unison (chorus) passage of three instruments. Finally, it transits into an exciting perfect cadence in a pace-ascending scale in thirds on the flute and viola, supported by the piano in a semibreve dominant chord that ends on the tonic chord.

Laksamana Raja Di Laut
for Flute, Viola, Piano and Two Rebanas (Congas)

Suhani Mohd Zain
 Transcribed by Yungie' The Spencer
 Edited by Karen Anne Lomdale, Yin-Lin Goh, Violetta Ayderova & Pasiti Maid

♩ = 100 Moderato

The score includes parts for Flute 1, Viola, Piano, Rebanas 1 (Conga 1), and Rebanas 2 (Conga 2). It features dynamic markings such as *mf* and *f*, and performance instructions like *2nd time more expression* and *rall.* The piece is in 4/4 time and ends with a perfect cadence.

Notes 3. Music score transcription (part) of Laksamana Raja di Laut

Pantun Budi (Poem of Good Deeds or Quatrain of Kindness)

This transcription of the song Pantun Budi (or Zapin Budi) is an interpretation by Mohd

Mustaqim Abdullah and Mohd Pauzi Majid. Zapin is the most prominent rhythmic style of the Malay asli form and is presented in this renowned song.



Figure 2. The video from BrisAsia Festival in Brisbane, 20 February 2018 (web 2)

The song creates the impression of a pleasant dancing atmosphere. The transcription is written in simple binary form (ABA'B') and a heptatonic C minor (harmonic) scale with a sharp 7th tone. The introduction—described as Taksim in Malay traditional language—is typically an improvisation played by a traditional ensemble player on the gambus or violin in a cadenza style in rubato tempo (measure-free). For this study, an asli genre specialist interpreted the improvisation for the flute and wrote it out into a notated music score as an illustration of one of the potential variations. This melody is enriched with a range of embellishments, such as acciaccaturas, passing notes passages, and trills, ending with a gruppetto (turn), all of which were written out note by note in detail, like passage groups, in the music score. During experimentation, it was decided that the Western ornamentation symbols be added only for a particular sequence of note groupings for which they are well suited. The exposition begins in bar 20, with the piano (chorus) right hand playing the primary melody (A), accompanied by a distinctive zapin beat on the piano left hand. After four bars, this theme is transferred to the viola, on which it is embellished with a mordent pattern, while the piano continues to play a harmonised zapin rhythm as an accompaniment part. At the end of the first section, the viola and piano play a descending passage in a heterophonic

texture, finishing in a dominant cadence. The second part of the exposition (B) is converted into interlocking controversial conversation melodies between the flute and viola, repeated as a reprise, which seamlessly transits into the first main theme (A'). However, this time, the theme is again played on the flute, and after experimenting several times, it was agreed that this melody should be enhanced with a specific zapin *kopak* rhythmic pattern in bar 46, played on the viola on double strings in a lower register. Typically, the *kopak* rhythmic pattern as a special excerpt is originally performed by drum players (marwas or rebana) in an interlocking manner as a bridge between sections (verses). The developmental part that follows opens with the second melody from exposition (B'). During rehearsals, it was decided that this part should be handed over to the piano right hand, while the left hand, with extended double notes in fifth, sixth, and fourth intervals, is accompanied by the flute and viola in weak beats (from the 2nd and 4th beats) bars 51-57. This section continues—bridged by a descending stepwise scale on the viola—preparing the refrain of the second part of the exposition (B, A', B, A'), which is an interlocking conversation between the flute and the viola. Meanwhile, the piano plays a harmonised, prolonged rhythmic pattern typical of the zapin style during both the exposition and the refrain. The major chorus theme, bars

74-79, is used to complete the final coda (described as *tahtim* or *wainab* in Malay traditional language), which is performed in unison on the flute and the piano, with an accompaniment on the viola characterised

by a *kopak* rhythmic pattern. The coda concludes with a heterophonic descending scale passage played in unison on all three instruments.

Pantun Budi
for Flute, Viola, Piano and Two Rebanas

Malay Traditional
Transcribed by Mustaqim Abdullah, Pauzi Majid
Edited by Karen Lonsdale, Goh Yen-Lin, and Violetta Ayderova

Allegretto moderato

The image displays a musical score for 'Pantun Budi'. It features five staves: Flute (Fl.), Viola (Vla.), Piano (Pno.), Rebana 1 (Reb 1.), and Rebana 2 (Reb 2.). The score is in G major and 4/4 time. The tempo is marked 'Allegretto moderato'. The score includes various musical notations such as slurs, trills (tr), and dynamic markings like 'Sola, freely' and 'f'. The piece is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 12, 16, 18, and 22 indicated.

Notes 4. Music score transcription (parts) of Pantun Budi

Bunga Tanjung (Cape Flowers)

The contemplative sound of this song portrays a gorgeous flower named Bunga Tanjung. The form and structure of the music transcription of this song in the Malay asli

traditional form for a classical trio ensemble is an interpretation by a professional performer of the Malay asli music, Mohd Pauzi Bin Majid.

<p>Bunga Tanjung (03:29) Flute: Karen Anne Lonsdale Viola: Violetta Ayderova Piano: Yen-Lin Goh Rebana 1: Pauzi Majid Rebana 2: Mustaqim Abdullah BrisAsia Festival in Brisbane, 20 February 2018</p>		
---	--	--

Figure 3. The video from BrisAsia Festival in Brisbane, 20 February 2018 (web 3)

The basic structure of a Bunga Tanjung song is the binary form AABB, which includes opening and closing cadenzas on the flute at the beginning, and on the viola at the

end. Playing on the piano are broken arpeggio chords and tremolo rhythmic patterns supporting the main melodies. Both cadenzas are written out in G major

and rubato (measure-free) tempo, which the traditional asli musician would often improvise. Each cadenza comprises two phrases: an introduction and an elaboration with flat 6th and 7th tones of the diatonic scale. The elaboration phrase ends with an imperfect cadence (V), anticipating an ensuing main section characterised by a distinct sense of the rhythmic style of asli music. Two reprises, with interweaving instrumental phrases in stepwise motion and rhythmic layers acting as a discussion between two voices complementing one another, make up the exposition. The first reprise (AA) is led by flute and supported with a heterophonic texture as a counter voice using an interval of third on the viola and on the piano right hand, while the bass line of the piano left hand illustrates the rhythmic pattern of asli. For the convenience

of the reader, ornamentations such as trills with inverted mordent in descending running passages and trills plus turns in connecting passages in the flute part were written out. After conducting a variety of experiments, it was decided that the second reprise (BB) should begin led by the viola accompanied by brief counter melodic flute phrases, with the piano providing support for both instruments with a brief reply in bars 27-28 in the right hand, while the left hand emphasises the asli rhythmic pattern. It was decided that the flute passage in bars 30-34 be enhanced with a heterophonic assist from the piano at a third interval in the right-hand stepwise passage. In bars 36-37, the viola, flute, and the right hand on the piano all play the same cadence in a heterophonic texture, leading to the finish of the last cadenza on the viola.

Bunga Tanjung
for Flute, Viola, Piano and Two Rebanas

Traditional Malay
Transcribed by Pauzi Maid
Edited by Karen Anne Lonsdale, Yoo-Lin Goh & Violenta Aydenova

Rubato, *espressivo* ♩ = 40

Notes 5. Music score transcription (parts) of Bunga Tanjung (Cape Flowers)

Tanjung Puteri (Cape of Princess)

This song is considered a Malay *asli* traditional song and was composed by Ali

Othman. The music transcription of the song for the flute, viola, and piano ensemble is an interpretation by Adib Bunyamin.



Figure 4. The video from BrisAsia Festival in Brisbane, 20 February 2018 (web 4)

By combining homophonic and heterophonic textures, the transcription was transcribed in the traditional ternary (song) form (ABA'ABA) in D minor heptatonic scale. The song should be played with an imaginary sense of contemplating the view of Tanjung Puteri's sandy beach and its entrancing sunset scenery. The introduction combines two sections. It was decided that the first section should commence from six bars with a piano-led melody that ends in a trio unison in a half-dominant cadence, which leads to the second section. Bars 7-9 of the second section of the introduction provide a continuous polyphonic dialogue between the flute and the viola, with the piano contributing harmonic accompaniment and a steady *Masri* rhythm on the piano left hand. Following bars 10 through 15, featuring octave-unison playing on the flute and viola, the piano joins in bar 15, ending with perfect cadence. The exposition part (A) comprises the seven bars of flute solo melody accompanied by the piano in a harmonised and maintained *Masri* rhythm. The viola enters with a bridge phrase in bar 24, and from bars 27 to 32, the viola interweaves with the leading melody of the flute—which is an octave higher—in brief replies throughout the next eight bars. This section commences with a bridge (prefix) of four bars of short viola phrases, which leads to the main second melody, modulating into a parallel G minor mode with a rising fourth note. In bars 37 to 44, the melody is led by the flute and assisted by the melodic intervals on the viola in minims and short contradictory phrases while the piano accompanies both instruments in arpeggiated chords, leading to the unison of

three instruments in two bars and ending in a dominant cadence. The refrain melody (A') in bars 45 to 52 is led by the viola intertwined with contrasting dialogue on the flute while the piano sustains and integrates both instruments with warm broken chords and the *Masri* rhythm. The reprise that follows contains the second part of the main melody (A) of the exposition, which overflows into (B) and flows back to the main melody (A). The coda commences in bar 80, with an agitated sense conveyed by the viola, along with arpeggiated semiquavers on the piano. The coda then culminates with all three instruments playing in unison, ending in a tremolo.

Tanjung Puteri
for Flute, Viola, Piano and Two Rebana (Congas)

Arranged by Adib Banyamin
Edited by Karen Lonsdale, Yen-Lin Goh, Violetta Ayderova and Pauzi Majid

Masri ♩ = 90

Notes 6. Music score transcription (parts) of Tanjung Puteri (Cape of Princess)

Dondang Sayang (Love Song)

One of the most prominent Malay songs, Dondang Sayang (love song), from which the Malay asli form is derived, originated around the 12th to 15th centuries (Ho 2004).

The music transcription of this song for the trio ensemble is an interpretation by Nazmi Muzaffar and Pauzi Majid, with the intention of conveying the authentic mode.

Dondang Sayang (3:17)
Flute: Karen Anne Lonsdale
Viola: Violetta Ayderova
Piano: Yen-Lin Goh
Rebana 1: Pauzi Majid
Rebana 2: Mustaqim Abdullah
BrisAsia Festival in Brisbane,
20 February 2018



Figure 5. The video from BrisAsia Festival in Brisbane, 20 February 2018 (web 5)

The song should be played expressing a light-hearted, entertaining, dancing mood. This transcription is written in D Major with additional sharp 4th and flat 7th tones. It follows a traditional song format, with verses and choruses (AA'BA'B') repeated based on the number of verses (Matusky and Tan 2017, 312). In this transcription, the viola is given the role of counter melody, originally performed on the violin as a

preparation melody for the vocalists, whose melody line is presented on the flute in this interpretation. The music transcription of the song opens with a four-bar prefix melody on the viola. In bar 3, the piano right hand joins in as a heterophony melody, an octave down. Together, the viola and the piano culminate in a tonic triad enhanced by trill embellishments on the viola. After some experimentation, it was decided to empower

all the leading melodies on the viola with a heterophonic texture on the piano, except bars 33 to 37. From bar four, the flute enters with the main verse melody (A), with the piano right hand joining in on the fourth beat. In bar five, the viola takes over in unison with the melody on the flute an octave down. In bar six, the viola is in unison with the piano right hand, again in thirds and stepwise, countered to the melody on the flute, while the piano left hand sustains the melody in the bass with octave steps in harmony. Together, all three instruments illustrate the majesty and cheerfulness that characterise the song. The prefix melody on the viola then arrives back (A') in bar 7 as a core section with a fortified piano texture on the piano right hand and an empowered bass line in octaves on the left hand. Meanwhile, the flute emphasises the distinctive rhythmic pattern of a little counter phrase in bar 10. In bar 12, the melody on the viola is highlighted with a piano ornamental descending passage, bringing both the piano and the flute to a dominant cadence. The bridge, or prefix, beginning in the second half of bar 14, is produced with a heterophonic texture

in the subdominant key of G major on the viola and piano in the two subsequent bars, transferring it to the chorus melody (B) in the main tonality of D major. The flute represents the chorus melody (reprise section, bars 17-22), and the viola, in heterophony with the piano, sustains it with counter-short melodic responses. In bars 23-24, the reprise section ends with the flute and viola in unison in an octave melody, supported on the piano right hand with a harmony progression and on the left hand with a vigorous *asli* rhythmic pattern. From bar 25, the three voices are combined into a homophonic texture that returns to the first verse section. Before the flute verse melody begins at bar 29, the prefix viola melody from bar 27, enhanced by piano broken arpeggio chords, drives both into unison in an octave interval. In the developing part, the flute continues like a vocal melody, supported by energetic *asli* rhythmic patterns on the piano from bars 42 to 51 in both hands. Then, the flute transits forward through the second chorus section (B'), with a reprise that concludes the music work with all instruments in unison.

Dondang Sayang
for Flute, Viola, Piano and Two Rebanas (Congas)

Melayu Traditional
Transcribed by Naimi Muzaffar & Puanj Masid
Edited by Karen Lomdale, Yeo-Lin Goh & Violetta Ayderova

Cheerfully ♩ = 65

Notes 7. Music score transcription (parts) of Dondang Sayang (Love Song)

Racak Bertemu (*Random Meet*)

This song should convey the sense of a swinging dance mood and hidden hope for mutual love. Music transcription of the song

Racak Bertemu (Random Meet) for the trio ensemble is an interpretation by Izaidin Zainudin.



Figure 6. The video from BrisAsia Festival in Brisbane, 20 February 2018 (web 6)

The song is transcribed using heptatonic scale D Major with sharp 4th, flat 3rd, and 7th tones, employing the *inang* rhythmic style. Because of the improvisational treatment of the two primary melody themes (A and A') throughout the transcription, the structure appears to be a complex song form (A, A', A'', A''', A''', A''', B, A'', B'). The main theme (A) is introduced in a slow *rubato* tempo, opened by a flute solo accompanied by piano semibreve valued chords. At bar 8, the viola enters with short replicas countered to the second theme of the main melody (A') of the flute. Simultaneously, the piano alternates between the viola and the flute in unison, supporting both with short excerpts. In the 13th and 17th bars, the flute and viola perform in a homophonic texture at a third interval in a range of over an octave, sounding like a brief chorus. The piano accompanies both voices with an extended chord progression. The developing part then commences with a prefix of short phrases on the flute and viola in homophonic texture with an interval of sixth, turning into dialogue mode from bars 25 to 28, accompanied by the *inang* rhythm style expressed by the piano left hand, with harmonised chords in the piano right hand. The main theme melodies are slightly modified (A'') on the flute in an octave higher, returning in bars 29-48, supported by replies on the viola while maintaining the *inang* dance mood on the piano. After several trials, it was decided to switch the parts of

the flute and viola starting in bar 49, with the viola leading the main theme melody (A'''), the flute providing brief responses, and the piano providing a continuous *inang* sense. The recapitulation section begins with a prefix connecting section (B) from bar 68, with additional piano texture passages in the right hand and an unaltered rhythmic pattern in the piano left hand. Consequently, from bar 77, the piano has the role (A''') of leading the main theme melodies, while the flute and viola maintain a continued *inang* rhythm mood. Starting at bar 84, the *inang* rhythmic element fades out, allowing the piano to lead a vividly enriched melody in double stops in thirds and octaves, while the flute and viola continue to reply in unison in rhythmic patterns at varying intervals. The chorus on bars 94-95 culminates with all three instruments in unison, giving the illusion of a false ending. However, the main initial theme melodies are again led by the flute (A''), with a return to the *inang* rhythm from bar 97. Concluding, the coda uses the slightly varied second (chorus) melody (B') enriched with triplets, unison in the third interval between flute and viola, and the fortified sound of the *inang* rhythmic pattern on the piano in the third interval. Iridescent passages in the piano right hand and octaves in the left hand culminate in the last three bars, finishing in sync with the half-scale ascending passages on the flute and viola in demisemi-quavers.

Rancak Bertemu
for Flute, Viola, Piano and Two Rebanas (Congas)

Malay Traditional
Transcribed by Isidris Zamudin
Edited by Karen Lonsdale, Yen-Lin Goh, Violetta Ayderova and Pauzi Majid

The image shows a musical score transcription for 'Rancak Bertemu'. It is arranged for a chamber ensemble consisting of Flute, Viola, Piano, and two Congas (Rebanas). The score is divided into two systems. The first system (measures 1-8) is marked 'Andante (rubato)'. The second system (measures 19-23) is marked 'Inang J = 120' and 'accel.'. The instruments are Flute, Viola, Piano, and two Congas (Reb 1, Reb 2). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (mf, mp), and articulation marks.

Notes 8. Music score transcription (parts) of Rancak Bertemu (Random Meet)

Conclusion

The purpose of this article was to recapitulate six Malay *asli* music transcriptions made for a chamber ensemble of flute, viola, and piano with the intention of performing them on a concert stage and disseminating these transcriptions to classical instrumentalists as educational materials and concert repertoires. The findings of the study revealed that the presented transcriptions maintained distinct rhythmic characteristics of the *asli* (40–62 bpm), *inang* (120 bpm), *zapin* (90–110 bpm), and *masri* (90 bpm) styles, which captured the sentiment of Malay *asli* music-making. The time signature of the six Malay *asli* transcriptions was 4/4, and the tempo ranged from 40 to 120 bpm (see Table 2). Consequently, the transcriptions verified previous studies' claims that Malay *asli* music is generally performed at a 'leisurely pace or melancholic tempo' (Arshad et al., 2022; Kong-Chiang 2009, pp. 12–13; Matusky & Tan, 2017; Mazlan et al., 2020). In accordance with the descriptive analysis of the structure of Malay

asli music (Arshad et al., 2022; Mazlan et al., 2020; Ng Kea Chye, 2016), the present transcriptions were written in folk song form (i.e. AB binary form with an introduction, a bridge connecting the phrases, a repeating section, and a conclusion). Similarly, the transcriptions compound the heterophonic texture on a heptatonic or diatonic scale with flat 3rd, flat 6th, flat 7th, sharp 4th, and sharp 7th chromatic tones (Kong-Chiang 2009, 12–13; Matusky & Tan, 2017; Mazlan et al., 2020; Arshad et al., 2022). As mentioned in the introduction, Malay *asli* music was historically transmitted orally (Irving, 2014; Isyak, 2018; Matusky & Tan, 2017; Shah, 2013) and transcribed mostly in simple melody lines with chord progressions written above the melodies (Mazlan et al., 2020; Isyak, 2018). As a result of the collaborative experimentation and negotiation, the six transcribed music scores were slightly modified to bring them closer to the traditional sound timbre. Each transcription was slightly corrected to balance the sound and interweaving voices of the three

instruments (Arshad, 2015; Arshad et al., 2022; Mazlan et al., 2020). Thus, suitable solutions were applied according to the voice-leading intervals in thirds, octaves, or unison playing. The first leading voice in six Malay *asli* song transcriptions belonged to the flute. Three of the transcriptions began with the introduction played by the flute in cadenza style (measure-free) with written improvisations, which were interpreted by the *asli* music expert. The range of sound registers for the flute part extended from the fourth octave to the seventh. Then, the viola carried the second leading voice, which accompanied and interweaved with the flute's melodies as short-phrase replies. For the viola, only one song included a solo cadenza, which was improvised as suggested and written by the *asli* music expert. The viola's role in the presented transcriptions is similar to its role in classical music: it is the medium voice between flute and piano that fills up the middle register in the octave range from the third up to the sixth. The piano embraced a register ranging from the first to sixth octaves. Most of the melody embellishments in the six transcriptions were written down for easy readability, with additional common Western ornamentation signs of *acciaccatura*, trills, turns, passages of compound *gruppetto* (turn), and trills with passing notes. These were included considering that the main melody is generally elaborated by traditional ensemble instrumentalists who add various embellishments (Isyak, 2018; Mazlan et al., 2020). Furthermore, dynamic nuances were rarely implemented, given that the performers of these transcriptions were expected to add their own intuitive expressions. However, the recapitulated analysis of the transcriptions suggested that the expressive properties of the traditional sounds of this music form would not be transmitted through music notation. Instead, it should be imitated via preliminary audio-visualisation of traditional performances with an emphasis on implicit musical features, such as the nature of the sound of melodic phrasings and embellishments.

It is expected that recapitulated analyses of the presented transcriptions would offer additional knowledge for ensemble collaborative practice sessions of traditional Malay *asli* music. Additionally, it was assumed that the six fully notated and transcribed Malay *asli* scores and their analyses would encourage awareness and knowledge that would sustain the worldwide dissemination of this unique syncretic music form. While most articles discussing the Malay *asli* traditional form are mostly available in the Malay language, this article intends to provide researchers, educators, and students with information on the musical analysis of notated songs in addition to the literature sources. The validation process to confirm the validity of the modified transcriptions was completed during performance occasions, and it was proven that Malay *asli* traditional music transcriptions could serve as educational materials for classical instrumentalists developing their analytical and intuitive approaches to their performances. Moreover, these transcriptions provide musical awareness and new semantic meaning of Malay *asli* music from an epistemological perspective for classical chamber ensemble players.

Unexpectedly, limitations in the creation of transcriptions and recapitulated analysis arose due to the lack of relevant sources in certain song transcriptions and reference materials in similar studies (Ayderova et al., 2017; Matusky & Tan, 2017). Thus, the hope is that this article will inspire young researchers to create other fully notated Malay *asli* music transcriptions for each voice and to write out descriptions of musical analysis for other songs. This will help sustain, preserve, and develop this music form not only in oral transmissions but also in music transcriptions.

In conclusion, there are opportunities for further research and explorations of analytical and intuitive approaches (Gritten, 2005) by classic musicians learning and performing the distinctive rhythmic styles of Malay *asli* music.

Acknowledgments

This research was funded by the Fundamental Research Grants Scheme (FRGS/1/2016/ST02/UPSI/02/1, Code: 2016-0089-107-02), which is provided by the Ministry of Higher Education (MOHE), Malaysia. The author expresses her gratitude to the Malaysian Government and Universiti Pendidikan Sultan Idris (UPSI), Tanjong Malim, Perak, for their support in managing the grant. The author wants to specially thank the Vice Chancellor of UPSI, the Deputy Vice Chancellors, and the UPSI Research Management and Innovation Centre (RMIC) for their firm support. The author would also like to express her gratitude to all the experts and students who were involved in the research for their participation and cooperation. The author declares no conflicts of interest concerning the research, authorship or publication of this article. This study did not require Ethics Committee approval.

References

- Arshad, S. F., Mazlan, C. A. N., Uyub, A. I., Mohd Yatim, L. S., & Ayderova, V. (2022). Take a Peek! Into Lagu Melayu Asli. *Jurnal Seni Musik*, 11(1), 32-38. <https://doi.org/10.15294/jsm.v11i1.54685>
- Arshad, S. F. (2015). *Manual asas permainan lagu Melayu Asli secara instrumental (Basic manual of playing or Malay Asli instrumental songs)*. (Unpublished master's thesis).
- Ayderova, V., Lonsdale, K. A., & Majid, M. P. (2017). Incorporating the viola into performances of new arrangements of Malay Asli music for a Western classical ensemble. In M. K. A. Rahman, S. Maniam, Z. L. Saidon, M. F. T. Saearani, S. Alfarisi, C. Augustine, C., & C. Wong (Eds.), *Proceedings of the 1st Lombok International Edu-Tourism Conference* (pp.193-202). https://www.researchgate.net/publication/320617348_Incorporating_the_Viola_into_Performances_of_New_Arrangements_of_Malay_Asli_Music_for_a_Western_Classical_Ensemble
- Casagrande, F. (2019). Investigating nineteenth-century transcriptions through history of opera and music publishing: Mauro Giuliani's sources for two themes in *Le Rossiniane* No. 2, Op. 120, and No.3, Op. 121. *Malaysian Journal of Music*, 8, 19-51. <https://doi.org/10.37134/mjm.vol8.2.2019>
- Chopyak, J. (1986). Music in modern Malaysia: A survey of the musics affecting the development of Malaysian popular music. *Asian Music*, 18(1), 111-138. <https://www.jstor.org/stable/834161>
- Dansby, J. (1989). Guest editorial: Performance and analysis of music. *Music Analysis*, 8(1-2), 5-20. <https://www.jstor.org/stable/8543>
- Ginsborg, J., Chaffin, R., & Demos, A. R. (2012). Different roles for prepared and spontaneous thoughts: A practice-based study of musical performance from memory. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 6(2), 201-231.
- Ginsborg, J., Chaffin, R., & Nicholson, G. (2006). Shared performance cues in singing and conducting: A content analysis of talk during practice. *Psychology of Music*, 34(2), 167-194. <https://doi.org/10.1177/0305735606061851>
- Gritten, A. (2005). Musical performance: A guide to understanding. *Music Perception*, 23(1), 97-100. <https://doi:10.1525/mp.2005.23.1.97>
- Ho, S. (2004). Dondang sayang. *Singapore Infopedia*. https://eresources.nlb.gov.sg/infopedia/articles/SIP_495_2004-12-20.html
- Irving, D. (2014). Hybridity and harmony. *Indonesia and the Malay World*, 42(123), 197-221. <https://doi.org/10.1080/13639811.2014.912408>
- Isyak, F. N. (2018). Oral transmission and stylistic issues in Malay Asli Song in Johor. [Master's thesis, Universiti Malaya]. University of Malaya Students Repository. <https://www.semanticscholar.org/paper/96506bec6f07f26d683b17e8afb6767c209bc6b0>
- Klein, J. (2017). What is artistic research? *Journal of Artistic Research*. <https://doi.org/10.22501/jarnet.0004>
- Kong-Chiang, J. T. (2009). *Kamus seni muzik (Dictionary of musical art)*. Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Marshall, C., & Rossman, G. B. (2010). *Designing qualitative research (5th ed.)*. Sage.
- Matusky, P., & Beng, T. S. (2017). *The music of Malaysia: The classical, folk and syncretic traditions* (2nd ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315223025>
- Mazlan, C. A. N., Abdullah, M. H., Arshad, S. F., Abdul Latif, M. K., Mohd Imam, R., & Daud, I. S. (2020). Satu Tinjauan Muzikologi Lagu Melayu Asli (A Musicological Review of Malay Asli Songs). *Jurai Sembah*, 1(2), 14-26. <https://doi.org/10.37134/juraisembah.vol1.2.2.2020>

Miller-Kay, E. (2018). Four-hand piano transcriptions and the reception of symphonic repertoire in nineteenth-century Europe. *Malaysian Journal of Music*, 7, 195-207. <https://doi.org/10.37134/mjm.vol7.11.2018>

Ng Kea Chye, G. (2016). Violin in ensemble for dance: Improvisatory styles in the 'adopted' Malay dances of Zapin. In G. Jähnichen (Ed.), *Studia instrumentorum musicae popularis iv (New series)*, pp. 217-224. MV-Wissenschaft.

Rink, J. (2015). The (f)utility of performance analysis. In M. Doğantan-Dack (Ed.), *Artistic practice as research in music: Theory, criticism, practice* (pp.127-148). Routledge.

Rosny, N. S., & Rosly, M. (2018). *Kajian ornamentasi dalam muzik melayu asli: Permainan violin gaya hamzah dolmat (A study of ornamentation in Native Malay music: Hamzah Dolmat style violin playing)*. Unpublished master's thesis. University of Malaya. <http://studentsrepo.um.edu.my/id/eprint/8607>

Shaffer, H. (1995). Musical performance as interpretation. *Psychology of Music*, 23(1), 17-38.

Shah, S. M. (2013). Contextualizing the Transmission of Malaysian Traditional Music. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 93, 1000-1004. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2013.09.318>

Sooi Beng, T. (2005). From folk to national popular music: Recreating *Ronggeng* in Malaysia. *Journal of Musicological Research*, 24(3-4), 287-307. <https://doi.org/10.1080/01411890500234054>

Thomas, P. (1986). 1. A Brief History of *Don-dang Sayang*. In P. Thomas (Ed.), *Like tigers around a piece of meat: The baba style of Dondang Sayang* (pp. 3-10). ISEAS Publishing. <https://doi.org/10.1355/9789814377782-003>

Williamon, A., Ginsborg, J., Perkins, R., & Waddell, G. (2021). *Performing music research: Methods in music education, psychology, and performance science*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198714545.001.0001>

Dansby, Jonathan. 1989. "Guest Editorial: Performance and Analysis of Music." *Music Analysis* 8, no. 1/2: 5-20. <https://www.jstor.org/stable/854325>

Web Sites

web 1. <https://www.youtube.com/watch?v=h9W8V6Xs2Cl>

web 2. <https://www.youtube.com/watch?v=eIFDBPc7krl>

web 3. https://www.youtube.com/watch?v=whdP93nnSBI&list=PLsEwXDuh_-MAKPjRUtCk8GOLOrLp_kC1I&index=3

web 4. https://www.youtube.com/watch?v=FSCgtFsFuGU&list=PLsEwXDuh_-MAKPjRUtCk8GOLOrLp_kC1I&index=4

web 5. https://www.youtube.com/watch?v=8F3lZdn5ew4&list=PLsEwXDuh_-MAKPjRUtCk8GOLOrLp_kC1I&index=5

web 6. https://www.youtube.com/watch?v=5GjXlhxcqX0&list=PLsEwXDuh_-MAKPjRUtCk8GOLOrLp_kC1I&index=6

Biodata of Author



Lecturer, **Violetta Ayderova** obtained her master's degree in viola performance from the Tashkent State Conservatory of Uzbekistan in 1998. She is currently a lecturer in the Department of Music Education, Faculty of Music and Performing Arts at Universiti Pendidikan Sultan Idris (UPSI), Tanjung Malim, Perak, Malaysia. Her research interests focus on viola pedagogy and performance, including the design of music books and scores based on Malaysian traditional and folk music.

She has served as the leader of two grant-funded studies and published articles:

Ayderova, V., Wong, W.H.Y.@ C., Augustine, C., & Arshad, S. F. (2020). Learning ornament signs through transcriptions of Malaysian folk songs in an applied music course. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*, 10(5), 381-393.

Ayderova, V., & Wong, W.H.Y.@ C. (2017). Educational material using Malay children's folk songs for viola beginners. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*, 7(11), 265-280.

She was co-researcher in a fundamental research grant sponsored by the Ministry of Higher Education, and has been published in two conference proceedings:

Ayderova, V., Lonsdale, K. A., Goh, Y., & Majid, M. P. (2017). Exploring the Malay traditional genre 'Zapin' as educational material for a western classical ensemble (flute, viola, piano). Paper presented at the Asia-Pacific Symposium for Music Education Research (APSMER 2017): Music Education Transcending Borders, Melaka, Malaysia.

Ayderova, V., Lonsdale, K. A., & Majid, M. P. (2017). Incorporating the viola into performances of new arrangements of Malay Asli music for a Western classical ensemble. Paper presented at the 1st Lombok International Edu-Tourism Conference (LIETC, 2017): Empowering Edu-Tourism and Local Culture, Lombok, Indonesia.

The most recent non-funded research project she led and has published is:

Ayderova, V., Wong, W.H.Y.@ C., & Augustine, C. (2021). Music notation software as a visual-aural model in self-regulated practice. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*, 11(12), 344-360.

Affiliation: Faculty of Music and Performing Arts Universiti Pendidikan Sultan Idris, Malaysia Sultan Idris Education University, 35900, Tanjung Malim, Perak, Malaysia.

Email: violetta@fmsp.upsi.edu.my **ORCID:** 0000-0002-1150-3768

Research Gate: <https://www.researchgate.net/profile/Violetta-Ayderova>

Web of Science: <https://www.webofscience.com/wos/author/record/GOP-2950-2022>

Academia.edu: <https://upsi-my.academia.edu/ViolettaAyderova>

Hamparsum müzik el yazmalarının Mevlevî müziklerine ait belgelerle müzikal içerik açısından karşılaştırılması¹

Zehra Tülin Değirmenci *

Turan Sağer **

* Sorumlu Yazar, Öğr. Gör., Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye. Email: tulin.degirmenci@gmail.com ORCID: 0000-0001-6403-6940

** Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye. Email: trnsager@gmail.com ORCID: 0000-0002-1059-678X

DOI 10.12975/rastmd.20221047 Submitted October 18, 2022 Accepted December 25, 2022

Öz

On dokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğinde geliştirilen ve Hamparsum Limonciyan adlı Ermeni bir müzisyenin adıyla toplumsal hafızaya yerleşen Hamparsum müzik yazısı, geçmişi hatırlamamızı sağlayan bazı ezgilerin yanı sıra, büyük bir kültürel yapının yeniden kurgulanmasını sağlayacak tarihsel verileri Hamparsum müzik el yazmaları aracılığıyla günümüze aktarır. Hamparsum müzik el yazmaları, geleneksel Türk Sanat Müziğini temsil eden birçok eserin günümüze ulaşmasını sağlamış, kültürel aktarım sürecinde önemli bir rol üstlenmiştir. Günümüzde, Hamparsum müzik el yazmalarının ilk örneklerinin de bulunduğu en önemli kurumsal arşiv, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesidir. Bu arşivde kayıtlı on beş el yazmasından, Y. 213/11 arşiv numaralı Hamparsum müzik el yazması belge, Hamparsum müzik yazısının Türk müziğini temsil rolünü açıklamak amacıyla seçilmiştir. Bu Hamparsum müzik el yazmasında, “Takım” adlandırmasıyla sekiz eser saptanmış ve Mevlevî Âyini formu içinde görülen saz terennümleri ile ilişkisi açıklanmıştır. Takım teriminin günümüzde kullanılan anlamı dışında bir müzikal yapıyı temsil ettiği, Mevlevî Âyinlerinin selâm olarak adlandırılan bölümlerinde görülen saz terennümlerinin art arda sıralanmasıyla meydana gelen bir çalgısal formun adı olduğu saptanmıştır. Takım formunu açıklamak üzere, Y.213/11 Hamparsum müzik el yazmasında görülen “Bestenigâr Takım” örneklem olarak seçilmiş ve İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı Mevlevî Âyinleri XXIII içinde kayıtlı Bursalı Mehmed Sadık Efendi’nin Bestenigâr Mevlevî Âyini ile karşılaştırılmıştır. Mevlevî Âyinleri’nin selam olarak adlandırılan bölümleri arasında usul ve makam değişimlerinde geçişleri sağlayan saz terennümleri ayrı bir müzikal yapı olarak düşünülmediği için şimdiye kadar bilimsel bir çalışma ile değerlendirilmemiştir. Terennümlerin bir form oluşturacak şekilde art arda dizilmesi ilk olarak Hamparsum müzik el yazmalarında varlığı saptanan bir müzikal ifade biçimidir. Bu incelemenin sonucunda, “Takım Formu” ile bir Mevlevî adap ve geleneği olan müptedi mukabelesinin geleneksel yapısı arasındaki bağlantılar açıklanmıştır. Bu icra geleneği, tespit edilerek ve açıklanarak kültürün içinde yeniden sürdürülebilir olması sağlanmış ve bu konuda yapılacak çalışmalara temel oluşturulmuştur. Bu çalışma, bir müzik yazısının görünen anlamlarının dışına odaklanarak; mitler, metaforlar ve kodlar aracılığıyla anlamı yeniden inşa etmiştir. Tarihsel yapı bütünlüğü içerisinde, kültürel ve müzikal göstergeler arasındaki bağlantıların çözümlenmesi gerçekleştirilmiştir. Hamparsum müzik el yazmasına sıradan anlamsız bir düzende dizilmiş izlenimi veren müzikal yapılar, metinlerarasılığın verileriyle okunup kültürel göstergelerin izinde açıklanmıştır. Toplumun hafızasında elenerek ve zamanda yer değiştirerek aktarılan müzikal yapının kanonu temsil ettiği bilgisine ulaşmak, bu kuram tasarımından beklenen sonuçtur.

Anahtar Kelimeler

Hamparsum müzik el yazması, kanon, metinlerarasılık, Mevlevî müziği, müzik kültürel gösterge, müzik paleografisi, takım

Giriş

Hamparsum Müzik Yazısı, Şinasi Tekin’in (2017, 7) “Her din ve mezhep kendi alfabetini beraber getirir” saptamasında olduğu gibi, 19. yüzyıl İstanbul’unda Katolik Ermeni topluluğunun kendi dinsel ve kültürel kimliğini oluşturma sürecinin

¹ Zehra Tülin Değirmenci’nin Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Doktora Programında hazırladığı tezden üretilmiştir.

sonucunda ortaya çıkar. Aynı dönemde Osmanlı modernleşmesinin bir sonucu olan müzikte Batılılaşma hareketleriyle birlikte, geleneksel olanın yerine konulmak istenen nota yazısı karşısında, Türk müziğinin temsilcileri tarafından Hamparsum müzik yazısı benimsenir ve geleneği aktarmak üzere kültürün içinde biçimlenerek kabul edilir. Türk ve Ermeni halklarının kolektif gelenekleri ve anıları ile şekillenerek her iki toplum için de zorunlu kültürel değişim olarak adlandırabileceğimiz bir zaman diliminde, dönemin siyasi erkini de kapsayan koşullarda, inanç sistemlerine tutunarak ve toplumsal yapının içinde bir uzlaşıyla geliştirilerek günümüze ulaşır. Kerovpyan'a göre "19. yüzyılın başlarında, Ermeni Kilise Müziği'nin yazıya dökülebilmesi amacıyla oluşturulan ve bugün 'Hampartzum [Hamparsum] Notası' adıyla bilinen sistem, Yalnızca Ermeni Kilise müziğini değil, Klasik Osmanlı Müziği'nin de tarihi açısından önemli bir dönüm noktasını teşkil eder" (2000, 83).

Hamparsum müzik yazısı, 20. yüzyılın ilk yarısında geleneksel Türk Sanat Müziğinin önemli temsilcileri tarafından kullanılmaya devam etmiştir. Ruşen Ferit Kam (1902-1981), Hamparsum müzik yazısının diğer yazılara göre kıyaslanmayacak kadar geniş bir kullanım sahası bulunduğunu ve Tanburi Cemil'e kadar 'garp notası' olarak adlandırdığı Batı nota yazısına rakip sayıldığını belirtmektedir (1947:24). Günümüzde ise tarihsel müzik yazıları içinde değerlendirilmekte, geleneği temsil rolünü Hamparsum müzik el yazmaları üstlenmektedir. Bu el yazması belgeler üzerinde okumalar yapıldıkça unutulmuş ya da değişime uğramış birçok kültürel ve müzikal ifade biçiminin farklı göstergelerine ulaşılmaktadır.

Geleneksel Türk Sanat Müziği tarihine baktığımızda, yazarak aktarmanın kabul görmediği, kuramsal çalışmalar dışında müzik yazılarının kullanımının yaygınlaşmadığı ve sözlü aktarım geleneğinin sürdürüldüğü görülür. Bu aktarım yönteminin en etkin biçimi meşk denilen öğrenme ve öğretme geleneğidir. Özkan (2004)'a göre "Türk

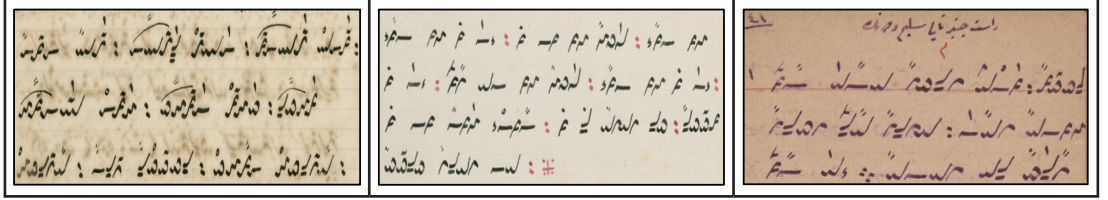
musikisinde meşk, hoca ve talebesinin birlikte çalışmaları suretiyle sözlü eserler ve saz eserleri repertuarının yüzyıllar boyu nesilden nesle intikalini sağlamış bir eğitim ve öğretim yöntemidir". Bu yöntemle, toplumu temsilen müzisyenin hafızasında korunan eserler, belli bir dönem algısına ve beğeni anlayışına göre elenir veya aktarılmaya değer görülür. Assmann'a göre kültürel belleğin her zaman özel taşıyıcıları olmuştur (2018, 62). Yazı kültürüne sahip olmayan toplumlarda bellek aktarıcılarının uzmanlaşması, bu belleğe yüklenen sorumlulukların gereğidir. Bu durum, tarihsel süreçte kültürel unutmaya birlikte, kültürel eleme de denilebilecek bir yapıyı ortaya çıkarır. Aleida Assman'a göre kültürel pratiklere daha yakından baktığımızda, etken ve edilgen iki unutmaya biçimini birbirinden ayırt edebiliriz (2019, 283-287). Kültürel eleme, kültürel unutmaya etken biçimidir. Kültürel unutmaya edilgen biçimi, göz ardı etmek, unutmak, saklamak gibi, kasıtlı olmayan davranışlarla ilgilidir. Kültür ürünü maddi olarak kaybolmadıysa, daha sonra ya şans eseri bulunabilir ya da arkeolojik çalışmayla ortaya çıkarılabilir. Bu çalışmanın konusu olarak seçilen ve Hamparsum müzik el yazmaları, bu edilgen unutmaya arkeolojik malzemesi olarak kabul edilebilir. Bu durumda geçmişi muhafaza eden, müzikal hafızanın korunduğu yer, yani arkeolojik alan, Hamparsum yazmalarının bulunduğu arşivleridir.



Fotoğraf 1. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi (web 1)

Geçmişini şimdiki zaman olarak muhafaza eden ve etkin şekilde yeniden dolaşıma giren müzikal hafızayı temsil eden eserler ise kanondur. Assmann'a göre kanon, kültürel eleme süreciyle toplumsal hafızaya aktarılan, belli ölçüt ve normlara sahip

eserler üzerinden okunabilir (2018, 115). Türk müziğinin hafızası olarak kabul edilen Hamparsum müzik el yazmaları, kanonu temsil eden belli ölçüt ve normlara sahip eserleri günümüze ulaştıran belgelerdir.



Resim 1. Hamparsum müzik yazısı örnekleri (web 1)

Günümüzde Hamparsum müzik yazısını temsilen, Hamparsum müzik el yazmalarının bulunduğu en önemli kurumsal arşiv İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde bulunan on beş müzik el yazmasından oluşan arşivdir. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Hamparsum müzik el yazmaları ile ilgili ilk çalışma; Ralf Martin Jäger'in 1996 yılında yayınlanan, "Katalog der Hamparsum-Notası-Manuskripte im Archiv des Konservatoriums der Universität İstanbul" başlıklı çalışmasıdır. Bu çalışma ile arşivde bulunan Hamparsum müzik el yazmalarının içeriği bir katalog olarak yayınlanmıştır.

Günümüzde, 'Yakındoğu Yazmalarının Eleştirel Basımı' başlıklı bir proje yürüten Münster Westfälischen Wilhelms Üniversitesi, 19. yüzyıl Osmanlı müziğine ilişkin el yazması kaynakların ayrıntılı edisyon ve transkripsiyonlarını yapmaktadır. Münster, Bonn ve İstanbul'da farklı görevler üstlenen ekiplerce yürütülen Corpus Musicae

Ottomanicae (CMO) projesi kapsamında, halen İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde 16 Hamparsum² müzik el yazması üzerinde çalışılmaktadır. Bu arşivde Y. 203/1 arşiv numarasıyla kayıtlı defter, "CODEX TR-IÜNE 203-1 Peşrevs and Saz Semâîsis Notated By Hampartsum Limonciyan (1768-1839)", "CODEX TR-IÜNE 215/13 Nadide Takımlar Atık" ve "Codex TR-IÜNE 217-15 Mecmua-yı Pîşrev" başlıklı Hamparsum müzik el yazmaları çeviri yazımı yapılarak 2020 yılında yayınlanmıştır.

Jäger (1996, ix), İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Arşivi, Hamparsum müzik el yazmaları içerisinde 142 bestekarın

² Dârülelhan arşivinin 2007 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı kütüphanesinden Nadir Eserler Kütüphanesine taşınması sırasında bir müzik el yazması bulunamamıştır, bu nedenle günümüzde arşivde 15 defter okuyucuya açıktır. Bu kayıp müzik el yazması, Ralf Martin Jäger'in hazırladığı katalog çalışmasında MS-IÜko Y212/10 arşiv numarası ile belirtilmiştir. "Corpus Musicae Ottomanicae" projesinde 16 defter üzerinde çalışılmaktadır.

toplam 1200'den fazla eserinin bulunduğunu belirtmektedir. Bu veriler, Türk müziğinin hafızasında güçlü bir iz bırakan, bir öğretiyeye dönüşen ve kültürel sembollerle işaretlenen Hamparsum müzik yazısını temsilen, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Hamparsum arşivinin kültürel bellek olarak kabul edilmesinin önemini göstermektedir. Feldman (2013, 89)'a göre; 17. yüzyılda notaya alınmış belli başlı dokümanlarda varlığını koruyan eserlerin, 19. yüzyılda Hamparsum yazmalarında da önemli sayıda örneğinin bulunması, Hamparsum müzik yazısının kültürel aktarım sürecindeki önemini belirtir.

Kuramsal Çerçeve

Bu araştırmanın kuramsal çerçevesinin oluşturulmasında merkeze alınan temel kuram, Mümtaz Turhan'ın, "Kültür Değişmeleri, Sosyal Psikoloji Bakımından Bir Tetkik" başlıklı çalışmasıdır.

Turhan'a göre (2020,99); "geçmişte meydana gelmiş ve zamanında sistemli bir şekilde müşahede ve tespit edilmemiş olması nedeniyle, kültür değişmeleri bakımından telafisi çok güç hatta bazen imkânsız kayıplar verilmiştir. Kültür değişmeleri üzerinde müessir olan, içtimai-ruhi amilleri meydana çıkarmak gayet güç, zahmetli bir vazifedir. Bunun için muhtelif ilim şubeleriyle alakalı ekiplerin müşterek, sistemli bir şekilde çalışmaları, araştırmaları lazımdır." Turhan, kültür değişmelerini tarihsel perspektifte incelemek amacıyla üç ana başlıkta ele alır (Turhan, 2020, 101).

- Serbest değişmeler devri, yani on dokuzuncu asra kadar olan devir.
- Bir intikal devri olmak üzere III. Selim zamanı.
- Şümüllü ve cezri kültür değişmelerinin ancak mecburi bir şekilde meydana getirilebileceği kanaatinin belirmeye başladığı devir. Bu kısım da II. Mahmut'la başlatmak suretiyle muhtelif devirlere ayırmak mümkündür. (a) II. Mahmut'tan Tanzimat'a kadar, (b)

Tanzimat'tan 1876'ya kadar, (c) 1876'dan 1908 inkılabına kadar, (d) 1908'den 1923'e kadar, (e) 1923'ten zamanımıza kadar.

Hamparsum müzik yazısının geliştirildiği dönem (1808-1812), Turhan'ın 'Mecburi Kültür Değişmeleri Devri' olarak adlandırdığı II. Mahmut (1808-1839) devridir. Bu dönem, bütün Batılılaşma tarihinden ayrı, yeni bir devrin başlangıcıdır. Kültür değişmelerine ait devirler arasında hususi bir yeri vardır. Bu devirde meydana gelen yenilikler zamanımıza kadar devam eden mecburi değişimlerin de başlangıcı olmuştur (2020,119). Turhan, mecburi kültür değişmeleri kuramını şöyle açıklar;

Mecburi veya empoze kültür değişmesi diye, ayrı kültürlerle sahip iki içtimai grup veya cemiyetten biri kendi kültürünü veya muayyen bazı unsurlarını kabul etmesi için diğerini tazyik eder veya idari bir nüfuz ve iktidara sahip bir zümre yabancı bir kültürü veya bunun muayyen bazı unsurlarını ekseriyetin arzusu hilafına kendi cemiyetine zorla kabul ettirmeğe kalkışırsa neticede meydana gelen değişmelere denir (Turhan, 2020, 39).

Müzikte mecburi kültür değişmeleri, II. Mahmut döneminde (1808-1839) hem Batı'dan gelen yeni müzik dilinin hem de bu yeni dilin yazısının resmen kabul edilmesiyle olmuştur. Tarihte "Vak'a-i Hayriyye" olarak adlandırılan Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması (17 Haziran 1826), Osmanlı'nın kuruluşundan itibaren bir devlet simgesi olarak görülen Mehterhanenin kapatılmasıyla sonuçlanmıştır. Yerine Muzika-i Hümayûn adıyla Batılı anlamda bir askeri bando kurularak, Enderun müzik okulunda Batı enstrümanları ve nota yazısı öğretilmeye başlamıştır. Bu kabul etme ise toplumun tüm kesimlerince benimsenen bir davranış değildir. Türk müziğinin dönem temsilcileri tarafından Hamparsum müzik yazısı geleneği temsil rolünü bu dönemde üstlenmiş ve modernleşmenin bir simgesi olarak kültürün içine yerleştirilmiştir.

Turhan'ın zorunlu kültür değişimleri kuramında ileri sürdüğü savlar, Osmanlı Katolik Ermeni cemaatini temsil eden bir grup aydın tarafından geliştirilen ve kurulmakta olan Katolik Ermeni Kilisesi'nin müzikal yazı sistemi olarak ortaya çıkan Hamparsum müzik yazısının açıklanmasında da temel alınabilir. Batılılaşma hareketinin etkisiyle, müzik yazısı sorununun Batılı yöntemlerle çözülmesi düşünülse de Katolik mezhebinin kendi kilisesini kurmaya yönelik hazırlıklarının sona doğru hız kazandığı II. Mahmut döneminde, köklerini geleneksel 'Khaz' yazısına dayandıran ulusalcı bir yaklaşım tercih edilerek yeni bir müzik yazı sistemi geliştirilmiştir (Kerovpyan, 2010, 83).

Mecburi kültür değişimleri olarak adlandırılan dönemde geliştirilen Hamparsum müzik yazısı, Türk müziğinin en önemli alimlerinin, bestekarların ve sazandelerin yettiği müzik okulu olarak bilinen Mevlevîhaneler ve dönem temsilcileri tarafından da müzik yazı dili olarak kabul edilmiş ve toplumsal yapı içinde itibar kazanmıştır. Mecburi kültür değişimleri kuramı müzik bilim alanında yapılan bu çalışmaya temel alındığında ortaya çıkan sonuç, Batı müziği nota yazısının resmi müzik dili olarak kabul edilmesinin dayatmacı bir tutumla gerçekleştiği dönemde, Hamparsum müzik yazısının Türk müziğini kazanılmış bir itibar ile temsil ettiği.

Araştırmanın Amacı ve Problemi

Bir müzik yazısı üzerinden bir kültürü çözümlmek ya da yeniden düşünmek, yeni verilere ulaşmak mümkün olur mu sorusuyla Hamparsum müzik el yazmaları incelendiğinde, geçmiş hatırlamamızı sağlayan bu müzik yazısının sadece bazı ezgileri değil, bir bütünün parçası olarak izlendiğinde büyük bir kültürel yapının yeniden kurgulanmasını sağlayacak tarihsel bilgileri de günümüze aktardığı görülmüştür.

Bu çalışmanın amacı, Hamparsum müzik yazısının Mevlevîliğin müzikal unsurlarını günümüze nasıl aktardığını çözümlmektir. Bu amaçla, örneklem olarak seçilen İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi,

Y.213/11 arşiv numaralı Hamparsum müzik el yazmasının fiziksel yapısı ve içeriği çözümlenmiştir. Fihristte, "Takımlar" başlığı altında sekiz eserin bildirilmesinden yola çıkarak bir "Takım Defteri" olduğu anlaşılan bu Hamparsum müzik el yazması incelenmiş ve Türk müziği geleneğini temsil rolü açıklanmıştır. Takım Defteri içerisinde 'Bestenigâr Takım' örneklem olarak seçilerek müzikal yapısı çözümlenmiş ve Bestenigâr Mevlevî Âyini'nin saz terennümleri ile karşılaştırılmıştır.

Bu araştırmanın temel problemi;

- Hamparsum müzik yazısı ile Mevlevî müziğinin unsurlarını arasındaki ilişkiler nelerdir?

Alt problemleri ise;

- İ.Ü NEK Y.213/11 numaralı Hamparsum müzik el yazmasının içeriği hangi müzikal unsurlardan oluşur?
- Takımlar ve Mevlevî müziğinin bir unsuru olan saz terennümleri arasında kültürel ve müzikal bağlantılar nelerdir?
- Bestenigâr Takım ve Mevlevî müziğini temsil rolü nasıl açıklanabilir?

Yöntem

Bu çalışmada temel olarak nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Müzik bilimin kullandığı temel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılarak tümevarıma dayalı bir yaklaşımla sonuçlar bütüncül ve gerçekçi bir biçimde ortaya konmuştur. Tarihsel müzikolojinin bir alt disiplini olan Müzik paleografisinin kullandığı çözümlme teknikleri temel alınarak, Hamparsum müzik yazısı ile kaydedilmiş eserler çözümlenmiş ve bu çalışmada veri olarak kullanılmıştır.

Geleneksel Türk sanat müziği tarihi hakkında yazarken, sosyal bilimlerin çağdaş yaklaşımları ve araştırma yöntemleri kullanılsa da müzik paleografisi gibi çözümlme yöntemlerini bilmek ve tarihsel müzik yazılarını çözümlmek gerekir. Cemal

Kafadar (2014:25), “Tarihçi istediği kadar felsefi derinlik kazansın, istediği kadar yeni tarihçilik anlayışına ve metin okuma stratejilerine aşına olsun, edindiği ve edineceği filolojik ve paleografik becerileri geliştirmek ve düzenli bir şekilde ampirik malzeme üzerinde uygulama anlamında meşek etmiyorsa bir yere varamaz” demektedir.

Müzik bilimin çözümleme yöntemleri kullanılarak, Y. 213/11 arşiv numaralı Hamparsum müzik el yazmasının fihristinde Takım olarak adlandırılan sekiz eser incelenmiş ve günümüz Batı nota yazısına çeviri yazımları yapılmıştır. Günümüzde bilinen takım formundan farklı bir müzikal yapıya sahip olan Takımlar, Mevlevî Âyinleri ile karşılaştırılmıştır. Takımları meydana getiren saz terennümlerinin ilgili olduğu Âyin-i Şerîf’in belirlenmesinin ardından, dört selâm içerisindeki yerleri; İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, Türk Musikisi Klasiklerinden, Rauf Yekta, Zekâizade Ahmet,

Dr. Suphi Ezgi ve Mesut Cemil’den müteşekkil Konservatuvar “Tasnif ve Tesbit Heyeti” tarafından notaya alınan Mevlevî Âyinleri XXIII ile karşılaştırılmıştır. Saz terennümleri, Mevlevî Âyinleri’nin bütünü içerisinde ayrı bir müzikal unsur olarak değerlendirilerek, form yapıları ve geleneksel ifade biçimlerinin incelenmesi amaçlanmıştır.

Dokümanlar

Bu çalışmada, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi arşivi, Hamparsum müzik el yazmalarının ilk örneklerinin de bulunduğu en kapsamlı belgelik olduğu için seçilmiştir. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi arşivinde kayıtlı Y. 213/11 numaralı Hamparsum müzik el yazması, Hamparsum müzik yazısının Türk müziğini temsil rolünü açıklamak amacıyla incelenmiştir. Takım olarak adlandırılan müzikal yapıyı oluşturan saz terennümlerinin Mevlevî Âyini formu ile ilişkisi, metinlerarası okumalar yaparak çözümlenmiştir.



Resim 2. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Arşivi Hamparsum müzik el yazması -Y.213/11. Dış kapak (web 1)

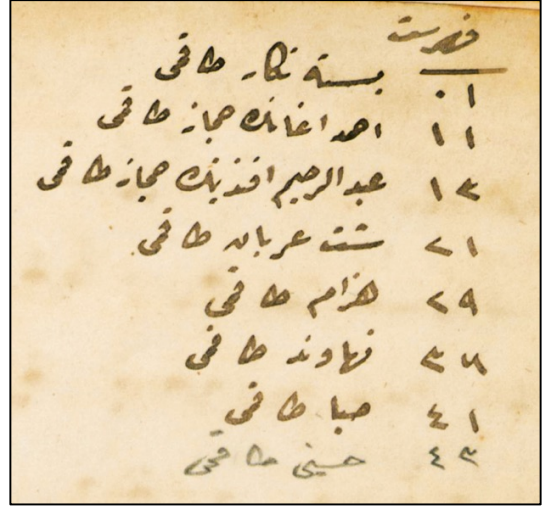
Bulgular

Bu bölümde, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Hamparsum müzik el yazmaları koleksiyonunda bulunan on beş defterden, Y.213/11 arşiv numaralı müzik el yazması örneklem olarak seçilerek kodikolojik incelemesi yapılmıştır. Takım adlandırmasıyla görülen müzikal yapı çözümlenerek, geleneği temsil rolü açıklanmıştır.

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Y.213/11 Arşiv Numaralı Hamparsum Müzik El Yazmasının Fiziksel Yapısı ve İçeriği

Y. 213/11 arşiv numaralı Hamparsum müzik el yazması, 25x17 cm yatay formatta Arapça rîk’a yazısının versiyonudur. Eserler siyah mürekkep ile kâmiş kalem kullanılarak yazılmıştır. Eser başlıklarının daha ince uçlu bir kâmiş ile yazıldığı görülmektedir. Cönk tipi yandan açılır el yazmasının kapağa yapışık olan ilk iç kapak sayfası boş olup,

ikinci sayfanın sol üst köşesinde farklı arşiv numaraları görülmektedir. ‘B (Belediye) Konservatuarı Kütüphanesi’ damgasının altında görülen ilk arşiv numarası 2900, daha sonra 1617 ve son olarak 306 numaralarının yazıldığı görülür. Arşiv numarası değiştirildiğinde bir önceki numaranın üzeri çizilerek iptal edilmiş, son sayımda 306 numarasıyla arşivlenmiştir. Bugün kullandığımız arşiv numaraları ise Belediye Konservatuarı’nın İstanbul Üniversitesi’ne nakli sırasında, tasnif ve tespit heyetinin vermiş olduğu arşiv numaralarıdır. Y. 213/11 arşiv numaralı Hamparsum müzik el yazmasının sayfa numaralandırmalarından bazılarının karalandığı ve sonradan değiştirildiği görülmüştür. Bu nedenle, kaynak olarak kullanmak ve referans olarak gösterebilmek için yeni sayfa numaraları atanmıştır. Bu yazma için, ilk eserin yazıldığı sayfadan itibaren, sol taraftaki sayfaya 1a sağ taraftaki sayfaya 1b numarası verilerek bütün sayfalar bu yöntemle numaralandırılmıştır. İç kapağın ikinci yaprağının sağ üst köşesinden başlanarak fihrist/fihriste başlığı altında, “Takım” adlandırmasıyla sekiz eser kaydedildiği görülmektedir. Fihrist başlığı altında, sayfa numaraları, karşısına makam adı, varsa veya biliniyorsa bestecinin adı verilmiştir.



Resim 3. İ.Ü. NEK Y.213/11 fihrist (web 1)

Hamparsum müzik el yazmasının içeriğinde peşrev ve saz semâi formunda eserler de yazılmış olmasına rağmen sadece takımlar fihrist/fihriste tanıtımında yer almıştır. Bir “Takım Defteri” olduğu bu içerik tanıtımından anlaşılmaktadır. Resim 3’te görüldüğü gibi Fihrist sayfasında bestekar adı belirtilmeyen, Bestenigâr, Şedd-i arabân, Hüzzâm, Sabâ, Nihâvend, Hüseyinî makamlarında takımların hangi Mevlevî Âyini ile ilişkili olduğu saptanarak bestekar adı içindekiler / fihrist Tablo 1’de gösterilmiştir.

Tablo 1. İ.Ü. NEK Y. 213/11 arşiv numaralı Hamparsum Müzik El Yazması fihristi

Bestekar	Makam	Form
Bursalı Sadık Efendi (ö. 1797)	Bestenigâr	Takım
Ahmed Ağa, Vardakosta (ö. 1794)	Hicâz	Takım
Abdülrahim Künhî Dede (1769-1831)	Hicâz	Takım
Nakşî Mustafa Dede (ö. 1854)	Şedd-i arabân	Takım
İsmâil Dede Efendi, Hamâmîzâde (1778-1846)	Hüzzâm	Takım
Ahmed Ağa, Vardakosta (ö. 1794)	Nihâvend	Takım
İsmâil Dede Efendi, Hamâmîzâde (1778-1846)	Sabâ	Takım
Beste-i Kadim	Hüseyinî	Takım

İ.Ü NEK Y. 213/11 arşiv numaralı Hamparsum müzik el yazmasına, yukarıda belirtilen takımlarla birlikte Peşrev, [saz] semâi gibi çalgısal formlarda yazılmış on dokuz eser Hamparsum müzik yazısıyla kaydedilmiştir. Bu Peşrev ve [saz] semâileri incelendiğinde,

Mevlevî Âyini geleneğinde âyinin güfteli kısmı başlamadan önce “Devr-i veledî” denilen dolaşma esnasında seslendirilen ilk peşrev ile âyinin güfteli kısmı bittiğinde seslendirilen son peşrev ve son yürük semâi oldukları saptanmıştır. Geleneğe göre, Mevlevî

Âyinleri'nde görülen peşrev ve yürük semâî, âyinin bestekarına ait olabileceği gibi başka bir bestekar tarafından yazılmış olabilir. Mevlevî Âyini, sözlü icra geleneğine dayalı bir tür olup çalgısal formlarla çevrelenmiş müzikal yapının ortasında yer alır. Bu müzikal yapının bir diğer büyük formu peşrevdir. Mevlevî Âyinleri'nin peşrevleri bu icra geleneği içerisinde buldukları yere göre ilk

peşrev ya da son peşrev olarak adlandırılır. Son peşrevin ardından seslendirilen son yürük semâî ile müzikal yapı tamamlanır. İ.Ü. NEK Y.213/11 arşiv numaralı Hamparsum müzik el yazmasında görülen, takım, ilk peşrev, son peşrev ve son yürük semâî formunda eserlerin bestekar adları da belirlenerek, makam, usul, tür bilgileriyle birlikte tam listesi Tablo 2'de verilmiştir.

Tablo 2. İ.Ü. NEK Y. 213/11 "İçindekiler"

Bestekar	Makam	Usul	Tür	Yaprak
İsmâil Dede Efendi (1778-1846)	Bestenigâr Atik	Devr-i Kebir	İlk Peşrev	1 ^a - 1 ^b 2 ^a
Bursalı Sadık Efendi (ö.1797)	Bestenigâr	Terennüm-i Evvel / Aksak Semâî Terennüm-i Sâni / Yürük	Takım	2 ^b
Ahmed Ağa (Vardakosta) (ö.1794)	Hicâz-ı hümâyûn	Devr-i Kebir	İlk Peşrev	5 ^a _5 ^b 6 ^a
Ahmed Ağa (Vardakosta) (ö.1794)	Hicâz	Terennüm-i Evvel / Aksak Semâî Terennüm-i Sâni / Sengîn Terennüm-i Sâlis/ Yürük	Takım	6 ^a _6 ^b 7 ^a
Abdürrahim Kühî Dede (1769-1831)	Hicâz	Terennüm-i Evvel / Devr-i Hindi Terennüm-i Sâni / Evfer Terennüm-i Sâlis/ Aksak Semâî Terennüm-i Rabi / Yürük Terennüm-i Hamis/ Yürük Terennüm-i Sâdis / Yürük Terennüm-i Sabi / Yürük	Takım	7 ^a _7 ^b 8 ^a _8 ^b
Sultan I. Mahmud (1696-1754)	Şehnâz	Fahte	Son Peşrev	8 ^b 9 ^a _9 ^b
Sultan I. Mahmud (1696-1754)	Şehnâz	Sengîn Semâî	Son Semâî	9 ^b 10 ^a _10 ^b
Gazi Giray Han (1554-1607)	Şedd-i arabân	Devr-i Kebir	İlk Peşrev	11 ^a _11 ^b 12 ^a
Nakşî Mustafa Dede (ö.1854)		Terennüm-i Evvel / Evfer Terennüm-i Sâni / Aksak Semâî Terennüm-i Sâlis / Yürük Terennüm-i Rabi / Yürük	Takım	12 ^a _12 ^b 13 ^a
Anonim	Neveser ya da Şedd-i arabân	Devr-i Kebir	Son Peşrev	13 ^a -13 ^b 14 ^a -14 ^b
Osman Bey (Tanburi) (1816-1885)	Hüzzâm Devri	Devr-i Kebir	İlk Peşrev	15 ^a -15 ^b 16 ^a
İsmâil Dede Efendi, (1778-1846)	Hüzzâm	Terennüm-i Evvel / Aksak Semâî Terennüm-i Sâni / Yürük Terennüm-i Sâlis/ Yürük	Takım	16 ^a -16 ^b
Gazi Giray Han (1554-1607)	Hüzzâm	Fahte	Son Peşrev	17 ^a -17 ^b 18 ^a

Gazi Giray Han (1554-1607)	Hüzzâm	Yürük	Son Semâî	18 ^b
Osman Bey (Tanburi) (1816-1885)	Nihâvend	Devr-i Kebir	İlk Peşrev	18 ^b _19 ^a 19 ^b _20 ^a
Ahmed Ağa (Vardakosta) (ö.1794)	Nihâvend	Terennüm-i Evvel / Aksak Semâî Terennüm-i Sâni / Yürük Terennüm-i Sâlis/ Yürük Terennüm-i Rabi / Yürük	Takım	20 ^a _20 ^b
İsmâil Dede Efendi, (1778-1846)	Sabâ	Terennüm-i Evvel / Evfer Terennüm-i Sâni / Aksak Semâî Terennüm-i Sâlis / Yürük	Takım	21 ^a _21 ^b
Anonim (Beste-i Kadim)	Hüseynî	Terennüm-i Evvel / Aksak Semâî Terennüm-i Sâni / Yürük Terennüm-i Sâlis/ Yürük Terennüm-i Rabi / Yürük Terennüm-i Hamis/ Yürük	Takım	22 ^a _22 ^b 23 ^a
Anonim	Segâh	Aksak Semâî	Saz Semâî	23 ^a _23 ^b

Y. 213/11 Numaralı Hamparsum Müzik El Yazmasının Türk Müziğini Temsil Rolü

Y. 213/11 numaralı Hamparsum müzik el yazması içinde sekiz eser takım olarak adlandırılmıştır. Takım terimi günümüzde; “Herhangi bir bestekarın aynı makamda yaptığı; Birinci Beste, İkinci Beste ile Ağır ve Yürük Semai’ye verilen isimdir” (Özkan, 1990, 90). Y. 213/11 numaralı Hamparsum müzik el yazmasında takım teriminin günümüzde kullanılan anlamı dışında bir müzikal yapıyı temsil ettiği görülmüştür. Takımların, Mevlevî Âyini ile ilişkili olduğu ve selâm olarak adlandırılan bölümlerinde görülen

saz terennümlerinin art arda sıralanmasıyla bir çalgısal form meydana getirilerek töreni temsil eden müzikal bir anlatının geliştirildiği saptanmıştır. Takımları meydana getiren saz terennümlerinin ilgili olduğu Âyin-i Şerîf’in belirlenmesinin ardından, dört selâm içerisindeki yerleri; İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, Türk Musikisi Klasiklerinden, Zekâizade Ahmet, Dr. Suphi Ezgi ve Mesut Cemil’den müteşekkil Konservatuvar Tasnif ve Tesbit Heyeti tarafından notaya alınan Mevlevî Âyinleri ile karşılaştırılarak tespit edilmiştir.

Tablo 3. Saz terennümlerinin karşılaştırılması

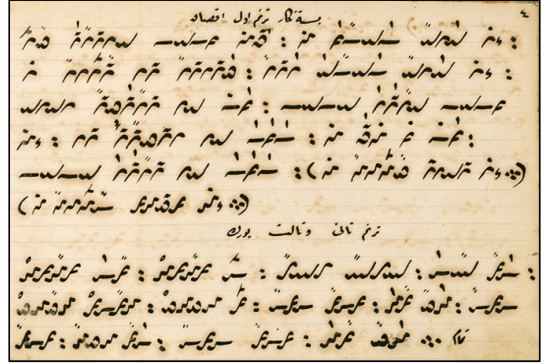
İ.Ü. NEK Hamparsum Defterleri “Y.213/11 Takım Defteri”		İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı “Mevlevî Âyinleri”
Bestenigâr Takım	Y.213/11(y. 2 ^b)	“Bestenigâr / Mevlevî Âyinleri - XXIV” Bursalı Sadık Efendi
	Terennüm-i Evvel / Ağır Aksak Semâî	Birinci ve İkinci Selâm için Terennüm yazılmamış. Üçüncü Selam Terennüm- Aksak Semai (s.706)
	Terennüm-i Sani / Yürük	Üçüncü Selam Terennüm-Yürük Semâî (s.707-708) (Aynı terennüm üçüncü selam içinde iki kere)
Ahmed Ağa Hicâz Takım	Y.213/11(y. 6 ^a _ 6 ^b _ 7 ^a)	“Hicâz / Mevlevî Âyinleri - XI” Musahip Ahmed Ağa
	Terennüm-i Evvel / Ağır Aksak Semâî	Birinci ve İkinci Selâm için Terennüm yazılmamış. Üçüncü Selam Terennüm- Aksak Semai (s. 458-459)
	Terennüm-i Sani / Sengin	Üçüncü Selam Terennüm- Yürük Semâî (s. 459)
	Terennüm-i Salis/ Yürük	Üçüncü Selam Terennüm- Yürük Semâî (s. 460)

Abdürrahim Künhî Dede Hicâz Takım	Y.213/11(y. 7 ^a -7 ^b -8 ^a -8 ^b)	“Hicâz / Mevlevî Âyinleri-XV” Abdürrahim Künhî Dede
	Terennüm-i Evvel / Devr-i Hindi	Birinci Selâm Terennüm - Devr-i revân (s.545)
	Terennüm-i Sani / Evfer	İkinci Selâm Terennüm - Evfer (s.547)
	Terennüm-i Salis/ Aksak	Üçüncü Selam Terennüm - Aksak Semâî (s.548)
	Terennüm-i Rabi / Yürük	Üçüncü Selam Terennüm - Yürük Semâî (s.549)
	Terennüm-i Hamis/ Yürük	Üçüncü Selam Terennüm - Yürük Semâî (s.550)
	Terennüm-i Sadis / Yürük	Üçüncü Selam Terennüm - Yürük Semâî (s.552)
	Terennüm-i Sabi / Yürük	Üçüncü Selam Terennüm - Yürük Semâî (s.553)
Şedd-i arabân Takım	Y.213/11(y. 12 ^a -12 ^b -13 ^a)	“Şedd-i arabân / Mevlevî Âyinileri - XXIII” Nakşî Mustafa Dede
	Terennüm-i Evvel / Evfer	Birinci Selâm Terennüm - Devr-i revân (s.688)
	Terennüm-i Sani / Ağır Aksak Semâî	İkinci Selâm Terennüm - Evfer (s. 689)
	Terennüm-i Salis / Yürük	Üçüncü Selam Terennüm - Aksak Semâî (s.690)
	Terennüm-i Rabi / Yürük	Üçüncü Selam Terennüm - Yürük Semâî (s. 691, 692, 693)
Hüzzâm Takım	Y.213/11 (y. 16 ^a _16 ^b)	“Hüzzâm / Mevlevî Âyinleri - XVIII” İsmâil Dede Efendi
	Terennüm-i Evvel / Ağır Aksak Semâî	Birinci ve İkinci Selâm için Terennüm yazılmamış. Üçüncü Selam Birinci Terennüm Aksak Semâî (s.626) Bu terennüm, Y.213/11 ile benzerlik göstermez.
	Terennüm-i Sani / Yürük	Üçüncü Selam İkinci Terennüm Yürük (s.627-628) (‘Ey ki Hezâr Aferin’ sözlerinden itibaren aynı terennüm iki kere tekrarlanır) Terennüm-i Sani, Terennüm-i Salis / Yürük ile aynıdır.
	Terennüm-i Salis/ Yürük	
Nihâvend Takım	Y.213/11(y. 20 ^a -20 ^b)	“Nihâvend / Mevlevî Âyinler - XII” Musahip Ahmed Ağa
	Terennüm-i Evvel / Ağır Aksak Semâî	Birinci ve İkinci Selâm için Terennüm yazılmamış. Üçüncü Selam Birinci Terennüm Aksak Semâî (s.475)
	Terennüm-i Sani / Yürük	Üçüncü Selam İkinci Terennüm Yürük (s.476)
	Terennüm-i Salis/ Yürük	Üçüncü Selam Üçüncü Terennüm Yürük (s.477)
	Terennüm-i Rabi / Yürük	Üçüncü Selam Dördüncü Terennüm Yürük (s.477)
Sabâ Takım	Y.213/11(y. 21 ^a -2 ^b)	“Sabâ / Mevlevî Âyinleri - XVI” İsmâil Dede Efendi
	Terennüm-i Evvel / Evfer	İkinci Selam, I. Terennüm (s. 569)
	Terennüm-i Sani / Ağır Aksak Semâî	Üçüncü Selam I. Terennüm (s. 571)
	Terennüm-i Salis / Yürük	Üçüncü Selam II. Terennüm (s. 572)
Hüseynî Takım	Y.213/11(y. 22 ^a -22 ^b)	“Hüseynî / Mevlevî Âyinleri - I” Beste-i Kadim
	Terennüm-i Evvel / Ağır Aksak Semâî	Hüseynî Âyinin birinci selamının sonunda Dügâh Âyine geçilir ve sonuna kadar terennümlerle birlikte çalınır. Sağâh makamında son peşrev son yürük Semâî ile bitirilir.
	Terennüm-i Sani / Yürük	
	Terennüm-i Salis / Yürük	

Mevlevî ayini formu içinde, selam olarak adlandırılan ve hanelerin bölümleri arasındaki geçişlerde köprü vazifesi gören saz terennümleri biçim, makam ve usul bakımından ayrıca ele alınıp incelenmemiştir. Hamparsum müzik el yazması içinde ‘Takım’ başlığı altında bir müzikal yapının varlığını görmek, 19. yüzyıl müzik geleneği içerisinde saz terennümlerin özel bir yeri olduğu ve incelenmeleri gerektiğini düşündürmüştür. Mevlevî ayininin mitsel kurgusu dönen dervişlerin ritminde gizlidir. Bu nedenle selamların arasına veya içine yerleştirilen terennümler yol gösterici özelliği taşır. Takım olarak adlandırılan formun en az iki en fazla yedi bölümlü bir yapıdan oluştuğu İ.Ü. NEK. Y.213/ 11 arşiv numaralı Hamparsum müzik el yazması incelenerek saptanmıştır. Takımların hane sayısı, Mevlevî Âyinlerinin saz terennümlerinin sayısı ile ilgilidir. Bu nedenle Takımların haneleri; Terennüm-i Evvel, Terennüm-i Sani, Terennüm-i Salis, Terennüm-i Rabi, Terennüm-i Hamis, Terennüm-i Sadis, Terennüm-i Sabi olarak adlandırılır. Ritmik yapıları açısından farklılık gösteren dört selam arasındaki ve üçüncü selamın içindeki usul geçişleri bu terennümlerle hazırlanır.

Bestenigâr Takım ve Geleneği Temsil Rolü

Takımları açıklamak üzere, İ.Ü. NEK. Y.213/ 11 arşiv numaralı Hamparsum müzik el yazmasından örneklem olarak Bestenigâr Takım ele alınmış ve Bursalı Mehmed Sadık Efendi'nin Bestenigâr Mevlevî ayinini temsil rolü açıklanmıştır. Bu yazmada, ikinci eser olarak görülen Bestenigâr makamında eserin başlığında Takım adlandırması yoktur. Fakat, bu eserin bir takım olduğu fihristte belirtilmektedir. Bestekar adı da belirtilmeyen müzikal yapı üç saz terennümünden oluşmaktadır: Terennüm-i Evvel- Ağır Aksak Semaî (2+3+2+3) ve Terennüm-i Sani ve Salis- Yürük Semaî (3+3).



Resim 4. İ.Ü. NEK Y.213/11 Bestenigâr Terennüm-i Evvel / Aksak, Terennüm-i Sani ve Salis / Yürük (web 1)

Bestenigâr terennümlerin, Bursalı Mehmed Sadık Efendi'nin Mevlevî ayininin üçüncü selamı içinde usul geçişlerini sağlayan saz terennümleri olduğu, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, Türk Musikisi Klasiklerinden on dördüncü cilt, Mevlevî ayinleri XXIV, s. 699-711. incelenerek tespit edilmiştir. Terennüm-i Evvel her iki metin üzerinden karşılaştırıldığında, temel olarak usul değişikliği Ağır Aksak Semaî'nin 10/4 ve 10/8'lik birimleri arasında görülür. Ezgisel yapı incelendiğinde, melodik gidişin çatki sesler diyebileceğimiz temel yapıyı koruduğu görülmektedir. Terennüm-i Sani ve Salis Yürük Semaî iki metin üzerinden karşılaştırıldığında, ezgisel yapılarının aynı olduğu, bazı melodik kalıpların İstanbul Konservatuarı Neşriyatı örneğinde tekrarlanarak 2. terennümün uzatıldığı saptanmıştır. İki örnek arasında yüz yıl zaman farkı olmasına karşın Bestenigâr Mevlevî ayininin saz terennümleri geleneğin hafızasında korunmuştur.

Takım
Bestenigâr Âyin Saz Terennümleri
Ağır Aksak Semâi I.Ü. NEK.Y.213/11 (y.2b)

Terennüm-i Evvel

1. 2.

Terennüm-i Sani ve Salis

Nota 1. Sİ.Ü. NEK 213/11 Bestenigâr Takım Batı nota yazısına çevirimi

İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, Mevlevî Âyinleri XXIV
Bestenigâr Mevlevî Âyini

Üçüncü Selâm Saz Terennümleri

Bursalı Sadık Efendi

1. Terennüm

1. 2.

2. Terennüm

Nota 2. İ.K.N. Mevlevî Ayinleri XXIV Mehmed Sadık Efendi'nin bestenigâr âyini saz terennümleri

İstanbul Konservatuvarı “Tasnif ve Tespit Heyeti” tarafından 1937 yılında notaya alınan Mehmed Sadık Efendi’nin Bestenigâr Mevlvî ayininin ilk peşrevinin bestekarı olarak (Tablo 4) Numan Ağa görülmektedir.

İ.Ü. NEK Y213/11 numaralı defterde ise Tablo 2’de belirtildiği gibi, İsmâil Dede Efendi’nin (1778-1846), Devr-i Kebir usulünde, Bestenigâr Atik makamında peşrevinin, ilk peşrev olarak yazıldığı görülmüştür.

Tablo 4. Bestenigâr Mevlvî âyini oluşturulan müzikal unsurlar

Tür/Form	Bestekar	Usul
İlk Peşrev Bestenigâr (1750-1834)	Numan Ağa (1750-1834)	Devr-i Kebir
Mevlvî Âyini Bestenigâr	Bursalı Sadık Efendi (ö.1797)	I.Selam Devr-i revân II.Selam Evfer III.Selam Devr-i Kebîr Aksak Semâî Yürük Semâî IV. Selam Ağır Evfer
Son Peşrev Ferahnak	Zeki Mehmed Ağa (1776-1846)	Velveleli Düyek ³
Son Semâî	Zeki Mehmed Ağa (1776-1846)	Yürük

Bu durum, 19. yüzyıl Yenikapı Mevlvîhanesi repertuarı ile ilişkilendirilerek açıklanabilir. Dede Efendi 1832-33 yıllarında Bestenigâr Mevlvî ayini bestelemiş ve ilk olarak Yenikapı Mevlvîhane’sinde seslendirilmiştir. Rauf Yektâ (2000, 163), Dede Efendi’nin Yenikapı Mevlvîhanesi’nin ayin mecmuasına Bestenigâr ayin ile ilgili yazdıklarını şöyle aktarır. “1248 (1832-33) tarihinde tekmil olup ibtidâ-i kırâatı dergâh-ı bâb-ı ceditte vâki olmuştur - el-fakir Derviş İsmail.” Dede Efendi, ayin bestekarlığında her zaman görülmeyen bir durum olarak ilk peşrevi de kendisi bestelemiş ve bu peşrev 18. yüzyıl ayin geleneğini temsil eden Bursalı Sadık Efendi’nin Bestenigâr Mevlvî ayininin ilk peşrevi olarak da seslendirilmiştir.

Mevlvî ayin geleneğinde, formun bütünlücisi olan peşrev ve semailerin farklı bestekarların eserlerinden seçilmesi, Mevlvî adabı olarak da açıklanabilir. Ayin, bir besteci

³ Aslında “Zencir” ikasında olup Mevlvîhane’de Velveleli düyek ile çalınırdı. (İ.K.N. Türk Musikisi Klasiklerinden On Dördüncü Cilt, Mevlvî Ayinleri XXIV, 1937, 710)

tarafından yazılırken onu çevreleyen diğer formların farklı bestekarların aynı dönemde ya da erken dönemlerde yazılmış eserlerinden seçilmesi geleneğin biçimlendirdiği kültürel bir davranıştır. Ayrıca, ayinler belli bir makam adıyla anılmasına rağmen dört selamın farklı makamlarda yazıldığı örneklerine de rastlanmaktadır. Feldman, bu değişime açık müzikal yapıyı kültürel yaklaşımla ilişkilendirerek şöyle açıklamaktadır;

Bir ayinin bestecisi, bir makamdan herhangi bir makama geçmekte, modülasyon yapmakta özgürdü. Selamları oluşturan belirli bir makam gerekli değildi. On yedinci yüzyılın sonlarında, Birinci Selam’ın makamı tüm ayine adını verse bile, birbirini izleyen her selam farklı makamlara dönüşebilirdi. Aynı zamanda, her bir selam için oluşturulan özgün kompozisyon formları, dönemin repertuarında görülen formlardan farklı özellikler taşıymaktaydı. Ayin içinde, her bir selam, usullerin ayırt edici sıralaması ile karakterize edilmekte, Saray faslının

aksine uzun ve yavaş usullerden kısa ve hızlı usullere doğru ilerleyeceğine kısa usullerden uzun usullere ve geri dönerek tekrar kısa usullere geçerek kendine özgü bir diziliş sergilemekteydi (Feldman, 2022:58-60).

Mevlevî Ayin geleneğinin form yapısında, makam ve usul seçiminde görülen bu yaklaşım, saz terennümlerin seçiminde de saptanan bir durumdur. İ.Ü. NEK. Y 213/11 arşiv numaralı Hamparsum müzik el yazmasında, Şedd-i arabân takımın saz terennümlerinin Ferahnak makamında yazılması bu duruma örnek olarak verilebilir. Bunun yansısı, Kühni Abdürrahim Dede ve Müsahip Ahmed Ağa'nın Hicâz Mevlevî ayinlerinin saz terennümleri aynı makamında yazılmış ve günümüze değışmeden aktarılmıştır.

Yenikapı Mevlevîhanesi ayin geleneğini temsil ettiği düşünölen takımların Mevlevî adap ve erkânı içinde önemli bir ifade biçimi olabileceğİ düşünölebilir. Değİrmenci (2018) Takım olarak adlandırılan bu formun, günümüzde unutulduğİ düşünölen bir Mevlevî adap erkânı olan 'müptedi mukabelesinin' müzikal yapısı olabileceğİ belirtmektedir. Takım defterinden yola çıkarak değİlendirildiğİnde; önce bir peşrev, ardından ilgili ayinin sözlü kısımları çıkarılarak saz terennümlerin art arda icra edilmesi ve ardından son peşrev ve son saz semâ ile Müptedî mukabelesi Semâ meşkini temsilen gerçekleştirilmiştir olur. Gölpınarlı (2017,121), Müptedî Mukabelesini Sema meşkini bitiren nev-niyâzın mukabelesi olarak açıklar.

“Semâ meşkini bitiren nev-niyâzın dedesi, bunu şeyhe ve aşçı dedeye haber verir. Bir mukabele günü, yemekten önce Müptedî mukabelesi yapılır. Diğİer mukabeleler gibi Semâ -hanede yapılan bu mukabeleye şeyh gelmez. Postun altında aşçıbaşı durur. Na't okunmaz. Kısa bir ney taksiminden sonra Devr-i Veledi icra edilir. Semâ başlar dört devrede de ayin okunmaz; mukabele peşrevle idare edilir.”

Günümüzde unutulduğİ düşünölen bu icra formunun, Müptedî mukabelesi dışında farklı nedenlerle uygulanan bir icra formu olabileceğİ ve kültürel okumalar yapıldıkça yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkarılabileceğİ düşünölmektedir.

Sonuç ve Tartışma

Turhan'ın Mecburi Kültür Değİşmeleri Devri olarak adlandırdığı dönemde, II. Mahmut zamanı (1808-1939) geliştirilen Hamparsum müzik yazısı, Türk müziğinin en önemli alimlerinin, bestekarların ve sazandelerin yetiştiğİ müzik okulu olarak bilinen Mevlevîhaneler ve dönem temsilcileri tarafından müzik yazı dili olarak kabul edilmiş bu nedenle toplumsal yapı içinde itibar kazanmış ve modernleşmenin simgesi olmuştur.

Mevlevîhanelerin kapatılmasının (1925) ardından Hamparsum müzik yazısını bilenlerin sayısı azalmış, tarihsel müzik yazıları içinde değİlendirilen el yazması belgeler arşivlerde unutulmuştur. Assmann (2020, 284); “Unutma edimleri, içsel toplumsal dönüşümlerin gerekli ve kurucu bir parçasıdır, ancak yabancı bir kültüre ya da zulme uğramış bir azınlığa yöneltildiğİnde şiddetli bir biçimde yıkıcıdır” demektedir. Hamparsum müzik yazısının unutulmasının ardından Hamparsum müzik el yazmaları da arşivlerde atıl hale gelmiş ve kültürel unutmanın tüm süreçleri tamamlanmıştır.

Ancak, 1996 yılında Ralf Martin Jäger'in, Hamparsum müzik yazısının en eski örneklerinin de bulunduğu İstanbul Üniversitesi Konservatuarı Hamparsum müzik el yazmalarını “Katalog der Hamparsum-Notası-Manuskripte im Archiv des Konservatoriums der Universität Istanbul” başlıklı çalışmasıyla yayınlamasının ardından arşivin içeriğİ bilim dünyasına sunulmuştur. Bu arşiv 2007 yılında İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesine taşınmış ve okuyucuya açılmıştır.

Bu çalışmada, yaklaşık iki asır boyunca korunan Nadir Eserler Kütüphanesi

Hamparsum müzik el yazmaları incelenerek, Mevlî mukabelesinin yüzlerce yılda gelişen geleneksel ifade biçimlerinden birisi olan Takım formu tespit edilmiştir. Takım formu müzikal ve kültürel göstergelerin izinde çözümlenmiştir. On dokuzuncu yüzyılda, Mevlî Âyini'nin müzikal unsurlarından birisi olan saz terennümlerinin art arda sıralanmasıyla yeni bir ifade biçimi üretilmiş ve takım formu gelişmiştir. Takımların, Mevlî Âyini ve Semâ törenini temsil etmek amacıyla, ayinlerin Selâm olarak adlandırılan bölümlerinden seçilen saz terennümlerinin art arda dizilerek seslendirilmesiyle oluşturulmuş bir icra geleneği olduğu bilgisine Hamparsum müzik el yazmalarındaki varlıklarının fark edilmesiyle ulaşılmıştır. Bu çalışma ile Takım, bir tür ve form olarak ele alınmış, takım kelimesi bugünkü anlamından farklı bir müzikal yapıyı gösterdiği için yeniden kavramlaştırılmış, geleneği temsil rolü açıklanmıştır.

Takımları meydana getiren saz terennümlerinin bazı örneklerinde görülen, önceden gerçekleşmiş bir müzikal unsurun yeniden kullanılması ise müzikte metinlerarasılık kavramıyla açıklanacağı gibi aynı zamanda bir saygı anlatımı olarak da değerlendirilebilir. Aktulum'a göre (2017, 17) alıntı müziksel bağlamda çoğu zaman bir saygı anlatımıdır. Bu bağlamda, Mevlî ayinlerinde görülen bazı saz terennümleri kendinden önceki ayin bestekarlarının geleneği temsil eden ezgisel yaratımlarından seçilebilir. Metinlerarasılık gelenekle ilişki kurmak ve geleneği yeniden üretmek bağlamında değerlendirildiğinde, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Hamparsum müzik el yazmasında saptanan Takımlar bir kültürel miras olarak kabul edilmiştir.

Günümüzde kültürel ve müzikal edimine rastlamadığımız Takım formunun örneklerini görmek geleneğin yeniden üretilmesinde kanonu temsil eder. Toplumun hafızasında elenerek ve zamanda yer değiştirerek aktarılan bu müzikal yapının aslında kanonu temsil ettiği bilgisine ulaşmış olmak, bu

kuram tasarımının beklenen sonuçlarından birisidir.

Bir Hamparsum müzik el yazması, Mevlîliğin kendine özgü kültürel kodlarını içeren eserlerini günümüze ulaştırmıştır. Yenikapı Mevlîhane'sinde yazıldığı düşünülen Y.213/11 arşiv numaralı Hamparsum müzik el yazması, bu büyük kültürü temsil eden önemli bir değerdir. Hamparsum yazmaları sadece bir müzik yazısını temsil etmezler aynı zamanda yedi asırlık bir medeniyetin izlerini de aktarırlar. Bu nedenle, Hamparsum müzik el yazmalarını konu alan bir araştırmadan sadece müzik paleografisinin çözümlene teknikleri kullanılarak yapılan bir çeviri yazım çalışması olması beklenmez. Aynı zamanda kültürel göstergeler de çözümlenerek müzik tarihinin yeniden yazımına katkıları sunması beklenir. Sonuç olarak, bu araştırma yazısının bir yöntem önerisi olarak değerlendirilmesi ve yapılacak araştırmalara örnek teşkil etmesi beklenmektedir.

Öneriler

Tarihsel müzik yazılarını inceleyen birçok araştırmacının karşısına belgeye ulaşma sorunu çıkar. Bu bakımdan, Hamparsum müzik yazısını konu alan araştırmalarda kullanılacak belge sayısı diğerlerine göre daha fazladır. Bu belgelerin birçoğu halen özel arşivlerde okuyucuya saklı tutulsa bile, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler kütüphanesi en zengin ve kıymetli yazmaların bulunduğu tek arşivdir. Bu arşivde bulunan 15 Hamparsum müzik el yazmasının birçoğu halen çözümlenmemiştir. Çözümlenen müzik el yazmaları ise Türk müzik tarihine ait birçok bilgiyi açığa çıkaracak araştırmacıları beklemektedir. Bu nedenle yapılacak her çalışma kültürel tarihimize katkı sunacaktır.

Hamparsum müzik yazısını inceleme konusu olarak ele alan araştırmacıların, sadece çeviri yazım yapmakla kalmayıp aynı zamanda kültürel verileri de çözümlenerek müzik tarihi yazımına büyük katkı sağlayacakları düşünülmektedir. Bu bağlamda, makam, form, usul gibi müzikal unsurları açıklamak, geleneksel Türk Sanat Müziği repertuarını

geliştirmek, bestekarlar ve eserleri hakkında araştırmalar yapmak, müzik kültür tarihini belgelerle açıklamak için Hamparsum müzik yazmaları yeniden değerlendirilmelidir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi arşivinde kayıtlı Y.213/11 numaralı Hamparsum müzik el yazması ile sınırlandırılmıştır. Örneklem olarak seçilen bu defterin evreni temsil ettiği kabul edilerek içerik çözümlemesi yapılmış ve veriler incelenmiştir.

Teşekkür

Hamparsum müzik yazmalarını hazırlayarak günümüze aktaran fakat isimlerini bilmediğimiz müzik alimlerine ve bu belgeleri koruyarak günümüze aktaran arşiv ve kütüphanelerin kıymetli çalışanlarına teşekkürü bir borç bilirim.

Kaynaklar

Aksoy, H. "Mehmed Sâdık Efendi", *TDV İslâm ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/mehmed-sadik-efendi> (24.10.2022).

Aktulum, K. (2017). *Müzik ve metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

Assmann, A. (2019). "Kanon ve Arşiv", IV. Kısım içinde. *Kolektif hafıza kitabı* (s. 283-287) Ankara: Dipnot Yayınları.

Assmann, J. (2018). *Kültürel bellek: eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik*. çev. Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Değirmenci, Z. Tülin. (2018). Takım, Hamparsum Defterlerinde Unutulan Bir Geleneğin İzleri. *Darüelhan mecmuası*. İstanbul Üniversitesi Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi. Sayı.10: 4-11.

Feldman, W. (2022). *From Rumi to the whirling dervishes: music, poetry, and mysticism in the Ottoman Empire*. Edinburgh University Press.

Feldman, W. (2013). *ITRÎ ve dönemine disiplinlerarası bakışlar*. [OMAR] Osmanlı dönemi Müzik Uygulama ve Araştırma Merkezi. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı.

Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*. Berlin: VWB, Verl. für Wiss. und Bildung.

Gölpınarlı, A. (2017). *Mevlevî âdab ve erkânı*. İstanbul: İnkılâb Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret A.Ş.

Jäger, R. Martin. (1996). *Katalog der Hamparsum-notası-manuskripte im archiv des konservatoriums der Universität Istanbul*. Eisenach: K.D. Wagner.

Kafadar, C. (2012). *Kim var imiş biz burada yoğ iken: dört Osmanlı: yeniçeri, tüccar, derviş ve hatun*. İstanbul: Metis Yayınları.

Kam, R. Ferit. (1947). *Türk azınlık musikicileri Musi ve Hamparsom*. Radyo, Cilt:6, S:68.

Kerovpyan, A., Altuğ, Y. (2010). *Klasik Osmanlı müziği ve Ermeniler*. İstanbul: Surp Pırgıç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları.

Oransay, G. (1976). *Musiki tarihi*. Ankara: YAYKUR Açık Yükseköğretim Dairesi. Eğitim Enstitüleri Müzik Bölümü.

Özcan, N. (2004). *Meşk. İslâm ansiklopedisi*. c.29. İstanbul: TDV: 374-375.

Özkan, İ. Hakkı. (2009). *Saz semâisi*. İslâm Ansiklopedisi. c. 36. İstanbul: TDV: 220-221.

Pıjişkyan, M. (1815). *Yerajışdutyun, vor e hamarod değegutyun yerajışdagan isgızpants, yeveçutyans yeğanagats yev nişanakrats khazits, [Müzik: prensipleri, ezgi seyirleri ve khaz notası işaretleri üzerine kısa bilgiler]*, yay. haz. Aram Kerovpyan. 1997. Ermenistan Milli Kütüphanesi. Yerevan: Kirk Yayınları.

Tekin, Ş. (2017). *Eski Türklerde yazı, kâğıt ve kitap damgaları*. 2. bs. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Turhan, M. (2015). *Kültür değişimleri*. Ankara: Altınordu Yayınları.

Yalçın, T. (2006). *Tedkîk ü tahkîk, inceleme ve gerçeği araştırma*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yektâ, R. (2000). *Esatiz-i elhan*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yektâ, R. (1934). *Mevlevî âyinleri I. İstanbul Konservatuvarı neşriyatı türk musikisi klasiklerinden*. c.6. İstanbul: Feniks Matbaası:

Zekâizade Ahmed, Dr. Suphi, Mesut Cemil. (1937). *Mevlevî âyinleri XXIII. İstanbul Konservatuvarı neşriyatı Türk musikisi klasiklerinden*. c.14. İstanbul: Haşim Matbaası: 699-712.

Yazma Eser

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi El Yazması Hamparsum Defterleri Arşivi, Y.213/11 Arşiv Numaralı Hamparsum Müzik El Yazması.

Web Siteleri

web 1. <https://kutuphane.istanbul.edu.tr/tr/content/iu-kutuphaneleri/iu-mk-nadir-eserler-kutuphanesi>

Yazarların Biyografileri



Zehra Tülin Değirmenci, Lisans ve Yüksek Lisans eğitimini Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri bölümünde tamamladı. 1986-1992 yılları arasında Dokuz Eylül Üniversitesi ve 1992-2006 yılları arasında, Süleyman Demirel Üniversitesi'nde görev yaptı. 1996 yılında Süleyman Demirel Üniversitesi'nde Müzik Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi'ni kurdu ve 1996-2006 yılları arasında merkez müdürü olarak görev yaptı. Teke yöresinde yürüttüğü alan araştırmaları sonucunda, enstrüman belgeliği ve ses-görüntü arşivini oluşturdu. Isparta Folkloru başlığıyla iki Kitap-CD çalışması yayınlandı. 2009-2019 yılları arasında Haliç Üniversitesi Konservatuvarında öğretim görevlisi olarak çalıştı. Hamparsum müzik yazı sistemini geleceğe aktarmak amacıyla, lisans ve lisans üstü programlarda eğitim vermekte ve bu konuda bilimsel sunumlar yapmaktadır. Halen, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümünde öğretim görevlisi olarak ders vermektedir. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü doktora programı öğrencisidir.



Prof. Dr. Turan Sağır; 1972 yılında Kahramanmaraş'ta doğdu. 1994 yılında İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Öğretmenliği Bölümü'nden mezun oldu. 1998 yılında Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü'nde Yüksek Lisans eğitimini, 2002 yılında Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nde Doktora eğitimini tamamladı. 1994-2002 yılları arasında İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde Araştırma Görevlisi, 2002- 2005 yılları arasında Yardımcı Doçent, 2005-2010 yılları arasında Doçent olarak görev yaptı ve 2010 yılında Profesör ünvanını almaya hak kazandı. 2002-2014 yılları arasında İnönü Üniversitesi, Gazi Üniversitesi ve Kırıkkale Üniversitesi'nde dersler verdi. 2011 yılında Tennessee State University Faculty of Liberal Arts Department of Music'de YÖK bursu ile misafir akademisyen olarak araştırmalar yaptı. 2010- 2014 yılları arasında İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Dekanı olarak görev yaptı. 2010-2012 yılları arasında Yüksek Öğretim Kurumu'nda ÜAK Doçentlik Sınav Komisyon Üyeliği, Doçentlik Alt Komisyon Üyeliği yapan Turan Sağır, akademik hayatı boyunca TÜBİTAK, Kalkınma Bakanlığı ve Bilimsel Araştırma Projeleri kapsamında 20 projenin yürütücü olarak ve diğer görevlerde yer aldı. İdari görevlerinin yanında sanatçı kimliği ile icracı, orkestra şefi ve aranjör olarak ulusal ve uluslararası bir çok konserde yer alan Turan Sağır'ın, 7 kitabı ve 2 kitap bölümü, ulusal ve uluslararası hakemli dergilerde yayımlanan 32 makalesi ve 46 bildirisi bulunmaktadır. 2016 ve 2017 yıllarında Yıldız Teknik Üniversitesi tarafından uluslararası yayın ve akademik teşvik ödülüne layık görüldü. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi kurucu rektör yardımcılığı yaptı. Üniversitelerarası Kurul Başkanlığı Sanat Dalları Eğitim Konseyi Başkanı, YÖK Kalite Kurulu Dış Değerlendiricisi, Eğitim Fakülteleri Lisans Ders Programları Komisyon Üyesi, Müzik Öğretmenliği Lisansüstü Program Hazırlama Komisyon Üyesi, Yıldız Teknik Üniversitesi Protokol ve İletişimden Sorumlu Rektör Danışmanı ve Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Dekanı olarak görev yapmaktadır. (kaynak: turansager.com.tr)

Kurumu: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, İstanbul, Türkiye.

Email: tsager@yildiz.edu.tr **ORCID:** 0000-0002-1059-678X

A comparison of musical content in Hamparsum music manuscripts through documents on Mevlevi music

Extended Abstract

The Hamparsum music notation was developed in the first quarter of the nineteenth century and found its place in collective memory under an Armenian musician's name, Hamparsum Limonciyan. Through Hamparsum music manuscripts, this music notation transfers to our day not just some melodies that help us remember the past, but also historical data that enable us to reconstruct a vast cultural structure. These manuscripts played a significant role in the cultural transfer process by ensuring that many works representing Traditional Turkish Classical Music survived to our day. Presently, the most important institutional archive that contains some of the first examples of Hamparsum music manuscripts is the Rare Books Library at the Istanbul University. In this study, we selected the manuscript with archive number Y. 213/11 as a sample to explain the role of Hamparsum music notation in representing Turkish music. In this manuscript, we identified eight works named "Takım" and explained how they relate to the *saz terennüms* (instrumental songs) seen in the *Mevlevî Âyini* (Ritual) form. We determined that the term "Takım" is the name of the instrumental form created by concatenating the *saz terennüms* seen in the *selâm* sections of Mevlevî Rituals. Such sequencing of *saz terennüms* is a musical expression that we identified for the first time in the Hamparsum music manuscripts. Through our analysis, we assert that *Takıms* represent the canon, and explain the connections between the *Takım* form and the *müptedi mukabelesi*, which is a forgotten Mevlevî etiquette and tradition. The Hamparsum music notation emerged in the nineteenth century Istanbul as the Catholic Armenian society formed its own cultural and religious identity. Coinciding with the Ottoman modernization and Westernization of music in the same era, this music notation also took on the role of representing Turkish music against the Western notation that was poised to replace the tradition of oral transmission. It took shape through the collective memories and traditions of the Turkish and Armenian people, got weaved into their religious belief systems, and was accepted through societal consensus. Looking at the history of Traditional Turkish Classical Music, we see that written transmission was rejected, the use of music notation was not widespread except in theoretical works, and the tradition of oral transmission prevailed. The most preferred form of oral transmission was the 'meşk' tradition of learning and teaching. In this method, works that are preserved in the musician's memory are either eliminated or deemed worthy of preservation in line with the percepts and tastes of the period. In addition to cultural forgetting, this creates a structure we can denote as cultural elimination in the historical process. Cultural elimination is the active form of cultural forgetting. The passive form of cultural forgetting is related to unintentional behaviors such as ignoring, forgetting, and hiding. Hamparsum music manuscripts can be considered as the archeological material of this passive cultural forgetting. In this case, what preserves the past, where the musical memory is protected, *i.e.*, the archeological sites, are the archives where the Hamparsum manuscripts are preserved. Works that preserve the past in the present, and represent the actively recirculating musical memory, form the canon. Hamparsum manuscripts, which are accepted as the memory of Turkish music, are the documents that bring to present day the works representing the canon and having certain measures and norms. In this study, we use musical paleography (a subdiscipline of historical musicology) techniques to analyze some of the works that were written using the Hamparsum music notation, and make further inferences on these transliterated works. We select the Hamparsum manuscript with archive number Y. 213/11 as a sample from among the fifteen Hamparsum manuscripts found in the Rare Books Library at the Istanbul University, and perform its codicological analysis. We identify nineteen works in this manuscript, written in instrumental forms such as *Takım*, *Peşrev*, and *[saz] semâî*. Analysis of the *peşrev* and *[saz] semâîs* reveal these to be (1) the first *peşrev* that is performed during the "Devr-i veledî" phase of roaming, which occurs before the lyric part of the ritual begins, and (2) the last *peşrev* and *yürük semâî* that are performed once the lyric part of the ritual is over. Furthermore, we identify examples of *Takım* in this manuscript, which is the instrumental form created by concatenating the *saz terennüms* that act as a bridge between the *selâm* sections of Mevlevî Rituals. In order to explain "Takım" we select *Bestenigâr Takım* from this manuscript as an example, and explain the representational role of the *Bestenigâr Mevlevî Ritual* composed by Bursalı Mehmed Sadık Efendi. Lastly, we determine that the "Takım" form was likely the musical structure of the 'müptedi mukabelesi', which is a Mevlevî etiquette (*adap erkânı*) that is forgotten today but used to be performed by apprentices who completed their *semâ* training. As the Hamparsum music notation got accepted by Mevlevî Lodges - which are the institutions that raised the most important scholars, composers, and musicians of Turkish music - as the language of musical writing, it gained reputation in the societal structure and became the symbol of modernization. After the closure of the Mevlevî Lodges in 1925, the number of people who knew the Hamparsum notation dwindled, and the manuscripts were forgotten in the archives. We determine that a melodic structure representing tradition was reused in some of the *Takıms* and explain this using intertextuality in music. We evaluate intertextuality in the context of reproducing tradition, accept the *Takıms* we identified in this manuscript as part of cultural heritage, and assert that they represent the canon.

Keywords

canon, Hamparsum music manuscript, intertextuality, Mevlevî music, music cultural indicator, musical paleography, takım



İçindekiler/Contents

- Analysis of chromatic mediant relationship in film music score with Neo-Riemannian theory* 449-461
Inho Lee & Johee Lee
- Music as an inclusion tool: can primary school teachers use it effectively?* 463-480
Ardita Devolli & Shqipe Avdiu-Kryeziu
- Ebha'n-nagamât fî terennümâtî'l-ilâhiyyât adlı güfte mecmuasında yer alan ve 2013 yılına kadar Halep Keyyâlî zâviyesinde icra edilmiş olan şuğuller* 481-507
Safiye Şeyda Erdaş
- XIV. yüzyıl müelliflerinden Salahaddin Safedî'nin Risale fî İlmi'l Mûsikâ'sı ile XVIII. yüzyıl eserlerinden müellifi meçhul eş-Şeceretu Zati'l-İkmâm el-Haviye li-Usuli'l-Engâm isimli ilk dönem müzik nazarîyatı eserlerinin şekil ve içerik bağlamında karşılaştırılması* 509-530
Mehmet Öncel & Turgut Yahşi
- Hayvan sembolizminin Türk halk müziğine yansımaları: Baykuş örneği* 531-557
Sevilay Gök & Ünsal Yılmaz Yeşildal
- Recapitulation of Malay asli music genre transcriptions for a chamber trio employing music score analysis* 559-578
Violetta Ayderova
- Hamparsum müzik el yazmalarının Mevlevî müziklerine ait belgelerle müzikal içerik açısından karşılaştırılması* 579-597
Zehra Tülin Değirmenci & Turan Sağer

