



# PORTE AKADEMİK

MÜZİK VE DANS ARAŞTIRMALARI DERGİSİ  
*JOURNAL OF MUSIC AND DANCE STUDIES*

*e-ISSN: 2619-9688*

*Haziran / 2023*  
*June*

*Sayı / 24*  
*Volume*



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

e-ISSN: 2619-9688

**Haziran | June 2023**  
**Sayı | Volume 24**

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

**Baş Editör/Editor-in-Chief**  
Gözde Çolakoğlu Sarı

**Editör/Editor**  
Gözde Çolakoğlu Sarı  
Eray Cömert

**Editör Yardımcısı/Deputy Editor**  
Faruk Çalışkan

**Teknik Editör/Technical Editor**  
Faruk Çalışkan

**Dil Editörü (İngilizce)/Language Editor (English)**  
Valentina Elmetti  
Pınar Karabacak

**Yazım Editörü/Copyeditor**  
Elif Özen  
Zehra Yılmaz

*Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi, İTÜ Yayınevi bünyesinde, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı tarafından Türkçe ve İngilizce olarak yılda iki kez (Haziran, Aralık) yayımlanan, hakemli, açık erişimli, çevrimiçi bir süreli yayındır.*

*Porte Akademik Journal of Music and Dance Studies is a biannually (June, December), peer-reviewed, open access, online periodical that is published in Turkish and English by ITU Turkish Music State Conservatory under ITU Press.*

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



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

## İLETİŞİM/CONTACT

İstanbul Teknik Üniversitesi  
Türk Musikisi Devlet Konservatuarı  
İTÜ Maçka Kampüsü, 34357,  
Beşiktaş, İstanbul / Türkiye

**Telefon/Phone:** +90 212 248 90 87 Dahili: 119  
**Faks/Fax:** +90 212 240 27 50  
**Web:** <https://dergipark.org.tr/tr/pub/porteakademik>  
**E-mail:** [porteakademik@itu.edu.tr](mailto:porteakademik@itu.edu.tr)



## YAYIN KURULU || EDITORIAL BOARD

**Prof. Dr. Atilla Coşkun Toksoy,**  
İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı  
Müzikoloji Bölümü, [toksoy@itu.edu.tr](mailto:toksoy@itu.edu.tr)

**Prof. Dr. Belma Oğul,**  
İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı  
Müzikoloji Bölümü, [ogulb@itu.edu.tr](mailto:ogulb@itu.edu.tr)

**Prof. Dr. Berna Kurt,**  
İstanbul Aydın Üniversitesi, [bernakurt@gmail.com](mailto:bernakurt@gmail.com)

**Prof. Dr. Burcu Yıldız Ataş,**  
İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı  
Müzikoloji Bölümü, [burcuyildiz80@gmail.com](mailto:burcuyildiz80@gmail.com)

**Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı,**  
İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı  
Müzikoloji Bölümü, [gozde.colakoglu@gmail.com](mailto:gozde.colakoglu@gmail.com)

**Prof. Dr. Nesrin Kalyoncu,**  
Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, [kalyoncu\\_n@ibu.edu.tr](mailto:kalyoncu_n@ibu.edu.tr)

**Doç. Dr. Bedirhan Dehmen,**  
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,  
İstanbul Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü,  
[bedirhandehmen@gmail.com](mailto:bedirhandehmen@gmail.com)

**Doç. Dr. Eliot Bates,**  
The Graduate Center, City University of New York,  
[ebates@gc.cuny.edu](mailto:ebates@gc.cuny.edu)

**Doç. Dr. Onur Türkmen,**  
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları  
Fakültesi, [oturkmen@bilkent.edu.tr](mailto:oturkmen@bilkent.edu.tr)

**Doç. Dr. Ozan Baysal,**  
İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı  
Müzikoloji Bölümü, [ozanbaysal@yahoo.com](mailto:ozanbaysal@yahoo.com)

**Doç. Dr. Şeyma Ersoy Çak,**  
İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı  
Müzikoloji Bölümü, [ersoyseyma@itu.edu.tr](mailto:ersoyseyma@itu.edu.tr)

**Doç. Dr. Zeynep Gonca Girgin,**  
İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı  
Müzikoloji Bölümü, [budarom@gmail.com](mailto:budarom@gmail.com)

**Dr. Öğr. Üyesi Eray Cömert,**  
İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı  
Müzikoloji Bölümü, [comert@itu.edu.tr](mailto:comert@itu.edu.tr)

**Dr. Öğr. Üyesi Murat Küçükkebe,**  
Dokuz Eylül Üniversitesi, [murat.kucukebe@deu.edu.tr](mailto:murat.kucukebe@deu.edu.tr)

**Öğr. Gör. Dr. Serhan Dilhan Yavuz,**  
İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı  
Müzikoloji Bölümü, [dilhany@gmail.com](mailto:dilhany@gmail.com)

**Öğr. Gör. Dr. Serkan Şener,**  
İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı  
Müzikoloji Bölümü, [senerser@gmail.com](mailto:senerser@gmail.com)

**Dr. Jacob Olley,**  
University of Cambridge, [jo448@cam.ac.uk](mailto:jo448@cam.ac.uk)

## HAKEMLER || REFEREES

**Prof. Dr. Abdullah Akat,**  
İstanbul Üniversitesi

**Prof. Dr. Ayşegül Kostak Toksoy,**  
İstanbul Teknik Üniversitesi

**Prof. Dr. Burcu Yıldız Ataş,**  
İstanbul Teknik Üniversitesi

**Prof. Dr. Nesibe Özgül Turgay,**  
Kocaeli Üniversitesi

**Prof. Dr. Sevilay Çınar,**  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

**Prof. Songül Karahasanoğlu,**  
İstanbul Teknik Üniversitesi

**Doç. Dr. Aslıhan Erüzün Özel,**  
Yıldız Teknik Üniversitesi

**Doç. Dr. Elif Damla Yavuz,**  
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

**Doç. Dr. Fikret Merve Eken Küçükaksoy,**  
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

**Doç. Dr. İlke Boran,**  
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

**Dr. Öğr. Üyesi Ali İhsan Alemlı,**  
İstanbul Teknik Üniversitesi

**Dr. Öğr. Üyesi Deniz Özdemir Tunçer,**  
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

**Dr. Öğr. Üyesi Özlem Er Civelek,**  
Başkent Üniversitesi

**Öğr. Gör. Dr. Mustafa Gökhan Taş,**  
Bahçeşehir Üniversitesi

**Öğr. Gör. Dr. Serkan Şener,**  
İstanbul Teknik Üniversitesi

## İÇİNDEKİLER CONTENTS

### Araştırma Makaleleri || Research Articles

- Usûlde Hayaletin Ardından Gitmek: Görünmeyen Darplar** 9  
*Follow On After Ghost In Usûl: Unseen Beats*  
Erkan KANAT ; Songül KARAHASANOĞLU
- Türk Makam Müziğinde Vokal Piyasa Tavrının 20. Yüzyıl Başlarındaki Performatif Yansımaları** 21  
*The Performative Reflections of The Vocal Market Style in Turkish Maqam Music in The Early 20th Century*  
Murat BİRER ; Hakkı Alper MARAL
- Streaming Servislerinin Normalizasyon Uygulamalarının Türkiye'deki Popüler Müzik Şarkılarına Etkileri: Spotify Örneği** 45  
*Normalization Applications of Streaming Services Effects on Popular Music Songs in Turkey: A Case Study of Spotify*  
Onur KARABİBER ; Songül KARAHASANOĞLU
- Müziklerarası Bir Seyahat: Adana'ya Gidek Mi?** 63  
*A Travel for Intermusicality: Adana'ya Gidek Mi?*  
Cevher SARIGÜL
- Türk Müziği Eğitim Kurumlarında Makam Odaklı Keman Başlangıç Eğitiminde Karşılaşılan Sorunlar ve Metotların Önemi** 77  
*The Problems Encountered in Initial Violin Education in Turkish Music Educational Institutions and the Importance of Method Books*  
Yeliz KÖŞKER
- Gomidas'ın Türkçe-Kürtçe-Ermenice Derlemelerindeki Dans Ezgilerinin Analizi** 91  
*Analysis of Dance Tunes in Turkish-Kurdish-Armenian Compilations of Gomidas*  
Duygu GÜVENER ; Cenk GÜRAY
- Musical Minimalism: Is It a Misnomer?** 111  
*Müzikal Minimalizm: Bir Yanıltıcı Ad Mı?*  
Orhan TORUN

**Kitap İncelemeleri || Book Reviews****Onur Öner'in 'İstanbul'un Müzik Okulları: II. Meşrutiyet ve Şehrin Müzik Hayatındaki Değişimler' Adlı Eserinin Değerlendirilmesi****123**

*A Review of Onur Öner's Book 'İstanbul'un Müzik Okulları: II. Meşrutiyet ve Şehrin Müzik Hayatındaki Değişimler'*

**Hulusi ÖZBAY**

## Editörlerden

*Müzik ve dans alanlarıyla ilişkili disiplin içi ve disiplinler arası çalışmalara açık olan Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi, e-dergi formatıyla ve DergiPark bünyesinde 2023 yılı sayılarını yayınlamaktadır. Dergimiz tarihsel müzikoloji, müzik teorisi, müzikal analiz, veri analizi ve hesaplamalı müzikoloji, etnomüzikoloji ve müzik folkloru, organoloji, müzik sosyolojisi, müzik teknolojileri, kültürel çalışmalar, bilişsel müzikoloji, müzik felsefesi, müzik eğitimi, müzik edebiyatı, performans çalışmaları gibi alanlarda yayınlar yapmaktadır. 2023 yılının Haziran ayında okuyucu karşısına çıkan bu sayıda; müzik tarihi, müzik teorisi, etnomüzikoloji, popüler müzik, performans ve müzik eğitimi konularında hazırlanmış araştırma makalelerinin yanı sıra kitap incelemesi türündeki bir yazı da yer almaktadır.*

Erkan Kanat ve Songül Karahasanoğlu'nun "Usûlde Hayaletin Ardından Gitmek: Görünmeyen Darplar" başlıklı makalesinde müzik endüstrisinde üretici kimlikler tarafından sıklıkla kullanılan ve Arap müzik kültürü ile kurulan kültürel etkileşimin belirteçleri arasında gösterilebilecek Vahde adlı ritim kalıbı incelenmektedir. Kayıtlı müzik ürünlerinin çoğu zaman süslemeli biçimde icra edildiği ve bu icra biçimlerinde Ghost adı verilen süsleme vuruşlarının usûlün darp sayısını arttırdığı ve ritim kurgusu açısından daha zengin duyulmasını sağladığı vurgulanmıştır. Popüler müzik alanında yapılan çalışmalara ritim kalıpları ve icra biçimleri üzerinden bir değerlendirme sunulmuştur.

Murat Biber ve Hakkı Alper Maral'ın kaleme aldığı "Türk Makam Müziğinde Vokal Piyasa Tavrının 20. Yüzyıl Başlarındaki Performatif Yansımaları" başlıklı makalede, günümüz Türk müziği icralarında *piyasa tavrı* olarak isimlendirilen icra şeklinin 20. yüzyıl başlarındaki oluşum süreci, *piyasa* olgusunun Türk makam müziğindeki etki alanları ve *klasik tavrı* ile *piyasa tavrı* ikilemine yönelik tespitler tarihsel ve kavramsal yönleriyle detaylı bir biçimde ele alınmaktadır.

Onur Karabiber ve Songül Karahasanoğlu'nun "Streaming Servislerinin Normalizasyon Uygulamalarının Türkiye'deki Popüler Müzik Şarkılarına Etkileri: Spotify Örneği" başlıklı makalesinde müzik endüstrisinin önde gelen oyuncularını olan streaming servislerinin son yıllarda birtakım normalizasyon uygulamaları yaparak endüstriyel bir standart belirlediği vurgulanmıştır. Bu standartlar, alanın önemli rekabet unsurları arasındaki ses şiddeti ve dinamik aralık gibi bir yarı endüstriyel, diğer yarı estetik tartışmaları içeren konular üzerinedir. Makale bu oyuncu ile konuyu Spotify özelinde ele almakta ve Türkiye'deki popüler müzik listelerinden seçtiği şarkıların özelliklerini inceleyerek yaptığı ölçümlerin sonuçlarını ortaya koymaktadır.

Cevher Sarıgül'ün "Müziklerarası Bir Seyahat: Adana'ya Gidek Mi?" başlıklı makalesinde, Müslüm Gürses'in yaşam öyküsünü ele alan *Müslüm* filminde yer alan *Adana'ya Gidek Mi?* türküsüyle birlikte, farklı zamanlarda ve türlerde yayınlanmış dört eser metinlerarası ilişkilerin örnekleri, metinlerarası analiz ve monofonik transkripsiyonlar ile incelenmektedir. Kültürlerarası etkileşim ve kolektif belleğin, yeni müzikal metinlerin etrafında belirginleştiği vurgulanmakta, popülerlik kazanma süreçlerinde kolektif belleğin rolü incelenmektedir.

Yeliz Köşker'in "Türk Müziği Eğitim Kurumlarında Makam Odaklı Keman Başlangıç Eğitiminde Karşılaşılan Sorunlar ve Metotların Önemi" başlıklı makalesinde, Türk Müziği'nde kemanın tarihsel süreci üzerine bilgiler verilmekte Türk Müziği temelli keman metotlarına dair daha önceden yapılan araştırmalar incelenmekte, değerlendirmeleri yapılmaktadır. Söz konusu eğitime ilişkin bir model ve metot önerisi bu makalenin temel amacıdır.

Duygu Güvener ve Cenk Güray, "Gomidas'ın Türkçe-Kürtçe-Ermenice Derlemelerindeki Dans Ezgilerinin Analizi" başlıklı makalelerinde, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde Türkiye'de halk müziği derleme çalışmaları yapan ve geniş bir yelpazedeki müzik malzemesini günümüze ulaştıran Gomidas Vartabed'in Türkçe, Kürtçe ve Ermenice dillerinde derlediği dans ezgilerinden oluşan bir seçkiyi makam-

sal ve ritmik özellikleri yönüyle incelemektedir. Makale, Gomidas Vartabed'in Erivan'da yayımlanan ve Türkiye'deki müzikoloji çevrelerinin henüz pek aşına olmadığı külliyatındaki ezgileri gündeme getirmesi nedeniyle literatüre önemli bir katkı sağlamaktadır.

Orhan Torun'un kaleme aldığı "Musical Minimalism: Is It a Misnomer?" başlıklı makale, *müzikal minimalizmi* kavramsal, teorik ve tarihsel olarak irdeleyerek onun ayırt edici özelliklerini disiplinlerarası bir yöntemle tartışmaktadır.

Porte Akademik'in bu sayısındaki kitap incelemesini kaleme alan Hulusi Özbay, Dr. Onur Öner'in Geç Osmanlı İstanbul'unda müziğin sosyal tarihine odaklanan *İstanbul'un Müzik Okulları II. Meşrutiyet ve Şehrin Müzik Hayatında Değişimler* başlıklı kitabını incelemiştir. Özbay, kitabı disiplinlerarası alana bir katkı olarak değerlendirirken, yazarın kitap içerisindeki başlıklar altında 20. yüzyıl başlarında İstanbul'da ortaya çıkan müzik okulları ve bu okulların şehrin müzik hayatını nasıl etkilediğine dair ulaştığı tespitlerine de değinmektedir. Haziran 2022'de yayınlanan kitap, ayrıca müzik tarih yazımına yeni bakış açıları ve kaynaklar sunması bakımından da değerlendirilmiştir.

24. sayımıza makaleleriyle katkı sağlayan yazarlarımıza, titizlikle yürüttükleri değerlendirmeler için hakemlerimize ve sayının yayına hazırlanmasında emeği bulunan herkese teşekkürlerimizi sunar; keyifli okumalar dileriz.

Gözde Çolakoğlu Sarı, Eray Cömert



# Usûlde Hayaletin Ardından Gitmek: Görünmeyen Darplar\*

## Follow On After Ghost In Usûl: Unseen Beats

Erkan KANAT <sup>(1)</sup> 

Songül KARAHASANOĞLU <sup>(2)</sup> 

<sup>(1)</sup> Sorumlu Yazar/Corresponding Author

Erkan Kanat (Arş. Gör.)

İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitim Bölümü, İstanbul, Türkiye

E-Posta: kanate@itu.edu.tr

ORCID: 0000-0002-5695-4589

<sup>(2)</sup> Songül Karahasanoğlu (Prof.)

İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye

E-Posta: atason@itu.edu.tr

ORCID: 0000-0003-3861-1088

Başvuru/Submitted: 11 Nisan 2023

Kabul/Accepted: 2 Haziran 2023

Atıf/Citation

Kanat, E., & Karahasanoğlu, S. (2023). Usûlde Hayaletin Ardından Gitmek: Görünmeyen Darplar. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 24, 9-20. <https://doi.org/10.59446/porteakademik.1280904>

\* Bu makale, İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı'nda Prof. Songül Karahasanoğlu danışmanlığında hazırlanan "Türkiye'de Popüler Müzik Türlerinin Benzerliğini Oluşturan Ortak Unsur: Ritim Yapıları" başlıklı Doktora tezinden üretilmiştir.

Özet

Usûl kaidesinin profesyonel müzik endüstrisindeki performans biçimine odaklanıldığında yazılı nazariyatta tanımlanmış usûllerden ziyade, icracılar tarafından şekillendirilen ve çoğu Arap müzik kültürü ile kurulan kültürel etkileşimin izlerini taşıyan ritim kalıplarının mevcut olduğu ifade edilebilir. Bu usûller, kullanılan vurmali çalgıların yapısal özellikleri ve icra teknikleri dolayısıyla çeşitli biçimlerde standartlaşmış kalıplar haline gelmiştir. Popülerleşmiş çeşitli ezgilerin bestelenme sürecinde notada belirtilmemiş türlü süslemelerin icracılar tarafından melodik yapıyı zenginleştirmek maksatlı eklendiği bilinmektedir. Bu bağlamda ritim çalgılarında da usûl kaidesinde belirtilen darpların dışında kalan çeşitli nüanslar kullanılması ile süslemeli varyantlar ortaya çıkmaktadır. Müzik literatürüne yerleşmiş olan Ghost (hayalet) adı verilen ve ince detaylar barındıran ancak notasyonda görülmeyen, çoğu zaman icracının yorumlama biçimine ya da icra tekniğine dayalı olarak farklılıklar gösteren darplar, müzik icrasının zenginleşmesi noktasında önemli ancak göz ardı edilen ince bir ayrıntı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu makalede, müzik endüstrisinde icracıların sıklıkla kullanmayı tercih ettiği Vahde adlı ritim kalıbının kullanıldığı Rüzgar Söylüyor ve Sorma Bana Nafile adlı iki eser analiz edilmiştir. İcra edilen iki eserde söz konusu ritim kalıbı ve kullanıldığı sözlü bölüm Finale nota yazım programının 25.5 sürümü ile notaya alınmıştır. İkili partiyon biçiminde yazılan bu notasyonda üst satır eserin melodik notasını, alt satır ise albüm kaydında duyumsal açıdan en fazla duyulan çalgı olan darbuka ile vurulan darpları ifade etmektedir. Alt satırda Ak-san sembolü ile gösterilen darplar, usûl icrasındaki güçlü vuruşları belirtmektedir. Parantez içinde gösterilen darpların açılımı ise metin içerisinde ayrıntılı olarak belirtilmiştir. Vahde usûlünde söz konusu görünmeyen darp eklentileriyle ortaya çıkan süslemeli biçiminin müzik endüstrisinde sıklıkla kullanılan süslemeli biçiminden daha fazla darp içerdiği sonucuna ulaşılmış, bu bakımdan da darp açısından zengin bir icranın ortaya çıktığı ifade edilmeye çalışılmıştır. Melodi ve usûl ekseninde yapılan analiz çalışmalarında, usûl darpları Düm ve Tek vuruşlarıyla ifade edilmektedir ancak bu iki temel vuruşun dışında kalan darplar icra sırasındaki ince nüansların da göstergeleri arasında sayılabilir. Çoğunlukla eser analizlerinde yer verilmeyen bu görünmeyen darpların ortaya çıkardığı zenginleşmiş icra biçimine dair somut bulgular ile bu alanda yapılan çalışmalara katkı sunulması hedeflenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Popüler Müzik, Arabesk, Usûl, Ghost, Vahde

## Abstract

When focusing on the performance form of the rhythm base in the professional music industry, it can be stated that there are rhythm patterns shaped by the performers and bearing the traces of cultural interaction, most of which are established with Arab music culture, rather than the methods defined in written theory. These rhythm structures have been standardized in various ways due to the structural features and performance techniques of the percussion instruments used. In the composing process of popular melodies, various ornaments not specified in the note are used by the performers to enrich the melodic structure. In this context, ornamental variants emerge with the use of various nuances in rhythm instruments, other than the beats specified in the method rule. The beats, which are called Ghost in the music literature and contain fine details but are not seen in notation, often differ depending on the interpretation style of the performer or the performance technique, appear as an important but overlooked fine detail at the point of enriching the musical performance. In this article, two songs named Rüzgar Söylüyor and Sorma Bana Nafile, in which the rhythm pattern Vahde is used, are analyzed. In the two songs, the rhythm pattern in question and the spoken part in which it is used were notated with the 25.5 version of the Finale notation program. In this notation written in the form of a double score, the top line represents the melodic note of the piece, and the bottom line represents the beats of darbuka which is the most sensory instrument in the album recording. The beats indicated by the Accent symbol on the bottom line indicate strong beats in the usûl performance. Expansion of the strokes shown in parentheses is detailed in the text. It has been concluded that the ornamented form, which emerged with the invisible beats attachments in the Vahde style, contains more beat than the ornamented form, which is frequently used in the music industry, it has been tried to express that a performance rich in terms of beat has emerged. In the analysis studies made on the axis of melody and usûl, the beats are expressed as Düm and Tek, but there are beats that contain subtle nuances. It is aimed to contribute to the studies in this field with concrete findings about the enriched performance style revealed by these invisible beats, which are not included in the analyses.

**Keywords:** Popular Music, Arabesque, Usûl, Ghost, Vahde

## 1. GİRİŞ

Hangi müziğin popüler veya hangisinin olmadığı sorusu, günümüz şartlarında oldukça değişken ve çoğu zaman tüketicilerin alışkanlıklarına ve müzik beğeni matrislerine göre şekillenen bir düzlemi ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla popülerlik ölçütü söz konusu olduğunda; bir müzik türünün ya da salt müzik eserinin neye, kime göre popüler olduğu elbette değişken ve tanımlanması güçtür. Popüler müzik alanına odaklanan çalışmalar, disiplinlerarası yaklaşımlar üzerinden söylemler geliştirerek ele alınan problemleri çözme eğilimindedir. Bu bağlamda düşünülürse; içerik açısından kendisi de değişken olan popüler müzik alanı, müzikolojik kuramlar ve başta toplumbilim ve antropoloji olmak üzere birçok farklı disiplinden faydalanılarak tanımlanabilmektedir. Ancak son kırk yılın müzik üretimi düşünüldüğünde, popülerliğini hiç yitirmemiş, ona ses veren enstrümanların icra ediliş tarzından ötürü yani genel anlamda *sound* olarak ifade edebileceğimiz müziksel yaratının betimleyici özellikleri sayesinde belli müzik tarzlarına sokulabilecek müzik ürünlerinden söz etmek mümkündür. Söz gelimi, arabesk, pop ya da alaturka gibi müzik türlerinin ortaya çıkması genel çerçevede icra tarzıyla ya da eserin form yapısıyla ilişkilidir denilebilir. Bir müzik eserinin hangi tarz ya da müzik türü içerisinde kategorize edileceği ayrı bir araştırma sahası olmakla birlikte, kayıtlı müzik ürünleri üzerinden düşünüldüğünde vokal seslendirme, kullanılan çalgılar ve bu çalgılarla şekillenen müziksel yorumlama gibi içeriklere sahip kayıt safhası o eserlerin bestelenme safhasından sonraki tüm süreçler arasındaki en önemli safhadır. Çünkü söz konusu eserde kullanılan enstrümanların ses sahası, yapısal özellikleri, yerleşik anlayış haline evrilmiş yani standartlaşmış çeşitli müziksel ifadelerin sıklıkla kullanımı gibi türlü etkenler en azından duyumsal yolla belli bir müzik türüne aidiyeti nispeten daha kolay hale getirebilmektedir. Popüler müzik alanında ise bu aidiyeti zorlaştıran etmenlerden de söz edilebilir. Şehvar Beşiroğlu'nun da ifade ettiği gibi "biçimi itibariyle kendine özgü sektörel işleyişin ölçütleri içerisinde yapılandırılan ki söz konusu ölçütlerin oluşumunda temel alınan değerler, belli toplu kesimin kültürü içindeki beğeniye dayanmayıp büyük ölçüde dünya kültürüne ait müziklerdir" (2003, s. 107). Örneğin; küreselleşmenin de bir getirisi olarak kabul edebileceğimiz -Hint tablasının dünyanın her coğrafyasındaki popüler müziklerde kullanılması gibi- farklı kültürlerin yerleşik enstrümanlarını kullanmak suretiyle ortaya çıkan karma nitelikli müzik üretimi arayışları, müzik türlerini sınıflandırma noktasında sınırları muğlak alanlar yaratır. Oluşan karma nitelikler de hem yereli hem küreseli barındıran küreyel (glokal) müzik

üretiminden söz etmemize olanak sağlar. Bu etkileşimin altında yatan temel neden, üretilen müziğin farklı kitleler tarafından da dinlenilmesini sağlamaktır. Ancak bu denli kesin çizgilerle ifade edilmesi pek mümkün olmayan yani tek bir gerekçe üzerinden açıklanamayacak kadar farklı bağlamlarda düşünülebilecek ve müzik kültürünü doğrudan etkileyen kültürel etkileşimlerin de müzik kültüründe değişimlere, yeniliklere yol açtığı aşikârdır. Örneğin; tarihsel süreçte Mısır'ın müzik kültürü ile kurulan kültürel etkileşim neticesinde, tıpkı Arap coğrafyasında Türk müziği unsurlarına rastlandığı gibi Türkiye'de de Arap müziğinin etkileri çeşitli biçimlerde görülebilmektedir. Her ne kadar Cumhuriyet öncesinde de müzik kültürü bağlamında karşılıklı etkileşimlere rastlanıyor olsa da, müzik icralarındaki değişimi toplumbilimsel çerçevede ele alan yazınsal kaynakların büyük çoğunluğu, 1930'lu yıllarda radyoda Türk müziğine getirilen süreli yayın yasağı ve akabinde Arap radyolarıyla başlayan toplumsal müzik dinleme pratiğindeki yeni yönelimlerle, müzikli Mısır filmlerinin sinemalarda gösterime girmesi gibi gelişmelere odaklanır. Bu kaynaklar ayrıca Sadettin Kaynak'ın öncülük ettiği, Türkçe dublajlı filmler için bestelediği sözlü eserlerle ortaya çıkan ve *serbest icra* olarak gelişmeye başlayan repertuarın müzik icralarına yön vermeye başlaması ve piyasa müziğinin de temellerinin Mısır müziği ile benzer dinamiklerdeki seyrine işaret ederek, kurulan münasebetin belirgin izlerini o dönemler üzerinden ele almaktadır. Bu süreç *arabeskleşmenin* de başlangıcı olarak nitelendirilmekte, özellikle Orhan Gencebay'ın albüm kayıtlarında 1960'ların sonlarına doğru yer almaya başlayan yaylı gruplarının icra biçimi sebebiyle de Muhammed Abdülvahab gibi Mısır'lı bestekârların eserlerindeki icra stilleriyle benzerlikler taşıdığı görüşü ağır basmaya başlamıştır. Müzik endüstrisinde yer alan yaylı orkestralarının icra stili ve vurmali çalgılar arasında darbuka ve def gibi çalgıların en çok kullanılan çalgılar haline gelişi ve bu çalgılar ile gerçekleştirilen usûl icraları bu etkileşimin göstergeleri arasında sayılabilir. Müzik kayıt endüstrisinde aktif rolü olan ve popüler müzik ürünlerinde icralarıyla tanınan yaylı gruplarının icra stili batılı yaylı orkestralarından farklı dinamiklere sahiptir. Darbuka ve def gibi vurmali çalgılar ise Anadolu müzik kültüründe zaten var olan çalgılardır ancak müzik endüstrisinde yer alan icracıların sahip oldukları darbuka, def, dhollo gibi vurmali çalgılar ve icra stillerinden ötürü kayıt endüstrisinin dinamikleri Mısır müziği ile kurulan kültürel etkileşimin belirgin örneklerini yansıtır. Diğer yandan her iki müzik kültürünün de temelde makam ve usûl temelli oluşu müzik kültürü bağlamındaki geçişliliğin önünü açmaktadır. Bu geçişlilikteki pratik kodlar zaten yapısal benzerliğe sahip Türk ve Arap müziği etkileşiminin temel bileşenlerini oluşturmaktadır. Sözü edilen pratik kodlar, çoğunlukla icra stillerinin benzemesi hatta bire bir nitelikte olabilmektedir. Söz gelimi; Türk icracıların şekillendirdiği, arabesk olarak nitelenen müzik parçaları arasında Uşşak makamında olanlar Türk müziği nazariyatında koma değeri *cent* cinsinden değerlendirilen Segâh perdesi ile aynı değerde eşleşmez. Arabesk ezgilerdeki Segâh perdesi Türk müziği icralarında görülen Segâh perdesinden daha pest basılır. Dikkatli bir dinleyici bu perdenin Ümmü Gülsüm başta olmak üzere Ortadoğu'nun önde gelen yorumcularının seslendirdiği Beyati makamındaki eserlerinde duyulan ve Nısf Bemol olarak ifadelendirilen perde ile aynı değerde olduğunu kavrayabilecektir. Arap tarzı manasına gelen arabesk sözcüğünün kullanılması da biraz bu vb. durumlardan kaynaklanır. Özellikle kayıt endüstrisinde yaylı çalgılar topluluklarının refakatinin Orhan Gencebay'ın öncülüğünde başladığı bilinmektedir. Keman, viyola, viyolonsel ve bazen de kontrbas eklenmesiyle oluşan yaylı toplulukları, makamsal müzik türlerinde batı tarzı üsluptan ziyade Arap stiline yakın icralar gerçekleştirilmektedir. Bir diğer pratik kod ise vurmali çalgıların icrasında görülür: Vahde, Melfuf ve Düyek usûlü ile aynı darplara sahip olduğu halde müzik endüstrisinde Arap adıyla bilinen Maksım usûlünün yoğun biçimde tercih edilmesi ve bu usûllerin Türk icracılar tarafından Arap icracılar gibi performe edilmesi kültürel etkileşimin göstergesi olmakla birlikte o icralarda ne türden nüansların yer alacağına da işaretini barındırır. Söz konusu nüanslar nota üzerinde görülmeyen, icracıdan icracıya değişkenlik gösterse de gerek stüdyo gerek sahne icralarında hep var olan çeşitli süslemeler manasına gelmektedir. Popüler müziğin endüstrileşmiş kolunda notasyon melodik çalgılar için kullanılırken, davul (bateri) dışında kalan diğer vurmali çalgılar için notasyona ihtiyaç duyulmamaktadır ki zaten icracıların büyük çoğunluğu da nota bilgisine sahip değildir (C. Bağlan, Karşılıklı Görüşme, 1 Haziran 2021). Özellikle vurmali çalgı icraları düşünülürse nazari esaslar ve pratikteki yansımaları arasında farklılıkları bu nüansların belirlediğini ifade etmek yanlış olmaz.

Bir diğer yanı, yüzyıllarca kadim müzik kültürünün aktarım sistemi olan *meşkte* usûl öğretimi ve aktarımı ustadan çırağa dizlere vur-dur-mak yöntemiyle süregelmiştir. Edvar geleneğinden farklı

olarak modernleşme sürecinin etkisi ile yazılı müziğe geçişle birlikte, geçmişe oranla usûl bahsinin notasyon yardımıyla standartları belirlenmiş ve -ekol farklılıkları sebebiyle görüş ayrılıkları göz önünde bulundurulmazsa- büyük oranda birbirine benzer darp isimlendirmeleri ile yazılı kaynaklarda yer edinmiştir. Konuya ilişkin yazılı kaynaklar arasında Rauf Yekta ve Suphi Ezgi'den günümüzde dek Tevfik Rıza Pırnal (1948), Veli Kanık (1954), Ümit Mutlu (yayın tarihi belli değildir), Hurşit Ungay (1981), Ekrem Karadeniz (1983), İsmail Hakkı Özkan (1984), Şeref Çakar (1970), Cemil Sangın (1997), Erdiñ Çelikkol (2000), Erol Sayan (2010), Ahmet Selim Teymur (2010), Fatih Salgar (2017), Fahrettin Yarkın (2017), Mehmet Gönül (2017) gibi isimlerin çalışmaları örnek olarak verilebilir.<sup>1</sup> Bu yazılı kaynaklarda usûl bahsi büyük oranda çift çizgili porte üzerinde belirtilmişse de icra sırasında ortaya çıkan nüanslar nota üzerinde gösterilmemektedir. Bunun da belli gerekçeleri vardır: Örneğin Türk müziğinde temel usûl eğitimi eğer çalgı ile veriliyorsa, bu çalgı kudüm olarak tercih edilir ve kudüm icrasında bu nüanslar görülmez. Kudüm dışındaki vurmali çalgılarda ise ortaya çıkan nüanslar icracıdan icracıya farklılık gösterir çünkü temel vuruşların dışında kalan bu süsleme darpları her icracının çalgısal performansını şekillendiren parmak ve bilek stillerinin farklılıklar göstermesinden ötürü yani icra stilleri farklı olduğundan tekdüze ifade edilebilecek bir niteliğe sahip olmamaktadır. Dolayısıyla bu darpları standart bir biçimde notada belirtmek pek de mümkün görünmemektedir. Ancak nihai sonuçta söz konusu usûlün icrası darp açısından eşdeğerdir. Aslına bakılırsa, herhangi bir müzik eserini nota ile seslendirme noktasında icracılar çoğu zaman notada belirtilmemiş çarpma, tril ya da nüans artikülasyonları ile yorumlama yapabilmektedir. Bu da icra edilen eserin ifade açısından daha zengin duyulmasında etkilidir. Özellikle yorumlama becerisi yüksek stüdyo müzisyenleri solo pasajlar çalarken nüans artikülasyonlarını fazlaca kullanır. Söz konusu nüansların görülmemesinin bir diğer gerekçesi de vurmali çalgılar üzerine yazılmış ve hali hazırda müzik eğitimi verilen kurumlarda kullanılan metot olmayışıdır. Örneğin; Türk müziğinde usûle ilişkin nazari esaslar kudüm üzerine kurulu iken bendir, daire, def gibi çalgılar üzerine yazılmış metot yoktur. Her ne kadar önerme olarak sunulan metotlar varsa da müzik eğitim kurumlarında bu metotlar henüz yerleşik bir düzleme sahip değildir. Metot eksikliği, bu çalgılarda bireysel teknik ve tercihlere bağlı olarak değişkenlik gösteren icra stillerinin oluşmasında etkilidir denilebilir. Örneğin; kullanım oranı uluslararası boyutlarda olan davul (bateri) notasyonları, öğrenme sürecinde olan bir icracı için yol göstericidir. Ancak bu coğrafyaya özgün geleneksel vurmali çalgıların büyük çoğunluğunun metodu yoktur. Bu da vurmali çalgı eğitiminin usta çırak ilişkisiyle gelişmesinde bir gerekçe olarak ele alınabilir. Bu eksikliğin bir devamı da notasyonda görülen yazım probleminde açığa çıkmaktadır. Usûl kaidesinde belli isimlere sahip olan darplar dışında kalan diğer nüanslı vuruşlar, resmî kurumlardaki eğitimcilerin kendileri tarafından belirlenen çeşitli sembollerle tarif edilmesi yoluyla aktarıldığından bu nüansların ifade edilmesi terminoloji ve notasyon açısından görüş farklılıklarını ortaya çıkarmaktadır.

Popüler müzik alanında kullanılan vurmali çalgılar da bu durumdan elbette etkilenir. Çünkü söz konusu çalgılar içerisinde bendir, def gibi çalgılar müzik endüstrisinde hemen hemen her müzik türünün içerisine sızabilme özelliğine sahiptir. Özellikle kayıt endüstrisinin otorite icracıları hangi müzik türü olursa olsun, bu çalgıları sıklıkla kullanmaktadırlar.<sup>2</sup> Ancak yaylı çalgılar ya da piyano gibi uluslararası düzeyde kabul görmüş teknikleri ya da yazılı metotları bulunmayan bu vurmali çalgılar, icracının şekillendirdiği ya da kompozitör, aranör gibi üretici kimliklerin belirleyici olduğu biçimlerde icra edilmektedir. Bu sebeple de herhangi bir usûl icrası söz konusu olduğunda ana darplar dışında kalan diğer nüanslar değişkenlik gösterebilmektedir. Bu nüanslar içerisinde *Ghost* adı verilen vuruşlar ritim kalıbının şekillenmesi açısından belirleyici bir unsurdur.

1 Kronolojik sırayla verilen bu isimlere ait çalışmaların bilgileri Ufuk Akın İnce (2019) tarafından kaleme alınan "Türk Müziği Usûl Kaynakları" adlı kitaptan alınmıştır.

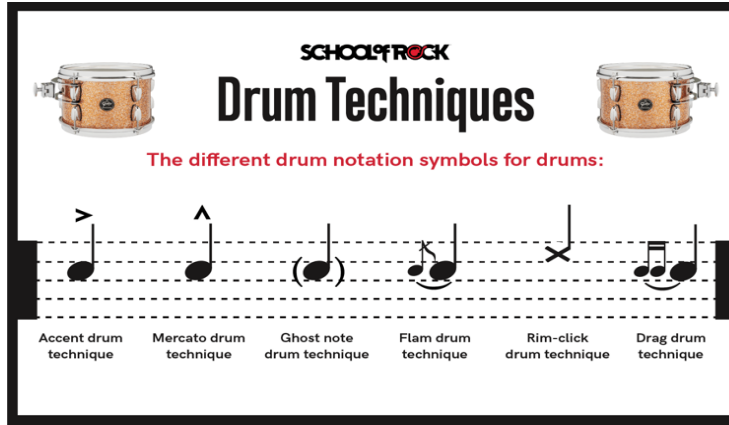
2 Kayıt endüstrisinin en önde gelen vurmali çalgılar icracılarından Mehmet Akatay, popüler müzik denildiğinde darbukadan sonra en çok kullanılan çalgının def olduğunu belirtmiştir (Karşılıklı Görüşme, 20 Ocak 2022). 80'li yıllardan günümüze dek çok sayıda albümde refakatçi olarak yer alan Murat Arslan (Iraklı Murat) da darbuka ve def çalgılarının müzik endüstrisinde kullanılan vurmali çalgılar arasında ilk sırada yer aldığını ifade etmiştir. Ayrıca, Murat Arslan kendisinin Türkiye'ye gelip albüm kayıtlarında yer almaya başlamasıyla birlikte diğer icracıların kendisinden birçok Arap usûlünün de adını ve icra şeklini öğrendiğini ileri sürmektedir (Karşılıklı Görüşme, 24 Mart 2021).

## 1.1. Yöntem

Bu makale çalışması, ele alınan temel problemin tartışılabilmesi açısından iki sözlü eserin Finale 25.5 sürümü nota yazım programı kullanılarak içerik analizi yöntemiyle irdelenmesi ile şekillenmiş nitel bir araştırmadır. Tez çalışması için yapılan alan araştırmaları sırasında fikirlerinden, tecrübelerinden faydalanılan, müzik kayıt endüstrisinde aktif rol alan isimlerin görüşlerine de yer verilmiştir. Konuya ilişkin çeşitli yazılı kaynaklara da atıfta bulunulmuş, yayın etiğine uyulmuştur.

## 1.2. Nitelik Açısından Görünmeyen Darplar

Ghost (hayalet) terimi vurmali çalgılarda çok düşük ses seviyesinde (Miller, 1996, s. 16) ve ana notalar arasında çok yumuşak şekilde (Mattingly, 2006, s. 61) çalınan notalar için kullanılan bir terimdir. Hayalet notaların müzik endüstrisinde icracı tarafından özellikle performans edilmesi bekleniyorsa perküsyon partiyonlarını yazan kompozitör ya da aranjör tarafından mutlak surette notada çeşitli simgelerle gösterilmektedir. Bendir, def gibi çalgıların notasyonu var olmadığı için kayıta hangi enstrümanın ya da hangi ritim kalıbının icra edileceği genelde sözel iletişimle belirlenmektedir. Ancak bateri (drum) kullanılıyorsa bu gösterim biçimi büyük oranda bateri için kullanılan notasyon sayesinde yapılır. Sözü edilen görünmeyen darplar bateri notasyonunda belli simgelerle gösterilmektedir. Örneğin;



Şekil 1: Ghost ( Hayalet ) Notanın Davul Notasyonunda Gösterimi <sup>3</sup>

Şekil 1'de gösterilen ve parantez içine alınarak sembolize edilmiş Ghost Note (hayalet nota) önündeki ya da ardındaki vuruşlardan daha az şiddetle çalınacaktır. Davul ya da perküsyon notasyonlarında tıpkı parantez gibi başka semboller de hayalet notalar için kullanılmaktadır. Örneğin; çevresindeki vuruşlardan daha az şiddetle çalınacağı anlamını veren *Breve*,  $\cup$  sembolü ile gösterilirken, [ ] (köşeli parantez) sembolü ile gösterilen vuruşlar da yine vuruşun şiddetinin azlık derecesini ifade eden bir başka hayalet nota sembolüdür. Uluslararası geçerliliğe sahip bu notasyon sistemi davul notasyonunda yer almakta iken söz konusu semboller Türk müziğinin usûl notasyonunda yer almaz. Temelde *Düm-Tek-Dü-Te-Ke-Me-Ta-Hek-Kâ* gibi ikai terennümler ile ifade edilen vuruşlar, usûl kaidesi kudüm çalgısı üzerinden geliştirildiği için darplar usûl mertebesine ve içerisindeki süre değerine göre adlandırılır. Nazari çerçevede belirlenmiş ve kabul gören esaslar arasında sembolize şekilde yer almayan hayalet darplar, icra boyutunda ise olmazsa olmazları arasındadır ve dünya genelinde kabul gören notasyon sembollerinin nota üzerine sonradan eklenmesiyle icracıya sunulabilmektedir.

Gerek nota bilgisine sahip olmayışları gerekse icra ve hafıza kabiliyetleri yüksek olduğu için notaya ihtiyaç duymayan vurmali çalgı icracılarının, bir müzik eserinin icrası sırasında kendilerinin adlandırdıkları ve temel vuruşlara eklemledikleri ve de eserin daha zengin içerikli duyulmasında etkili olan, enstrümanlardan çıkan sesleri betimleyen *Ra-Re-Rak-Ta-Ka-Kof-Tırr-Pa*<sup>4</sup> gibi vuruşların ve çeşitli süsleme darplarının ise hayalet notların öncül ve ardılları olarak vurulması, usûl bahsinde velvele olarak tanımlanabilir.

3 Bkz. Drum Notation For Beginners, t.y. *The different drum notation symbols for drums*. Erişim Tarihi: 24.02.2023.

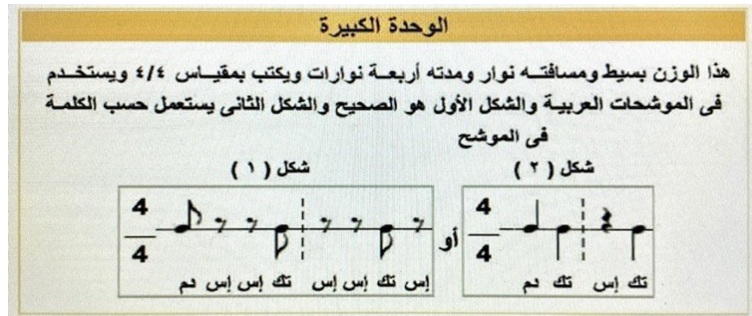
4 Darpları niteleyen bu isimlendirmeler müzik endüstrisindeki icracılar arasında yaygınlaşan terminolojinin göstergesidir. Vurmali çalgılardan çıkan sesleri betimleyen bu adlandırmalar, müzik endüstrisinin önde gelen vurmali çalgı icracılarından Cengiz Ercümer ile yapılan görüşmeden elde edilmiştir (Karşılıklı Görüşme, 21 Şubat 2022).

Tarihsel süreçte Arap müziği ile etkileşimin neticelerinden biri olan Arap müzik kültüründe tanımlanmış çeşitli usûllerin Türk icracılar tarafından kullanılıyor oluşu, icra biçimleri gelişme gösterdikçe daha da yaygınlaşmıştır. Bu yaygınlığın en öne çıkan belirteçleri ise Vahde başta olmak üzere Melfuf, Maksım, Saidi gibi çeşitli usûllerin kullanımınıdır.<sup>5</sup> Müzik endüstrisinde yaygın biçimde kullanılan ritim kalıplarından biri olan ve özellikle Sofyan ya da Düyek usûllerinde bestelenmiş eserlerde kullanıldığını ifade edebileceğimiz Vahde hakkında ayrıntılı bir çalışma olmaması, bu denli yaygınlığa sahip bir usûlün analizini gerektirdiği ve alanda yapılan çalışmalara katkı sunabilmesi fikrine dönüşerek bu çalışmanın da ortaya çıkmasında bir gerekçe olmuştur.

Ali Jihad Racy, Vahde usûlüne ilişkin şu cümleleri kullanır:

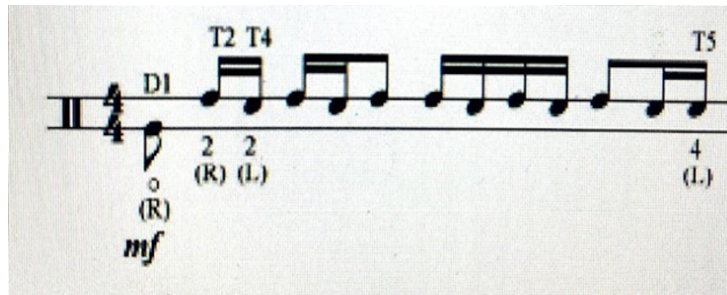
“ Mısır müziğiyle güçlü bir ilişkisi olan vahde, yinelenen bir vurgu efekti olarak tarif edilebilir. Esasen önceden belirlenmiş ve kısa ve öz bir biçimde yapılandırılmış çok çeşitli vuruş tasarımları sergileyen Suriye- Türkiye kaynaklı döngüsel kalıplardan farklı olarak vahde, en temel formunda ölçünün ilk vuruşuyla, yani Düm’le işaretlenen bir zaman birimidir. Bazen en önemli teorik tasarımlardan biri olarak ele alınan vahde kalıbı, çeşitli uzunluk ve tempolardadır ve büyük, orta, küçük gibi tanımlayıcı sıfatlar almıştır.” (2007, s. 170).

Yazılı kaynaklarda dört zamanlı olarak belirtilen Vahde usûlü, Vahde Kebir, Vahde Sagir gibi türlere de sahiptir. Ancak mertebesi dörtlük yerine sekizlik düşünülürse sekiz zamanlı olarak da kabul edilebilmektedir. Vahde, Türk icracılar tarafından tıpkı Mısır klasik müziğinde olduğu biçimleriyle icra edilir ancak müzik endüstrisinde Kebir ve Sagir gibi tanımlar yaygın değildir. İcraçıların eklemlediği çeşitli hayalet darplar usûlün velvelesinde farklı darpların da ortaya çıkmasına neden olabilmektedir. Majdi İshak, Vahde Kebir usûlünün notasını şu şekilde göstermektedir:



Şekil 2: Vahde Kebir Usûlünün Darplarını Gösteren Nota (İshak, 2015, s. 59).

Şekil 2’de gösterilen notaya göre, sekizlik değerdeki Düm darbu ile başlayan usûlün ikinci dörtlüğü sekizlik es ve sekizlik tek darbını içerirken, üçüncü dörtlüğü es barındırmaktadır. Son dörtlük ise sekizlik Tek darbu ve sekizlik es barındırır. Türk icracılar bu kalıbı yukarıdaki nota örneğinde ifade edildiği biçimde icra etmelerinin yanı sıra, Nilgün Doğrusöz ve Esra Karaol’un vurmali çalgılar icracısı Mısırlı Ahmet’in icra stilini konu edindikleri çalışmalarında aşağıdaki nota örneğinde olduğu gibi süslemeli şekilde de icra etmektedirler (2014, s. 11).



Şekil 3: Mısırlı Ahmet’in İcra Stili İle Vahde Usûlünün Darplarını Gösteren Nota Örneği.

5 Kayıt endüstrisinin önde gelen vurmali çalgı icracılarından Yaşar Akpençe, albüm kayıtlarında özellikle *slow* olarak adlandırılan ve düşük tempolu olarak tanımlayabileceğimiz eserlerde Vahde usûlünün en çok tercih ettikleri ritim kalıplarının başında geldiğini ifade etmiştir (Karşılıklı Görüşme, 19 Ekim 2021).

Bu nota örneğine göre kuvvetli vuruş olan Düm alt satıra, zayıf vuruşlar ise üst satıra yazılmıştır. Usûlün ikai terennümleri: Düm-Te-ke, Te-Ke-Tek, Te-Ke-Te-Ke, Tek-Te-Ke şeklinde ifade edilmektedir. Şekil 3'te verilen nota örneği ile Şekil 2'deki nota örneği karşılaştırılırsa; Vahde Kebir usûlünde Es'ler ile belirtilen tüm birim zamanların çeşitli darplar ile doldurulmuş olduğu sonucuna varılır. Türlü varyasyonlara sahip olan bu usûlün Şekil 3'te verilen örneği müzik endüstrisinde en çok kullanılan Vahde varyasyonu olarak bilinmektedir. Diğer taraftan her iki şekil karşılaştırılırsa; bu varyasyonun Şekil 2'de notası verilmiş Vahde usûlünün velvelesi gibi düşünülmesi mümkün olabilmektedir. Çünkü bu varyasyon üstte verilen darpların daha süslemeli yani velveleli halidir. Görünmeyen darplar ise bu usûl örneğinde iki şekilde karşımıza çıkmaktadır: İlkinde, usûlün ana hali olarak kabul edebileceğimiz Şekil 2'deki Es'lere denk gelen darplar belli belirsiz icra edilirse o darplar Ghost olarak kabul ve ifade edilir. Çünkü her vuruş aynı şiddette icra edilirse usûl nüanslı biçimde duyulmaz. İkincisinde, Düm vuruşundan sonra gelen diğer zayıf vuruşlar belirgin ama daha az şiddette icra edilirse bu vuruşlar arasına parmaklar vasıtasıyla küçük nüanslar eklenir. Dolayısıyla o nüanslar Ghost adını alır. Örneğin;

#### VAHDE



Şekil 4: Vahde Usûlünde Ghost Vuruşları Gösteren Nota.

Şekil 4'te verilen notadaki darplar parmak numaralandırması yapılmadan verilmiştir. İlk darp olan Düm'den sonra gelen altmışdörtlük değerdeki darplar, ikinci dördlük birim zamandaki otuz ikilik ve altmışdörtlük değerdeki darplar ve dördüncü dördlük birim zamandaki altmışdörtlük değerdeki darplar belli belirsiz biçimde icra edildiği için Ghost vuruşlar olarak adlandırılmaktadır. Şekil 2'de verilen Vahde Kebir usûlü ile karşılaştırıldığında bu nüanslı varyasyonun velvele gibi düşünülmesi mümkündür. Bu darpların çokluğu icra sırasında usûlün zengin duyulmasını sağlar.



Şekil 5: Dördlük Mertebedeki Vahde Usûlünde Ghost Vuruşların Süre Değeri.

Şekil 5'te verilen örneğe bakıldığında Vahde'de bulunan Ghost vuruşların dördlük mertebeye üzerinden düşünülürse bir onaltılık süre değerine denk gelecek şekilde dört adet altmışdörtlük değerinde darp barındırdığı açıktır. Müzik endüstrisinde icracıların en fazla kullandığı varyasyonda da Ghost vuruş olarak değerlendirilebilecek darplar mevcuttur. Örneğin;

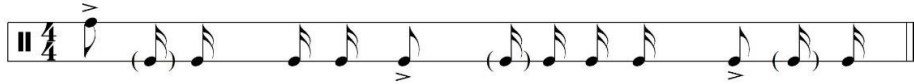
#### VAHDE



Şekil 6: Vahde Varyasyonlarının Karşılaştırılması.

Buna göre; üst satırda yer alan varyasyondaki altmışdörtlük değerdeki ifadeler alttaki varyasyonda görülmemektedir. Birinci dörtlük birim zamanın ikinci yarısına denk gelen süslemelerde bir onaltılık vuruş değerine eşit olacak şekilde *Ghost* vuruşlar olduğu görülmektedir. Üçüncü dörtlük birim zamanı oluşturan Te-Ke-Te-Ke (icracılar tarafından *Ra-Ka-Ta-Ka* olarak da adlandırılan) darplarda da ilk on altı birim zaman değerindeki Te (Ra) vuruşu yine otuz ikilik ve altmışdörtlük değerdeki *Ghost* vuruşlar ile değişmektedir. Ancak diğer darplar vurgu ve değer açısından birbiri ile eşittir. O yüzden altında ya üstünde aksan sembolü bulunan vuruşlar haricindeki tüm darplar belli belirsiz icra edildiğinden, bu darpları *Ghost* olarak nitelemek mümkündür. Her iki varyasyonun da darp açısından Vahde Kebir'e göre daha zengin olduğu açıktır. Bu vuruşlar zaten süsleme anlamına gelen velveleyi daha da yoğunlaştırarak, usûlün darplarını bir nevi velvelenin velvelesi durumuna getirir. Notasyon safhasında ise ritim kalıplarında yer alan *Ghost* vuruşlarının yazımı tümüyle tercih edilmez. Örneğin; Davul notasyonunda *Ghost* vuruşlar parantez içine alınarak ifade edilir. Bunun başlıca gerekçesi de otuz ikilik, altmışdörtlük gibi değerlere sahip bu darpların icra sırasında deşifreyi zorlaştırmasıdır. Diğer taraftan her icrada aynı *Ghost*lar yer almayabilir. Dolayısıyla nota daha sade biçimlerde yazılarak tercihe bağlı olarak da çeşitli sembollerle ifade edilebilmektedir. Söz gelimi, nota üzerinde gösterilmesi tercih ediliyorsa davul (bateri) notasyonundan yararlanılarak şu şekilde ifade edilebilir:

## VAHDE



Şekil 7: Ghost Vuruşların Parantez Yoluyla Gösterimi.

Müzik endüstrisinde tür ayırt etmeksizin icracılar tarafından sıklıkla tercih edilen bir usûl olarak Vahde, Düyek usûlünde bestelenmiş birçok eserde kullanılmaktadır. Ahmet Özhan tarafından *Yüzyılın Şarkıları* adlı albümde yorumlanmış ve şarkı formundaki eserler arasında popülerliğini her zaman koruyan, Şekip Ayhan Özışık'a ait *Rüzgâr Söylüyor* adlı eserin kaydı<sup>6</sup> örnek olarak ele alınabilir. Düyek usûlünde bestendiği halde söz konusu eserin icrası analiz edildiğinde Vahde usûlünün kullanıldığı sonucuna varılmaktadır. Eserde Vahde usûlünün kullanıldığı güftenin başladığı bölümün notası şu şekildedir:

RÜZGAR SÖYLÜYOR

Beste: Şekip Ayhan ÖZİŞİK Notaya Alan: Erkan KANAT

Şan

Rüz gar söy lü yo r şim di

Darbuka

Şekil 8: Ahmet Özhan Tarafından Yorumlanan Rüzgâr Söylüyor Adlı Eserden Bir Bölüm.

6 Bkz. *Mona Müzik*, 2018.



Bu kayıttta darbuka ve def çalgıları ile icra edilen Vahde usûlünün darpları, Düyek velvelesine oldukça yakındır ancak sayıca fazladır. Düyek usûlünün ana halinde altı olan darp sayısı velvelesinde on birdir. Vahde usûlünün yukarıda notası verilmiş icra örneğinde ise darp sayısı on üçtür. Yani vuruş sayısı düyek velvelesinden de fazladır. Ancak bu varyasyonda vuruş şiddeti olarak belirgin darp sayısı üç iken, geriye kalan on darp Ghost olarak nitelenebilir. Dolayısıyla bu eser Düyek usûlünün ana hali ile icra edilseydi altı darp, velvelesi ile icra edilseydi de on bir darp kullanılmış olacaktı. Ancak darp sayısı on üç olan Vahde usûlü kullanılarak ritim döngüsü açısından parantez içinde belirtilen ve Ghost olarak nitelenen darplar sayesinde daha zengin vuruşlu bir ritim yapısına sahip olmuştur denilebilir. Ancak üzerinde durulması gereken önemli bir durum da parantez içinde gösterilmiş bir onaltılık süre değerine eşit olan dört adet altmış dörtlük ve üçüncü dörtlük birim zamanda yer alan otuz ikilik değerdeki belli belirsiz darplar yani Ghost vuruşların katkısıdır. Çünkü eğer o darplar da sayılırsa bir ölçüdeki toplam darp sayısı on üç değil yirmi dört olacaktır. Dolayısıyla söz konusu icrada Ghost, velveleyi velvelendiren vuruşlar halini alır.

Vahde usûlünün kullanıldığı bir diğer örnek ise güftesi Vecdi Seyhun'a, bestesi Selahaddin Pınar'a ait Düyek usûlünde ve kürdilihicazkâr makamındaki *Sorma Bana Nafîle* adlı eserin Ayşegül Durukan tarafından *Sevgim İçin*<sup>7</sup> adlı albümünde yorumlandığı kayıttır.<sup>8</sup> Eserde söz konusu usûlün kullanıldığı güfte bölümüne ait nota ise şu şekildedir:

SORMA BANA NAFİLE

Beste: Selahaddin PINAR Notaya Alan: Erkan KANAT

Şan

Sor ma ba na na fi le

Darbuka

Şekil 9: Sorma Bana Nafîle Adlı Eserde Vahde Usûlünün Kullanımını Gösteren Nota.

Arañağme ile başlayan eserin güfte bölümünde Vahde usûlünün kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu icrada da belirgin olarak duyulan darbuka ve def çalgılarında Vahde'nin ana darpları arasında Ghost vuruşların kullanıldığı ifade edilebilir. Bir önceki örnekte olduğu gibi Düyek usûlünün ana hali kullanılsaydı darp sayısı altı, velvelesi kullanılsaydı darp sayısı on olacaktı. Ancak Vahde usûlünün Ghost içeren varyantı kullanıldığı için on üç darbin var olduğu sonucuna varılmaktadır ki bu icra biçimi de darpların sayıca çokluğu sebebiyle usûl açısından zengin bir icra olarak nitelenebilir. Ancak bir önceki örnekte ifade edildiği gibi parantez içinde gösterilmiş darpların açılımı yapılarak yazılıysa yani otuz ikilik ve altmış dörtlük değerdeki belli belirsiz darplar da paranteze alınmadan açık biçimde yazılırsa toplam darp sayısı yirmi dört olacaktır. Bu açıdan düşünüldüğünde, Ghost vuruşların bir ritim kalıbını zenginleştirmede ne denli önemli bir ayrıntı olduğu ifade edilebilir. Sofyan ya da Düyek gibi usûllerde bestelenmiş eserler, nazari esaslarda belirtilen usûl kaidesine göre icra edilmiş olursa söz konusu usûllerin ana halinde ya da velvelesinde darp sayısı ne kadarsa o sayıda darbin olması beklenir. Ancak kayıtlı müzik ürünlerinde

7 Ayşegül Durukan bu eseri Üner Müzik etiketiyle piyasaya çıkmış olan *Sevgim İçin* adlı albümde seslendirmiştir (Bkz. *Discogs*, t.y.)

8 Bkz. Recep Gayretli, 2014.

bu usûllerin icrası özellikle tercih edilmiyorsa, Sofyan ya da Düyek yerine Vahde kalıbı sıklıkla kullanılmaktadır. Dolayısıyla icracıların şekillendirdiği çeşitli nüansların da eklenmesiyle zaten sayıca Sofyan ve Düyek'ten fazla darp bulunduran Vahde gibi ritim kalıpları içerisindeki darp sayısı Ghost vuruşlar ile daha da artmış olmaktadır. Bunun sonucu olarak da bir eserin icrasında duyumsal açıdan da belirginleşen zengin bir ritim döngüsü ortaya çıkmaktadır.

## Sonuç

Bir müzik eserinin tüketici nezdinde beğenilip tüketiliyor oluşu yani popülerliği büyük ölçüde görsel-işitsel medya ortamlarında ne kadar yer aldığıyla ve müzik endüstrisinin kendi dinamikleri çerçevesinde yaratılan popüler kültür atmosferi ile orantılıdır. Ancak bu tüketim düzeyini yüksek hale getiren koşullar, öncelikle üretim safhasındaki türlü yapısal etmenlere de dayalıdır. Her ne kadar popüler kültüre ve özelinde popüler müziğe odaklanan yaklaşımlarda popüler müzik ürünlerinin sanatsal değer taşımadığını öne süren söylemler var olsa da eserin bestelenme sürecinden sonraki tüketiciye ulaşana dek geçirdiği evreler, üretim koşulları, orkestrasyon disiplini, düzenleme, icra, *mix*, *mastering* aşamaları göz önüne alındığında çok sayıda üretici kimliğinin bir araya gelerek mesai harcadığı katmanlı süreçlerden bahsedilebilmektedir. Bu süreçte, üretici kimliklerin tüketicilerin beğeni matrislerini dikkate aldıkları şüphesizdir. Dolayısıyla popülerlik olgusunu nitelikli bir müzik ürünü üzerinden değerlendirirken üretim aşamasındaki katmanların katkısı göz ardı edilmemelidir. Popülerliğin gerekçeleri arasında gösterilebilecek olan kolay algılanabilirlik ve akılda kalıcılık unsurları büyük oranda öncelikle müzik eserinin yapısıyla ilişkili iken, tüketilebilen bir ürün haline gelmesinde geçirilen sürecin yani üretimin pratikleri, bu algılanabilirlik ve akılda kalıcılık unsurlarının temel teşkil ettiği, dolayısıyla kulakların aşına olduğu yapısal etmenlere yer verir. Popüler müzik türleri arasında değişken düzeylerde de olsa yıllar içinde her kesimden dinleyici tarafından karşılık bulmuş arabesk müzik, tarihsel süreçte Arap müzik kültürü ile kurulan kültürel etkileşim neticesinde Mısır'ın klasik müziğinde görülen bir takım icra üsluplarını, makam perdelerini ve usûllerini bünyesinde barındıran karma nitelikli bir müzik türü olarak yorumlanabilir.

Kayıt endüstrisi, bu alanda üretimi gerçekleştiren üreticilerin tüketicilere oranla daha az sayıda olmasıyla şekillenmiş yani oligopol bir alandır. Endüstrinin bu yapısı sayesinde kayıt icralarını gerçekleştiren icracıların benimsediği ve çeşitli standartlara indirgedikleri müzikal üsluplarını üretime yansıtma- ları ve aynı zamanda arabesk müzik icrasına hakimiyetleri sayesinde Arap müzik kültüründe yer alan Vahde gibi bir takım ritim kalıplarını da sıklıkla kullanıyor oluşları tesadüfi değildir. Her türlü geçiş- liliğe izin veren serbest yapısıyla arabesk müzik unsurlarının diğer müzik türlerine kolayca sızabilme gibi bir özelliği vardır. Bu sebeple de en çok Arap müzik kültürü ile kurulan ilişkinin belirgin nitelik- lerini taşıyan ve toplumun her kesiminden dinleyiciye ulaşabilen arabesk müzikte görülen Vahde vb. usûllerin farklı müzik türlerinde de kullanılması doğal bir sonuçtur. Özellikle Düyek usûlü ile uyumlu darp yapısı sayesinde bu usûlün yerine tercih edilen Vahde'nin, (Kebir ya da Sagir gibi varyantları icra edildikleri halde adları ile çok biliniyor olmasa da) Ghost adı verilen belli belirsiz vuruşların eklen- mesiyle ortaya çıkan süslemeli biçimleri, başta darbuka ve def olmak üzere müzik endüstrisinde yoğun biçimde kullanılan vurmali çalgılarla icra edilmektedir. Ghost vuruşlar, büyük oranda usûllerin vel- velleli hallerinde kullanıldığı için, kullanıldığı ölçüdeki kalıbı velvelenin velvelesi haline getirmektedir denilebilir. Bu aynı zamanda icracıların hayalet darplarla dolu icra eksenlerinin bir yansımasıdır. Özel- likle kayıt endüstrisinin öne çıkan vurmali çalgı icracıları, bu ritim kalıbını tarzı, türü fark etmeksizin albüm kayıtlarında sıklıkla icra ettiklerinden sözü edilen görünmeyen darplar sayesinde icralarını daha da zenginleştirmiş olurlar. Sonuç olarak da müziğin üreticileri, performans ve üretim bağlamında icrayı zenginleştiren bu görünmeyen darplarla dolu ritim yapılarının var olduğu bir üretim döngüsünün de aktörleri olurlar. Darp sayısı açısından Düyek'ten ve velvelesinden fazla olan Vahde'nin sahip olduğu ve ritim notasyonlarında belirtilmeyen bu darpların, içerisinde kullanıldığı esere usûl nüansı ve eserin devinimi bağlamında zenginlik kattığı düşünülmektedir.

<b>Yazarların Makaleye Katkı Oranları</b> <i>Contribution Rates of the Authors</i>	<b>Birinci yazarın makaleye katkısı % 60, ikinci yazarın makaleye katkısı % 40'tır.</b> <i>The contribution of the first author to the article is 60 %, and the second author is 40 %.</i>
<b>Etik Kurul Onayı Bilgileri</b> <i>Ethics Committee Approval</i>	<b>Makalede açıklanan araştırmada insan denekleri kullanıldığı için 25.03.2021 tarihinde 164 numaralı proje olarak İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Araştırmaları Etik Kurul'u onayı alınmıştır.</b> <i>Since human subjects were used in the research described in the article, the approval of the Istanbul Technical University Social and Human Sciences Research Ethics Committee was obtained on 25.03.2021 as the project number 164.</i>
<b>Çıkar Çatışması</b> <i>Conflict of Interest</i>	<b>Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.</b> <i>The author has no conflict of interest to declare.</i>
<b>Finansal Destek</b> <i>Financial Support</i>	<b>Yazar çalışması için finansal destek almadığını beyan etmiştir.</b> <i>The author declared that this study has received no financial support.</i>
<b>Teşekkür Açıklaması</b> <i>Acknowledgements</i>	<b>Bu makalenin oluşturulmasına katkı sağlayan, fikir ve tecrübelerini tarafımızla paylaşan müzik endüstrisinin ileri gelen vurmali çalgı icracılarından Celal Bağlan, Murat Arslan, Mehmet Akatay, Yaşar Akpençe ve Cengiz Ercümer'e teşekkürlerimizi sunarız.</b> <i>We would like to thank Celal Bağlan, Murat Arslan, Mehmet Akatay, Yaşar Akpençe and Cengiz Ercümer, the leading percussion performers of the music industry, who contributed to the writing of this article and shared their ideas and experiences with us.</i>
<b>Hakem Değerlendirmesi</b> <i>Peer-review</i>	<b>Bağımsız</b> <i>Externally peer-reviewed.</i>

## Kaynaklar

- Beşiroğlu, Ş. (2003). Popülerleşme Sürecinde Bir Bestekâr: Sadettin Kaynak. *Popüler Müzik Araştırmaları Dergisi* içinde (s. 105-113), 1(1).
- Discogs. (t.y.). *Ayşegül Durukan - Sevgim İçin*. Erişim Tarihi: 02.03.2023 <https://www.discogs.com/release/11091220-Ayşegül-Durukan-Sevgim-İçin>
- Doğrusöz, N. & Karaol, E. (2014). Mısırlı Ahmet: The Clay Darbuka Technique and Its Performance Analyses. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2 (1), 50-67. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/115267>
- Drum Notation For Beginners (t.y.). *The different drum notation symbols for drums*. Erişim Tarihi: 24.02.2023. <https://www.schoolofrock.com/resources/drums/drum-notation-for-beginners>
- İnce, U. A. (2019). *Türk Müziği Usûl Kaynakları-Tedkik- Tahkik- Kıyas*. Gece Kitaplığı.
- İshak, M. (2015). *The Art Of Rhythm (History, Weights and Eastern Instruments)*. Book Bursa For Publishing and Distribution, Sharef 25 Street.
- Mattingly, R. (2006). *All About Drums: A Fun and Simple Guide to Playing Drums*. Hal Leonard Corp.
- Miller, R. (1996). *The Drum Set Crash Course*. Alfred Music Publishing.
- Mona Müzik. (2018, 7 Şubat). *Ahmet Özhan - Rüzgâr Söylüyor*. [Şarkı]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=0Lz4D8hfU4Y>
- Racy, A. J (2007). *Arap Dünyasında Müzik*. (S. Aygün, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Recep Gayretli. (2014, 2 Eylül). *Ayşegül Durukan-Sorma Bana Nafile Neler Düşündüğümü (Kürdili Hicazkâr) R.G.* [Video]. Youtube. [www.youtube.com/watch?v=MerkyL2qWcg](http://www.youtube.com/watch?v=MerkyL2qWcg)

## Extended Abstract

### Follow On After Ghost in Usûl: Unseen Beats

The question of which music is popular or which is not reveals a plane that is highly variable in today's conditions and is often shaped according to consumers' habits and music taste matrices. Therefore, when it comes to popularity criteria, it is difficult to define a musical genre or pure musical work according to what and whom it is popular. Studies focusing on popular music tend to solve the problems addressed by developing discourses through interdisciplinary approaches. Considering the music production of the last forty years, due to the defining features of the musical creation, which we can generally describe as sound, due to the performance style of the instruments that have never lost their popularity, that is, that are liked and consumed by the consumers as discussed in this study. It is possible to talk about musical products that can be put into their styles. For example, it can be said that the emergence of music genres such as arabesque, pop, or Turkish style is generally related to the style of performance or the form structure of the work. While it is a separate research field in which genre or genre a musical piece will be categorized, it is indisputable that vocal vocalization, the instruments used, and the musical interpretation shaped by these instruments are the most important stages among all the processes after the composing phase of those works, when considered over recorded music products is real. Because various factors such as the sound field of the instruments used in the work in question, their structural features, and the frequent use of various musical expressions that have evolved into a settled understanding, that is, standardized, can make belonging to a certain music genre relatively easier, at least in a sensory way. As a result of the cultural interaction established with the musical culture of Egypt in the historical process, the effects of Arabic music can be seen in various forms in Turkey, just as the elements of Turkish music are encountered in the Arab geography. The performance style of string orchestras in the music industry, the existence of instruments such as the darbuka and the tambourine, which are the most widely used among percussion instruments, and the usûl performances performed with these instruments can be counted among the indicators of this interaction. Darbuka and tambourine are instruments that already exist in Anatolian music culture, but percussion instruments such as darbuka, def, dhollo, and performance styles of performers in the music industry reflect distinct examples of this cultural interaction. On the other hand, the fact that both music cultures are basically based on maqam and usûl paves the way for transitivity in the context of music culture. Practical codes in this transitivity already constitute the basic components of the interaction of Turkish and Arabic music, which have structural similarities. Although it has the same mints as Vahde, Melfuf and Düyek, the intense preference for Maksum, known as Arab in the music industry, and the performance of these methods by Turkish performers like Arabic performers are indicators of cultural interaction, as well as the sign of what kind of nuances will take place in those performances. The nuances in question mean various decorations that are not seen on the musical note and that are always present in both studio and stage performances; yet, they vary from performer to performer. While notation is used for melodic instruments in the industrialized branch of popular music, notation is not needed for other percussions other than drums, and most of the performers do not have musical notation knowledge. At the point of vocalizing any musical work with notes, performers can often interpret with unspecified bumps, trills, or nuance articulations. This is effective in making the work performed sound richer in terms of expression. Especially studio musicians with high interpretation skills use nuance articulations a lot when playing solo passages. Another reason for not seeing the nuances in question is that there is no method written on percussion instruments and currently used in educational institutions. For instance: while the theoretical principles regarding the method in Turkish music are based on kudum, there is no method written on instruments such as bendir, daire, def. It can be said that the lack of method is effective in forming performance styles that vary depending on individual techniques and preferences in these instruments. Since the other nuanced beats, other than the beats that have certain names in the rule of thumb, are conveyed through the description of the trainers in official institutions with various symbols determined by them, the expression of these nuances reveals differences of opinion in terms of terminology and notation. Of course, percussion instruments used in the field of popular music are also affected by this situation. Because among the instruments in question, instruments such as bendir and tambourine have the ability to infiltrate almost every musical genre in the music industry. In particular, the authority performers of the recording industry often use these instruments, no matter what type of music they are. However, these percussion instruments, which do not have internationally accepted techniques such as string instruments or piano, or written methods, are performed in forms shaped by the performer or in which productive identities such as composer (composer), and arranger (arranger) are decisive. For this reason, other nuances other than the main mints may vary when it comes to performing any procedure. Among these nuances, the beats called Ghost are a decisive factor in shaping the rhythm pattern.

# Türk Makam Müziğinde Vokal Piyasa Tavrının 20. Yüzyıl Başlarındaki Performatif Yansımaları\*

## The Performative Reflections of The Vocal Market Style in Turkish Maqam Music in The Early 20<sup>th</sup> Century

Murat BİRER <sup>(1)</sup> 

Hakkı Alper MARAL <sup>(2)</sup> 

<sup>(1)</sup> Sorumlu Yazar/Corresponding Author

Murat Birer (Arş. Gör.)

Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım  
Fakültesi, Müzikoloji Bölümü

E-Posta: mbirer@kastamonu.edu.tr

ORCID: 0000-0002-0146-1453

<sup>(2)</sup> Hakkı Alper Maral (Prof. Dr.)

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik  
Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzikoloji Bölümü

E-Posta: alpermaral@yahoo.com

ORCID: 0000-0001-6200-3424

Başvuru/Submitted: 08 Mart 2023

Kabul/Accepted: 02 Haziran 2023

### Atrf/Citation

Birer, M., & Maral, H. A. (2023). Türk Makam Müziğinde Vokal Piyasa Tavrının 20. Yüzyıl Başlarındaki Performatif Yansımaları. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 24, 21-43. <https://doi.org/10.59446/porteakademik.1262220>

\* Bu makale, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzikoloji Anabilim Dalı, Müzikbilimleri Doktora Programı çerçevesinde Prof. Dr. Hakkı Alper Maral danışmanlığında hazırlanan "Türk Makam Müziği Vokal Performanslarında Gelenek-Modernite Eksenli Dönüşümler" başlıklı Doktora tezinden üretilmiştir.

### Özet

Bu çalışmada "piyasa tavrı"nın 20. yüzyıl başlarındaki oluşum süreci, piyasa olgusunun Türk makam müziğindeki etki alanları ve "klâsik tavrı-piyasa tavrı" ikilemi eksenindeki kavramsal çerçeveleri vokal açıdan ele alınacaktır. 19. yüzyılın sonlarına doğru gündeme gelmeye başlayan müzik eksenli bazı teknolojik yenilikler, dönemin düşünce ve zevk algılarını çeşitlendiren politikaların da etkisiyle Osmanlı toplumunun kültürel dinamiklerinde gelenekselden "modern"e evrilen farklı açılımlar yoluyla müzik anlayışlarına yeni perspektifler getirmiştir. Daha sonraları taş plâk, gramofon, radyo, mikrofon/amplifikasyon ve gazino/sahne düzlemlerinde ses sanatçılarının popülerleşmesine zemin hazırlayan dikkat çekici mekanizmalar, öncelikle klâsik tavrın doğasında kayda değer kırılmaların önünü açmış ve bugün makam müziğinde "piyasa tavrı/piyasa müziği" tabirleriyle karşılıklı genellenen yeni bir müzik algısının yerleşmesine önayak olmuştur. Bu yeni müzik algısına bir tür dejenerasyon gözüyle bakan, getirilen performatif yeniliklere ve müziği sınıfsal açıdan demokratikleştiren müzikal denemelere eleştirel bir tutumla yaklaşan geleneksel çevrelerin kendi içinde tutarlı duruşları sonraki dönemlerde de kararlılıkla devam etse de piyasa eksenli müzik, toplumun çeşitli kesimlerince rağbet görmeye devam etmiştir. Toplumsal katmanlar düzeyinde ayrı bir inceleme konusuna işaret eden değişim ve dönüşümlerin açık etkileriyle klâsik tavrın yapısında görülmeye başlayan kırılmalar, geleneksel çevreleri yeni önlemler almaya yöneltirken, piyasa müziği için de bir tür dayanak noktası olmuş görünmektedir. Söz konusu kırılma noktalarının ve oluşan yeni müzik algısının performatif altyapıları, 20. yüzyılın Türk müziği tarihine farklı bir perspektif getirecek taze içerikleriyle bu çalışmanın temel alt yapısını oluşturmaktadır. Bu bakımdan tarihsel bir araştırma alanına işaret eden bu temanın etrafında şekillenecek değerlendirme kıstasları, Türk makam müziği vokal performanslarının bütüncül bir perspektifte betimlenmesi, yorumlanması ve analiz edilmesi adına da kayda değer bir temel oluşturacaktır. Klâsik tavrın bizzat temsilcisi olan üstatların ya da bu tavrı fikir ve beğeni düzeyinde takdir edip savunan dönemin isim yapmış aydınlarının yaptıkları eleştiriler, klâsik tavrı ile piyasa tavrı arasındaki bariz farklılıkları gözler önüne sererken, bu farklılıkların içinden doğduğu kavramsal arka plâna da temas edecek güçlü veriler olarak yorumlanabilir.

**Anahtar Kelimeler:** Piyasa Tavrı, Klâsik Tavrı, Piyasa Müziği, Vokal Performans, Vokal Müzik

## Abstract

In this study, the formation process of the “market style” in the early 20th century, the effects of the market phenomenon in Turkish makam music, and the conceptual frameworks on the axis of the “classical style-market style” dilemma will be discussed vocally. Some music-oriented technological innovations, which started to come to the fore towards the end of the 19th century, brought new perspectives to the understanding of music through different expansions in the cultural dynamics of the Ottoman society, which evolved from the traditional to the “modern”, with the influence of the policies that diversified the perceptions of thought and taste of the period. Remarkable mechanisms, which later paved the way for the popularization of vocal artists such as records, gramophone, radio, microphone/amplification, and casino/stage planes have paved the way for significant breaks in the nature of the classical style and paved the way for the establishment of a new musical perception, which covered today with the terms “market style/market music” in maqam music. Although the self-consistent stance of the traditional circles, which regarded this new music perception as a kind of degeneration and approached the performative innovations and musical experiments that democratized music in terms of class, continued decisively in the following periods, market-oriented music continued to be in demand by various segments of the society. While the ruptures that started to be seen in the structure of the classical style with the clear effects of changes and transformations, which point to a separate analysis at the level of social strata, led traditional circles to take new measures, it seems to have become a kind of fulcrum for market music. The performative dimensions of these breakpoints and the new music perception with fresh contents constitute the basic infrastructure of this study aiming to offer a different perspective on the history of Turkish music in the 20th century. In this respect, the evaluation criteria that will be shaped around this theme, which points to a historical research area, will also form a significant basis for describing, interpreting and analyzing Turkish makam music vocal performances in a holistic perspective. While the criticisms made by the masters, who were the representatives of the classical attitude, or by the prominent intellectuals of the period who appreciated and defended this attitude at the level of thought and taste, reveal the obvious differences between the classical style and the market style, it can be interpreted as strong data that will touch the conceptual background from which these differences arise.

**Keywords:** Market Style, Classical Style, Market Music, Vocal Performance, Vocal Music

## 1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

İtalyanca *piàsa*'dan gelen, temel olarak “meydan, çarşı” gibi anlamlarla karşılanan “piyasa” sözcüğü (Nişanyan, 2002, s. 55), İlhan Ayverdi'nin *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*'ünde şu beş tanım ekseninde açıklanmaktadır:

1. “Ticârî işlemlerin, alış verişlerin yürütüldüğü yer, bunların pazarı.
2. *iktisat*. Arz ve talebin karşılaştığı teorik alan.
3. Alış verişte geçerli fiyat, çarşı fiyatı, rayiç.
4. *teşmil*. Ortalık, bulunulan yer, çevre.
5. Aynı yer veya aynı yol üzerinde gidip gelerek gezinme” (Ayverdi, 2006, s. 2515)

Aynı sözlüğün takip eden bölümlerinde piyasa sözcüğünden türetilen bazı tamlamalara da yer verilmiştir. Bu tamlamalar, sözcüğün müzik merkezli temel anlamıyla yer yer paralellik gösteren nüanslar içerdiğinden aşağıda aktarılmıştır:

“*Piyasa etmek*: eski. Gezinmek, dolaşmak.

*Piyasası düşmek*: Değeri kalmamak

*Piyasaya çıkmak*:

1. Satışa arzedilmek
2. Gezintiye çıkmak
3. Ortalıkta görünmek

*Piyasaya düşmek*:

1. Kolayca bulunur olmak.

## 2. (Kadın) Kötü yola düşmek. ...

*Piyasası açılmak:* –nin satışı başlayıp satılacağı fiyat belli olmak [...]” (Ayverdi, 2006, s. 2515)

Ayverdi, sözcüğün müzik bağlamındaki tek tanımını, bu çalışmanın da ana merkezini oluşturan “piyasa şarkısı (mûsikîsi)” ekseninde kısaca şöyle açıklamıştır: “*Piyasa şarkısı (mûsikîsi):* Daha çok gazinolarda icrâ edilen ve her seviyeye hitap ettiği için kalitesi düşük olan mûsikî (şarkı).” (Ayverdi, 2006, s. 2515)

Bütün bu tanımlar müzikal bir çerçeveye oturtularak irdelendiğinde, kavramı piyasa müziği icraları özelinde daha geniş bir perspektiften yorumlayarak yeni ve bütünsel bir tanımlama getirmek mümkündür: Klâsik Türk Müziği’nde yaklaşık olarak 19. yüzyılın sonları itibariyle gündeme gelmeye başlayan; genellikle eğlence merkezlerine özgü bir repertuarın, geniş halk kitlelerinin beğenisi ve genele hitap etme kaygısı merkeze alınarak; klâsik zevkten tavizler verecek ve dikkat çekmek adına, artistik yetenekleri daha fazla ön plâna çıkaracak şekilde icra edildiği; tavrı<sup>1</sup> adına yer yer özensiz tutumlarla icrada özgürlük alanlarının genişletildiği, mûsikî kaidelerinin esnetildiği ve çeşit sesliliğin, zaman zaman eserlerin aslını bozacak derecede hissettirildiği, ezgilerin çiçeklendirildiği bir yorumlama stili.

Bu tanımlama, aynı zamanda “piyasa” da icra edilen eserlerin sunuluş biçimi açısından niteliklerini, tavrı özelliklerini ve tavrı besleyen müzik eserlerini de nitelendirmektedir. Bununla birlikte tanımı oluşturan her bir önerme, açıkça yazılmayan çeşitli müzikolojik, sosyolojik ve kültürel çağrışımlarını da kapsayacak şekilde, ayrı ayrı ele alınmayı gerektiren geniş bir araştırma alanına işaret etmektedir. Dolayısıyla araştırmanın sınırlılıkları, sosyolojik ve kültürel çağrışımlarını<sup>2</sup> ikinci plânda bırakacak şekilde, müzikolojik eksenli ve performans temelli bir zemin oluşturmaktadır. Bu bağlamda araştırma, İstanbul’un piyasa eksenli Türk makam müziği icralarının 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın yaklaşık ilk kırk yılına kadar olan bölümüne odaklanacaktır. Bu sayede Türk makam müziğinde başlı başına bir araştırma konusu olan piyasa müziği ve piyasa tavrının temel dayanakları, erken dönemdeki icra nitelikleri, estetik altyapısı ve tarihsel konumu vokal ekseninde irdelenebilecektir.

Konunun doğası gereği nitel araştırma yöntemleri ve betimsel araştırma modeli araştırma boyunca temel alınacaktır. Özellikle nitel araştırma yöntemlerinden biri olan metin/doküman analizi ekseninde ilerleyecek çalışmada Türk piyasa müziğinin ilk gelişim evrelerindeki niteliksel durumu hakkında canlı gözlemler yoluyla fikir beyan eden alan uzmanları ve mûsikîşinas aydınların betimlemeleri araştırmanın ana eksenini oluşturacaktır. Ayrıca icracılar hakkında fikir veren biyografik kaynaklar, dijital kayıtlar, farklı içeriklerdeki tarihsel dökümanlar ve sözlüklerle karşılaştırmalı olarak incelenecek veriler, analiz edilerek tümevarımsal bir perspektifte kavramsal bir çerçeveye oturtulacaktır. Kavramsal çıkarımların çeşitli safhaları, tarihsel belge örneklerinden hareketle elden geldiğince ayrıntılı olarak betimlenecektir.

1 Bu çalışmada gelenekteki yaygın kullanımı bir yana, performansın doğası gereği beden diliyle anlam açısından kurduğu yakınlık sebebiyle “tavır” kelimesi merkeze alınmış, kompozisyon alanına vurgu yapmak için de “üslûp” kelimesi tercih edilmiştir. *Tavır, üslûp, tarz, stil, ekol* gibi kavramların Türk makam müziği ekseninde herkesçe kabul edilmiş sabit bağlamları ve anlam nüansları henüz netlik kazanmadığından, bu konuda yaygınlaşmaya başlayan tartışmalara girilmemiştir. Konuyla ilgili daha detaylı bilgi için bkz. Ersoy, İ. (2017), Üslup Kavramına Analitik Bir Bakış: Türkiye’de Geleneksel Müziklerde Performans Normları, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 49(10), 302-314; Yeşilaltan, H. A. (2019), *Mûsikîde Üslûp-Tavır*, Cinius Yayınları; O’Connel, J. M. (2022), *Alaturka: Türk Müziğinde Bir Üslup*, alBaraka Yayınları; Akbel, B. A. (2021), Türk Müziğinde Terminoloji Sorununun Ekol, Üslûp, Tavır, Yorum Terimleri Özelinde İncelenmesi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 21(3), 941-955; Zeybek, Ö. (2013), Türk Makam Müziği’nde Üslûp-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin İcrâlarının Analizi, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. “Tavır” kavramının Türk makam müziği geleneğindeki yansımalarını, bu geleneğin son dönemdeki en yetkin temsilcilerinden biri olan Alâeddin Yavaşca’nın kaleme aldığı şu makaleden takip edebilmek mümkündür: Yavaşca, A. (Şubat 1981), Türk Musikisinde Tavır, *Sanat ve Kültürde Kök*, 1(?), 9.

2 Konunun sosyolojik ve kültürel boyutlarına direkt veya dolaylı yoldan değinen belli başlı örnek eserler için bkz. Ayas, O. G. (2014), *Musikî İnkılâbının Sosyolojisi*, Doğu Kitabevi Yayınları; Ayas, O. G. (2015), *Müzik Sosyolojisi*, Doğu Kitabevi Yayınları; Ayas, O. G. (2018), *Müziği Boğan Gürültü*, İthaki Yayınları; Erdoğan, G. (2018), *Müzikolojide Kültürel Yaklaşımlar ve Müzik Kültürü Üzerine Eskizler*, Gece Kitaplığı Yayınları; Oktay, A. (1993), *Türkiye’de Popüler Kültür*, Yapı Kredi Yayınları; Toprak, Z. (2013), *Türkiye’de Popülizm 1908–1923*, Doğan Kitap.

## 2. PİYASA OLGUSUNUN OSMANLI TÜRK MÜZİĞİ TARİHİNDEKİ İZDÜŞÜMLERİ

Türk makam müziğinin geleneksel çevrelerinde müzisyenliğin genellikle bir meslek olarak tercih edilmediği, hatta meşk hocalığının bile geç dönemlere ait birkaç istisna dışında, bilâ-ücret yapıldığı, genellikle kabul edilen bir görüştür. (Behar, 2016, s. 64-72) Ancak Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'sinde, mesleki açıdan ayrıntılı olarak tasvir edilen ve içlerinde ses icracılarının da yer aldığı, müzisyenlik "mesleğine" mensup sanatçıların, azımsanmayacak bir çerçeve oluşturmaları,<sup>3</sup> bu genel kabulün doğruluğunu sorgulattır niteliktedir. Ayrıca, saraydan düzenli olarak maaş alan sanatçı ve mûsikî hocalarının tarihsel varlıklarına işaret eden saray kayıtları göz önünde bulundurulduğunda (Uzunçarşılı, 1977, s. 84-86), mûsikînin "bilâ-ücret" yapıldığı/yapılması gerektiği fikrinin, onu ağırlıklı olarak manevî bir perspektiften yorumlayan "klâsik" geleneğe mensup, Türk ve Müslüman çevrelere ait olduğu düşünülebilir.<sup>4</sup> Bununla birlikte besteci ve icracıların hatırı sayılır bir bölümünün tekkelerde yetiştiği, geç dönemlere kadar kuramsal altyapısının spiritüel bağlamlarından koparılmadan yorumlandığı bir mûsikî evreninde,<sup>5</sup> geleneğin önde gelen üstatlarının mûsikîye, üstünden para kazanılan bir meta gözüyle bakmayı doğru bulmamaları son derece tutarlıdır. Sonuç olarak bugün anlaşıldığı anlamda, belirli bir mekânda icra maharetlerini sergileyen ve bunu müşteri memnuniyetini gözeterek belirli bir ücret karşılığında yapan Türk ve Müslüman müzisyenlerin popüler kültür ve piyasa müziği bağlamında ön plâna çıkmaya başlaması, takriben Osmanlı'nın son dönemlerine rastlamaktadır.<sup>6</sup>

Öte yandan yaklaşık olarak 19. yüzyılın son çeyreğine dek, mûsikî hayatında icra tavırlarının, bugünkü gibi "klâsik" ve "piyasa" eksenlerinde keskin olarak ayrıştırıldığına dair elde somut belgeler bulunmamaktadır.<sup>7</sup> Bununla birlikte 19. yüzyılın sonlarında bile, kimi üstatlarca zaman zaman, eski konak fasıllarının, geçmiş zamanlara ait saray meclisleriyle kıyaslanarak, gıptayla anlatılması/tasvir edilmesi, idealize edilen ve hatta zaman zaman özlenen "klâsik"leşmiş bir icra anlayışına duyulan özlemin, karşılaştırma olanağı veren sabit bir zevk kriteri olarak her dönemde var olduğu fikrini uyandırmaktadır.<sup>8</sup> Nitekim bu tür kıyaslama örneklerine, son dönemin önde gelen müzisyenlerinden Lemi Atlı'nın hatıralarında rastla-

3 Bkz. Özgan, M. (2018), *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'ndeki (1. Cilt) Meslek Adları Üzerine Bir Dil İncelemesi*, (Yüksek Lisans Tezi), Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, s. 17-29.

4 Konuyla ilgili örnek bir röportaj için bkz. Ayan, 2020, s. 33-38. Konuya "Meşk, Meslek ve Profesyonellik" başlığı altında daha ayrıntılı bir perspektifle yaklaşan Cem Behar'ın detaylı saptamaları için ayrıca bkz. Behar, 2016, s. 64-72.

5 Konuyla ilgili örnek metinler için bkz. Ayan, Ö. (2020), *Saadet Güldaş'ın Arşivindeki Mûsikî Sohbetleri*, Kubbealtı Yayınları; Çetinkaya, Y. (1999), *Müzik Yazıları*, Kaknüs Yayınları; Şeker, Ş. (2013), *Ders İle Sohbet Arasında: Ondokuzuncu Asır İstanbulu'nda İlim, Kültür ve Sanat Meclisleri*, Zeytinburnu Belediyesi Yayınları; Behar, C. (2016), *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, Yapı Kredi Yayınları.

6 Bu dönemin eğlence hayatını da içeren mûsikî dünyası hakkında direkt veya dolaylı yoldan dikkate değer bilgiler veren kaynaklar oldukça geniş bir literatür oluşturmaktadır. Örnek kaynakça için bkz. Akçura, G. (2019), *Bir Şehr-i İstanbul ki...*, Oğlak Yayıncılık; Akçura, G. (2019), *İstanbul Şarkıları*, Oğlak Yayıncılık; Aksüt, S. (2017), *İstanbul'da Eğlence Hayatı*, İnkılâp Yayınları; Ali Rıza Bey, B. (?), *Bir Zamanlar İstanbul*, Tercüman Yayınları; Aytar, V. & Parmaksızoğlu, K. (Der.), (2011), *İstanbul'da Eğlence*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları; Behar, C. (2016), *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, Yapı Kredi Yayınları; Behar, C. (Kasım, 1987), *Klâsik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, Bağlam Yayınları; Behar, C. (1993), *Zaman-Mekân-Müzik*, Afa Yayınları; Bırsel, S. (1975), *Kahveler Kitabı*, Dilek Matbaası; Gazimihal, M. R. (1939), *Türkiye-Avrupa Musikisi Münasebetleri*, Nümune Matbaası; Hiçyılmaz, E. (1999), *İstanbul Geceleri ve Kantolar*, Sabah Kitapçılık; Koçu, R. E. (1958), *İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul Ansiklopedisi Yayınları; Rasim, A. (2013), *Şehir Mektupları*, Kapı Yayınları; Rasim, A. (2017), *İstanbul'da Eğlence Hayatı*, Maviçatı Yayınları; Sevengil, R. A. (?), *İstanbul Nasıl Eğleniyordu*, İletişim Yayınları; Toker, H. (2016), *Elhân-ı Aziz: Sultan Abdülaziz Devrinde Sarayda Mûsikî*, TBMM Milli Saraylar Yayınları; Ünlü, C. (2004), *Git Zaman Gel Zaman*, Pan Yayıncılık. Konuya ses sanatı açısından tarihsel bir bakış getiren Özge Şen Tuncel'in yazmış olduğu doktora tezi de ses icracılığının bu dönemine ışık tutacak ayrıntılar içermektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Tuncel, Ö. Ş. (2019), *Klasik Türk Müsikisi Ses İcrâcılığının Tarihsel Seyri*, (Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü). 20. yüzyılda Türk müziğinin seyrini biyografiler üzerinden dolaylı olarak anlatan Mustafa Rona ise, yer yer icracılara da değindiği bölümlerle konuyu tamamlayıcı bir boyuttadır: Rona, M., (1970), *20. Yüzyıl Türk Musikisi*, Türkiye Yayınevi.

7 Konuyla ilgili eldeki sınırlı sayıdaki erken dönem metinlerinin, belge ve anekdotlarla birlikte yaklaşık olarak 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarına/ortalarına ait olduğu gözlenmektedir: Rauf Yekta Bey, Bolahenk Nuri Bey, Udî Nevres Bey, Medenî Aziz Efendi, Sermet Muhtar Alus, Peyami Safa, Sadettin Heper ve Âsaf Halet Çelebi'nin konuyla ilgili ifadeleri, bu makalenin ilgili bölümlerinde paylaştırılarak aktarılmıştır. Daha geniş bilgi için ilgili kaynaklar, detaylı olarak incelenebilir.

8 Osmanlı saray meclislerinin ise erken dönemlerden itibaren zaman zaman, Timur İmparatorluğu dönemine ait meşhur "Hüseyin Baykara fasılları" ile kıyas edilerek anlatıldıkları dikkati çekmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. İnalçık, H. (2016), *Hasbağçe'de Aşş ü Tarab*, Türkiye İş Bankası Yayınları.



nacağı gibi,<sup>9</sup> Osmanlı-Türk müziğinin özgün ve makbul bir üslûba kavuştuğu 17. yüzyılda, Evliya Çelebi gibi ikonik bir yazarın eserinde de geçmesi tesadüf değildir. Dolayısıyla Türk makam müziğinde klâsik tavrın önde gelen temsilcileri tarafından, özellikle saray ve çevresinde en olgun örnekleri verilen “ideal” fasıl meclislerinin daima örnek alındığı; konak, köşk ve yalılarda, bazı yüksek rütbeli devlet adamlarının ve belli başlı tekke görevlilerinin himayeleri altında, şehrin belli başlı merkezlerine yayılan, kendine özgü “ritüellere” sahip, köklü bir gelenek yaratıldığı söylenebilir. Bu ritüelistik bağlamın arka plânında, özellikle Osmanlı padişahlarının kendilerini tanıtırken kullandıkları, yüceltici üslûptaki mektup örneklerinde de sıklıkla yakalanabileceği gibi,<sup>10</sup> bir “seçkinler” sınıfına mensup olmanın farklı dönemlerdeki yansımaları olduğu da son derece aşikârdır. Okan Murat Öztürk’ün saray mensupları ekseninde yazmış olduğu aşağıda satırlar, geçmiş dönemin ihtişamlı meclislerini/“huzur fasılları”nı örnek alan bu gösterişli “ev toplantıları”nın devraldıkları “klâsik” geleneğin tarihsel izlerini, doğasını ve felsefi dayanaklarını açıklar niteliktedir:

“Hamilerin mûsikîyi desteklemelerinde öne çıkan unsurlardan biri, hiç kuşkusuz ‘derin duyma hassası’nu temsil eden ‘hakîmce, bilgece, sôfice duyusu’ un sembolü, ‘âlemlerin/kürelerin ahengi/mûsikîsi’ anlayışıdır. Mûsikîyi kâinattaki nizamın en mükemmel temsili olarak gören bu anlayış, aynı zamanda işitme ve mûsikî dinlemenin, sadece ‘soylular’a, ‘şerifler’e, ‘seçkinler’e mahsus, ayrıcalıklı bir hususiyet olduğu inancını, kültürel bir kod olarak bünyesinde taşımaktaydı. Bu yüzden hamilerce düzenlenen meclislerin tasarımı kozmolojinin belirgin bir yeri olduğu ve mûsikîye mutlaka yer verildiği görülüyor. Açık ki bu meclislere temel teşkil eden sanatlardan şiir, [ilâhî] ‘kelâm’ı, mûsikî ise [ilâhî] ‘ahenk’ ve ‘nizam’ı temsil ediyordu.” (Öztürk, 2017, s. 553)

Müziği sadece kendi zevki için yapan (sanatı sanat için yapan) ve doğal olarak bundan herhangi bir maddî kazanç beklemenin, bu sanatın yapısını bozacağına inanan avantajlı bir “sınıfın” Osmanlı Devleti’nin son dönemlerine kadar varlığını koruduğu söylenebilir. Genellikle saray himayesinde, askerî otokrasi ya da tekkeler gibi manevî örgütlenmelerin çevrelerinde yer edinmiş bu seçkinler sınıfının, başka çağlar ve coğrafyalardaki örnekleri gibi, estetik açıdan incelenmiş bir yaşam pratiğine, ötesinde, bunu gerçekleştirebilme konforuna sahip olmanın avantajlarını değerlendirdikleri gözden kaçırılmamalıdır.<sup>11</sup>

Bu “klâsik” zevkin<sup>12</sup> 19. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla belirli müzik çevrelerinde yavaş yavaş bozulmaya başlaması, en başta himaye sisteminin ilgi odağından düşmesi ve zamanla müziğin daha geniş kitlelere duyurulma olanaklarının keşfedilmeye başlanmasıyla doğrudan ilgilidir. Bu keşif, müziğin popülarite olgusuyla sahne, plâk vb. kanallardan dolayı olarak kurduğu erken dönem temasları özelinde irdelen-

9 Örnek pasajlar için bkz. Yazıcı, Ü. (Haz.) (Ekim 2011), *Lem’î Atlı Hakkında Yazılanlar ve Eserleri*, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.

10 Örneğin, Kanûnî Sultan Süleyman’ın I. Fransuva’ya gönderdiği bir mektubun baş kısmında, siyaseten de olsa, kendi seçkin üstünlüğüne vurgu yaptığı bölümler, kendisine sunulan eserlerin ithaf kısımlarında da daima dikkati çeken ağıdalı bir üslûp içermektedir. Günümüz Türkçesine aktarılmış olan bu örnek metnin baş kısmı: “Ben ki sultanlar sultanı, hakanlar hakanı, hükümdarlara taç veren Allah’ın yeryüzündeki gölgesi...” ifadelerini içermektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Downay, F. (2020). *Kanuni Sultan Süleyman*, Billur Yayınları.

11 Konuya salt popüler kültür-yüksek kültür karşıtlığı ekseninde veya âdâb-ı muâşeret bağlamında yaklaşan diğer örnek kitaplar arasında H. J. Gans’ın *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür* ile N. Meriç’in *Osmanlı’da Gündelik Hayatın Değişimi: Âdâb-ı Muâşeret* adlı kitapları incelenebilir: Gans, H. J. (2012), *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*, Yapı Kredi Yayınları; Meriç, N. (2000), *Osmanlı’da Gündelik Hayatın Değişimi: Âdâb-ı Muâşeret*, Kaknüs Yayınları.

12 Piyasa tavrı ile olan ayrışmaların bir karşılaştırmasını yapabilmek adına klâsik tavrın büyük ustalarına ve tavrı özelliklerine dair fikir edinmek konuya daha derin perspektifler kazandırabilir. Klâsik tavrın 19. yüzyılın sonlarındaki en önemli temsilcilerinden bir bölümünü çeşitli açılardan betimleyen Zeki Ârif Ataergin’le yapılan bir röportaj, bu açıdan oldukça fikir vericidir: Lale, R. (Kasım 1950), Üstad ve Maruf Bestekâr Zeki Arif Bey, *Türk Musikisi Dergisi*, 35(3), 9-17. Ayrıca zamanının ünlü bir hanendesi olarak “Boğaziçi Bülbülü” sıfatıyla anılan bestekâr Lemi Atlı’nın hatıraları, 19. yüzyılın son çeyreğindeki ünlü ses sanatçılarının klâsik icra tavırlarını betimlemesi bakımından son derece dikkat çekicidir. İlgili metin için bkz. Yazıcı, Ü. (Haz.) (Ekim 2011), *Lem’î Atlı Hakkında Yazılanlar ve Eserleri*, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları. Aynı yazarın kaleme aldığı, Atlı’nın da çağdaşı olan besteci, udî, ve ses sanatçısı Selânikli Ahmet Efendi ile ilgili kitap, dönemin piyasasında isim yapmış bu ünlü sanatçı ekseninde piyasa tavrı ve üslûbu ekseninde fikir verici detaylar içermektedir: Yazıcı, Ü. (Haz.) (Kasım 2011), *Selanikli Ahmed Bey Hakkında Yazılanlar ve Eserleri*, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları. Hem klâsik tavrın, hem de piyasa tavrının temsilcileri hakkında canlı anekdotların anlatıldığı şu kaynak da ilk elden yazılmış bir hatırat olma özelliği ile dikkate değerdir: Cengiz, H. E. (1993), *Yaşanmış Olaylarla Atatürk ve Müzik: Riyâset-ı Cumhûr İnce Saz Hey’eti Şefi Binbaşlı Hâfız Yaşar Okur’un Anıları (1924-1938)*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

diğinde, klâsik tavrı-piyasa tavrı ikileminin hangi kaynaklara dayandığı da büyük oranda çözülmüş olacaktır. Örneğin İstanbul'u kendine has üslûbu ve gözlem gücü ile çeşitli açılardan ele alarak nitelikli makaleler kaleme alan gazeteci yazar Sermet Muhtar Alus, bu ikilemin ipuçlarını verdiği bazı erken dönem yazılarıyla Türk müziğinin icra tarihine konu bağlamında ışık tutacak bilgiler vermiştir. Yazarın, 19. yüzyılın sonlarında adlarını duyurmuş bazı ünlü müzisyenleri, piyasada çalışan (profesyonel) ve çalışmayanlar (amatör) şeklinde sınıflandırdığı bir kitabında, piyasada çalışmayan ve kendi zevkleri için müzik yapan sanatçıların piyasada çalışanlardan üstün olduklarını vurgularken, aslında o dönemde klâsik zevk ile piyasa müziği zevki arasında bariz estetik farklar bulunduğu da dolaylı olarak işaret etmektedir:

“Çoğu filân dairede mümeyyiz, falan kalemde kâtip, beyden, efendiden kişilerdi. Piyasa takımlarına karışarak, bir mecdiyeden bir liraya kadar avaidle kıraathanelere, gazinolara, mesirelere, donanma gecelerine, düğünlere gitmezlerdi. Ahbapları ya bizzat, ya da adam gönderip rica, niyaz edecek de buyuracaklar; yahut da bu zâtlar Âmirleri himâyelerinin eksilmesi doğru olmadığı için, çarnaçar gelecekler. Beylerden mürekkep ince saz, itibarca ve umûmî alâkaca en birinci sınıf piyasa takımlarından üstün sayılırdı. İsterse içindekiler acemî çaylakların dik âlâlarından olsun.” (Alus, 1994, s. 202)

Diğer yandan, tüm dünyada olduğu gibi Aydınlanma ve Sanayi Devrimi gibi dönüşümlerin etkileri, 19. yüzyılla birlikte Osmanlı toplumunda da yansımalarını bulmuş; birçok yeni ya da dönüşen kurum, sosyal hayatta yer edinmeye başlamıştır. Bu dönemde yoğunlaşan Avrupa etkileşimlerinin<sup>13</sup> bir uzantısı olarak 19. yüzyılın son çeyreğine doğru sahneye çıkan gazinolar ve Avrupa'daki örneklerinden hareketle ilk defa düzenli etkinlik programları oluşturmaya başlayan kıraathanelerde<sup>14</sup> icra edilen incesaz müziği (Behar, 2016, s. 67), müzik anlayışlarına zaman içinde yeni boyutlar kazandırmıştır. Devrin mûsikî üstatları yanında, önemli kültür insanlarının da uğrak yeri hâline gelen bu yeni mekânlar, zamanla geleneksel ev meşklerine alternatif olarak daha geniş kitlelere hitap edecek, toplumun her kesimine kapılarını açan bir plâtfom olarak derin izler bırakacaktır. Önemli bir sosyalleşme mekânı olarak Osmanlı toplum hayatında yüzyıllar boyu aktif bir rol oynayan kahvehanelerden kıraathanelere geçiş sürecinde, semaî kahvehanelerinde sunulan halk müziği eserlerine alternatif olarak, incesaz müziği örneklerinin öne çıkartıldığı dikkati çekmektedir. Dönemin önde gelen saz takımlarının bu kıraathanelerde, haftanın belli günlerinde halk tarafından rağbet gören fasıllar yaptıkları tarihsel kayıtlarla sabittir.<sup>15</sup> Dolayısıyla Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde Türk makam müziği eserlerinin, bazı klâsik örnekleri de dâhil olmak üzere, bir tür popülerleşme sürecine girdiği düşünülebilir. Bu popülerleşme serüveninin dönem açısından ilk güç bulunduğu evre, plâk piyasasının gündeme geldiği 1900'lerin başlarıdır. Dolayısıyla sahne ve plâk çalışmalarının, Türk müziğinde piyasa üslûbunun ve tavrının gelişmesinde popüler kültür özelinde öncü katkıları olduğu su götürmez.

13 Doğu-Batı etkileşimlerinin geç Osmanlı dönemindeki müzikal yansımaları konusunda oldukça geniş bir literatür oluşmaya başlamıştır. Konuyla ilgili belli başlı kaynaklar için bkz. Arslan, F. (2016), *Müzikte Batılılaşma ve Son Dönem Osmanlı Aydınları*, Beyan Yayınları; Gazimihal, M. R. (1939), *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri*, Nümune Matbaası; Sevilgil, R. A. (1969), *Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız*, Millî Eğitim Basımevi; Alimdar, S. (2011), *Osmanlı'da Batı Müziği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

14 Geç Osmanlı'dan Cumhuriyet'in ilk dönemini kapsayan bölümünde Türk müziği icra edilen kıraathane ve/veya gazinolarla ilgili dolaylı ya da direkt olarak bilgi veren örnek kaynakça için bkz. Akıncı, T. (2019), *Cumhuriyet'te Beyoğlu: Kültür, Sanat, Yaşam (1923-2003)*, Remzi Kitabevi Yayınları; Beken, M. N. (1998), *Musicians, Audience and Power: The Changing Aesthetics in the Music at the Maksim Gazino of Istanbul*, (Dissertation of PHD, University of Maryland Baltimore County); Bengi, D. & Zat, E. (2020), *100. Yılında Cumhuriyet'in Popüler Kültür Haritası – 1 (1923-1950)*, Yapı Kredi Yayınları; Çak, Ş. E. (2017), *Modernleşme Sürecinde Türk Makam Müziği Solist İcracıları ve Münir Nurettin Selçuk*, *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi*, 2(2), 224-231; Onay, E. (2020), *Türk Müzik ve Sahne Sanatlarının Doğu Yılları 1924-1976*, Sun Yayınları; Özdemir, N. (2005), *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü*, Akçağ Yayınları; Sökmen, C. (2011), *Aydınların İletişim Ortamı Olarak Eski İstanbul Kahvehaneleri*, Ötüken Neşriyat; Uz, M. (1 Ocak 1950), *İstanbul Gazinoları*, *Türk Musikisi Dergisi*, (27)3, 18; Zobu, V. R. (1977), *O Günden Bugüne*, Milliyet Yayınları; Birsal, S. (1983), *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, İş Bankası Yayınları; Kaygılı, O. C. (2007), *İstanbul'da Semaî Kahveleri ve Meydan Şairleri*, Tavanarası Kitapları; Çobanoğlu, Ö. (2007), *Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği ve İstanbul*, 3 F Yayınları.

15 Bu kayıtlar ilerleyen bölümlerde örnek pasajlar hâlinde aktarılacaktır. Fasil icraları konusunda detaylı bilgi için bkz. Baloğlu, B. Ş. & Büyükduman, B. (2021-K1Ş), *Fasil Tarihinde Dönüşüm ve Direkterarası Fasil Refakat Geleneği*, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2(9), 2783-2804; Eken, F. M. (Ekim 2010), *Fasil İcrasının Değişimi ve Bugün Fasil İcrası*, *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, Müzikte Temsil & Müziksel Temsil I, 1(1), 61-66; Özbilen, N. Ö. (2007), *Fasil Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler*, (Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

### 3. PİYASA MÜZİĞİ OLGUSU VE PİYASA TAVRININ DOĞASI

Sahne ve plâk ekseninde olgunlaşan popülerleşme olgusunun varlık sebebi olan dinleyici merkezlik, zaman içinde daha derinleşen ticarî kaygılarla doğal olarak bu kitlenin artırılması amacına hizmet eden ve sanatı bu çerçevede değerlendiren yeni bir anlayışı temsil edecektir. İstanbul, 1950'lere kadar köylerden yoğun göçler almasa da özellikle 19. yüzyılda Pera'da yerleşiklik kazanan köklü ve kozmopolit eğlence anlayışları, arz-talep dengesini zamanla değişime uğratacak ve bu kültür, 20. yüzyıl boyunca Türk müziği icra anlayışlarına "piyasa müziği" ekseninde önemli detaylar kazandırarak gelişimini devam ettirecektir. Yine de Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde İstanbul'daki Türk müziği merkezli "eğlence" tercihleri dikkate alındığında, bu köklü sanat geleneğinin henüz şehir zevki açısından güçlü ve köklü değişimlere uğramadığı söylenebilir. Bununla birlikte gerek kıraathane ve sahnelerde sergilenen performanslara, gerekse doldurulan plâklara yönelik, devrin önde gelen icra ustalarının yönelttikleri bazı eleştiriler, "piyasa" olgusunun bu erken dönemlerinde bile geleneksel zevki vokal açıdan esneten icra örneklerine dair birer ilk intiba olarak değerlendirilebilir. Bu intibaları 7 safhada incelemek mümkündür:

1. Plâkların, bir sanatçının gerçek sanatını ortaya çıkartamadığı ve sanatçıyı kısıtladığı yönündeki eleştiriler
2. Sahne icrasında öncelikle müzik ve dil/diksiyon kurallarının esnetilmesine yönelik eleştiriler
3. Genel repertuar düzenine/zevkine yönelik getirilen eleştiriler
4. Şarkı formuna yönelik artan ilginin klâsik zevki zedelediği fikrinden hareketle getirilen eleştiriler
5. Eserlerin aslının bozulduğu yönündeki eleştiriler
6. İcra tavrına yönelik getirilen eleştiriler
7. Ses kullanım tekniği açısından getirilen eleştiriler<sup>16</sup>

#### 3.1. Plâkların, Bir Sanatçının Gerçek Sanatını Ortaya Çıkartamadığı ve Sanatçıyı Kısıtladığı Yönündeki Eleştiriler

Öncelikle doldurulan plâkların, bir sanatçının gerçek sanatını ortaya çıkartamadığı ve sanatçıyı kısıtladığı yönündeki ifadeler, piyasa tavrı açısından değil, sanatlı icraların metalaştırılması ve sanat değerlerinin düşürülmesi sebebiyle kayda değerdir. Plâk doldurmak, 20. yüzyılın başlarındaki teknolojik yetersizlikler sebebiyle sanatçıyı icra esnasında son derece kısıtlayan bir konumdadır. Tekrarına imkân vermeyen, dolayısıyla ayrıntılı bir provanın düşünülmeceği, son derece iptidaî şartlarda doldurulan plâklar, sanatçının gerçek yeteneğini bütün yönleriyle sergilemesine fırsat vermemiştir.<sup>17</sup> Yaklaşık 2-3 dakikaya sığdırılması gereken bir performansta, zamanın sınırlayıcılığı bir yana, plâk yapımcılarının baskılayıcı tutumları ile çoğunluğa hitap etme ve para kazanma endişelerinin de devreye girdiği muhakkaktır. Tersine, dost meclislerinde, bu tür kaygılardan bütünüyle uzak bir ruh hâli içinde, özgürce icrasını yapabilen bir sanatçının, sanatının bütün yönlerini sergileyebileceği aşîkârdır.<sup>18</sup> Klâsik tanbur tavrına alternatif

16 Bu tür eleştirilerle paralel bir zevk algısı ekseninde yazılmış geç dönemlere ait örnek bir metin için bkz. Zobu, V. R. (1 Aralık 1948), Bizde de Konser Dedigin Böyle mi Olur?, *Türk Musikisi Dergisi*, (14)2, 18-19.

17 Bu durum, Radyo icraları için de bir dereceye kadar geçerlidir.

18 Türk müziğinde ses kayıt tarihinin taş plâklar eksenli müzikoloji literatürü, plâk dolduran sanatçıları ve zaman zaman icra anlayışlarını da ele veren detaylarıyla zengin bir içerik oluşturmaktadır. Cemal Ünlü'nün bu alandaki öncü çalışması olan *Git Zaman, Gel Zaman* (2004) adlı eseri başta olmak üzere, bu alandaki diğer önemli kaynaklar şunlardır: Abacı, T. (2013), *Gramofonlu Kahvehane*, İkaros Yayınları; Akçura, G. (2002), *Gramofon Çağı/İvri Zivri Tarihi 2*, Om Yayınları; Durdağ, S. (2008), *Fonograftan Radyoya... "1877'den Günümüze Asırlık Serüven"*, Ankara Büyükşehir Belediyesi Yayınları; Gezgin, H. S. (2007), *1929'da Plâklarda Dinlediğiniz Sanatkarlar*, Tavanarası Kitapları; Paçacı, G. (Edit.) (1999), *Cumhuriyet'in Sesleri*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları; Seltuğ, D. (2015), *Türk Makam Müziğinin Günümüze Aktarımında Gramofon Kayıtlarının Rolü, Disklerin Kimyasal ve Fiziksel Analizleri ve Tayin Sonuçlarının Ses Kalitesiyle İlişkisi*, (Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü); Şentürk, Ş. (Haz.) (1996), *Gramofon ve Taş Plak*, Yapı Kredi Yayınları; Tura, Y. (2000), *Geçmişten Günümüze Türk Müziği: Dersaadette Akşam*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Ayrıca konuya radyo-TV ekseninden yaklaşan ve daha geç dönemleri konu alan örnek bir çalışma için bkz. Kaptan, A. (2002), *1927'den Günümüze Anılarla Radyo-Televizyon*, Maltepe Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Yayınları.

bir tavır geliştirerek ilk kez sahnede halka açık resitaller veren ve öncü plâklar dolduran Tanbûrî Cemil Bey'le ilgili şu anekdot, konu açısından dikkat çekici bir örnek olarak değerlendirilebilir:

“Kemanî Reşat Erer, Mesut Cemil ve Kozanoğlu plâkları dinlerken çok duygulanarak ağlamaya başlamışlar. Kozanoğlu, Reşat Erer'in de ağladığını görünce şaşmış:

Reşat Bey bu büyük adamı ben görmedim. Mesut'un da babası. Siz neden ağlıyorsunuz? diye sormuş. Bunun üzerine Reşat Erer:

Ben plâklara değil, Cemil Bey'e ağlıyorum. Siz Cemil Bey'i bu sanıyorsunuz. Bu plâklar ismarlama, maişet temini için 3 dakikaya sığdırılmış melodiler Cemil Bey değildir, demiş.” (Özalp, 2000, s. 155)

Cemil Bey'in, doldurduğu plâkların sanat değerini kritik edecek şekilde kendi defterine bizzat notlar aldığı/sanatına bizzat not verdiği düşünülürse,<sup>19</sup> Reşat Erer'in yargılarında son derece isabetli olduğu düşünülebilir. Öte yandan, Cemil Bey'in klâsik tanbur tavrının yapısını bozduğu, ona bambaşka nüanslar verdiği, eline aldığı tüm sazlarda kısa sürede virtüözce performanslar sergileyebildiği ve plâklarda bu maharetlerini belli oranlarda tatbik ettiği; ayrıca halk önünde ilk defa saziyle tek başına resitaller verdiği dikkate alındığında, bir anlamda sahne ve plâk sektöründe de öncü bir pozisyonu olduğu görülür. Bugün bazı geleneksel kesimlerce piyasa tavrının da öncüsü olarak değerlendirilen Cemil Bey, 20. yüzyılın sazende-lik formatını ve müzik anlayışlarını birinci derecede etkileyecek bir anlayış getirmiştir.

Diğer yandan plâk koşulları, bu dönemde ses icraları açısından da aynı sanat endişesini ve eksikliklerini hissettirecek sıkıntılı süreçlerle doludur. Taş plâk döneminin önde gelen ses sanatçıları arasında yer alan ve kendinden sonraki hafız icracıları etkileyen Hafız Kemâl'in doldurduğu mevlid kaydı ile ilgili yapılan aşağıdaki yorumlar, konu bağlamında, çağdaş Cemil Bey'in gerçek sanatı ile ilgili yukarıda alıntılanan ifadelerle benzer nüanslar taşımaktadır:

“Mevlid okumakla doldurduğu plâklar, sevinçle söyleriz, ellerde dolaşmaktadır. Şurasını da hemen ilave etmeliyim ki Kemâl, o plâkları daha mükemmel doldurabilirdi. Fakat plâkçıların acele etmeleri ve ‘ancak beş plâka sığdıracaksın’ gibi tahdidleri ve ‘mutlaka falan günün, filân saatinde okuyacaksın’ yollu tazyikleridir ki ‘daha âlâ’nın meydana gelmesine engel oluyor. Oysa ki okuma gün ve saatini Kemâl'in isteğine, plâk adedini okuyuşunun îcâb ve seyrine bıraksalardı, hiç şüphe yok, Kemâl daha kemâlli okur ve plâklar daha şâheser olurdu.” (Sağman, 2014, s. 75)

Öte yandan bugün, yüzyıl öncesine ait bu tür performans kayıtlarını dinleyerek yapılan yorum ve analizler de benzer sebeplerden ötürü sanatçıların sanat kimliklerini bütün yönleriyle ele vermekten uzaktır. Daha da önemlisi, bu yorum ve analizler bugünün bakış açısıyla koşullandığından, sanatçı ile araştırmacı arasındaki bakış açısı ve sanat algısı doğal olarak daha da farklılaşmaktadır.

### 3.2. Sahne İcrasında Öncelikle Müzik ve Diksiyon Kurallarının Esnetilmesine Yönelik Eleştiriler

20. yüzyılın başlarında, özellikle klâsik tavrı temsil eden bazı sanatçı ve hocaların, sazende olsun, hanende olsun, çağdaşlarıyla ilgili getirdikleri kimi eleştiriler, bu dönemde tabii olarak geleneğe de farklı çerçevelerden bakıldığını göstermektedir. Rauf Yekta Bey'in, kendi dönemi için birinci sınıf olarak nitelenen bir incesaz takımı üzerinden değerlendirdiği yaklaşık 1900 yılına ait aşağıdaki satırlar, bu farklı bakış açılarını bilimsel bir eleştiri zeminine taşır niteliktedir ve dönemin “piyasa”sındaki en önemli fasıl heyeti olarak kabul edilen bir topluluğun icrasında görülen aksaklıkları canlı olarak yansıtmaktadır. Bu canlı gözlemlerin başında müzik kurallarına yönelik getirilen eleştiriler dikkat çekici boyutlardadır:

“[...] Bir de dikkat edince ne görelim?.. Hoca [Hâce Abdülkadir Merâgî] gibi en büyük bir mûsikî dâhîsinin muhammes usûlünde bestelediği o nefis nakş, şarkı derecesine indirilerek düyek usulü ile okunmuyor mu? Affedilmez mûsikî hatalarından olan bu yolsuzluğa insanın canının sıkılmaması kaabil mi?” (Süreksan, Aralık 1985, s. 5)

Rauf Yekta'nın işaret ettiği önemli noktalardan biri olan icrada büyük usûllere riayet edilmemesi; ya bilinmediğinden yahut da kolaya geldiği için eserin, büyük usûl yerine uygun görülen küçük bir usûl

19 Bkz. Cemil, M. (2002), Ekler.

vurularak icra edilmesi, klâsik mûsikîde gerçekten de kabul edilemeyecek bir tutumdur. Büyük usûllerin kendine has karakterini ve kendi iç ritmini işaret eden vuruluş biçimleri, melodinin altını çizme ve hafızayı tazeleme işlevleri dışında, aynı zamanda güfte vezinleriyle kurulan güçlü ilişkiler ve uzun hece-kısa hece ikiliği içinde vurguları kuvvetli-yarı kuvvetli-hafif şeklinde bir dengeye oturtan özel bir estetik anlayışı simgelemektedir. Bu anlayışın terk edilişi, aslında bir anlamda klâsik eserleri bir tür şarkı havasına sokacak, birbirinden ayrılması gereken nakış ve şarkı formu tavrırları arasında bir karğaşa yaratacaktır. Türk müziği eserlerinin iki temel dayanağından biri olan usûllerin yapılarında erken dönemlerden itibaren yer yer gözlenen bu tür icra eksenli bozulmalar, aslında bir anlamda klâsik zevkte görülen esnemelerin de ilk işaretlerini vermektedir.<sup>20</sup>

Diğer taraftan, Türk müziği icralarında çok önem verilen telâffuza yönelik detaylar da Rauf Yekta Bey'in söz konusu programda eleştirdiği bir başka noktaya işaret etmektedir. Özellikle gayrimüslim ses sanatçılarının icralarında sıkça rastlanan ve eleştirilen Türkçeye uygun olmayan fonetik unsurlar yanında, Osmanlı Türkçesi'ne mahsus kimi kelime ve terkiplerin anlamlarının bilinmemesinden dolayı yanlış anlaşılacak, başka kelimelerle karşılanması da ayrı bir eleştiri konusudur. Konuyla ilgili bir örnek olarak Asdikzâde Bogos Efendi'nin bazı icralarında rastlanan bu tür aksaklıklar, Rauf Yekta Bey'in kaleminde, üzerinde titizlik gösterilmesi gereken bir icra detayı olarak yansıtılmıştır. Bu da piyasada klâsik eserlerin icraya yansıtılma hususiyetleri açısından sergilenen genel "tavır"ın yer yer esnetildiğine bir başka açıdan işaret eden ve bunu ilk elden belgeleyen bir başka örnek olarak dikkate değerdir: "Bogos Efendi, kendisine mahsus olan o güzel tavır ile okuduğu ve güfte hatâsı yapmamaya dikkat ettiği vakit, cidden ruh okşayan bir edâya mâlikdir." (Sürelsan, Kasım 1984, s. 7)

Bu tür eleştirilerin ses sanatçılarının tümüne yöneltildiği, yanlış telâffuzun manâyı da etkilediğini gösteren aşağıdaki pasajda, kimi piyasa hanendelerinin şiir ve dil bilgisine yönelik bilgi eksikliği olduğu fikrini uyandırmaktadır: "Semâîler, itiraz olunamayacak bir intizâm içinde söylendi. Şu kadar ki, (bir yâr-ı bî-amânım) yerine (bir yâre bi-amânım) demek gibi bir mânâsızlık yapılmasaydı daha hoş olacağı besbelliydi." (Sürelsan, Ocak 1985, s. 5)

Sermet Muhtar Alus'un "Piyasadaki Hanendeler" başlıklı bir yazısında, devrin ünlü bir ses icracısı olan Hanende Karakaş'ın icra hususiyetlerini anlattığı bölüm, sanatçının diksiyonunu<sup>21</sup> eleştirdiği pasajlar dolayısıyla konu açısından ayrıca dikkat çekicidir:

"[...] Yalnız dili eşek arılık. Meselâ Hacı Arif Bey'in Nihavend makamından 'Meyler süzülün, meydana gelsin; Meclis donansın peyman gelsin' veya Hacı Faik Bey'in Dügâh'tan 'Sümbül-i zülfün döküp gerdanına; Başka revnak vermiş hüsn ü anına' ve yahud Ali Bey'in Uşşak'tan: 'Aşkın ile bülbül gibi artmaktadır ahım; Kaydet beni de defter-i uşşaka a mahum' şarkılarında suzulsunlar, yelsinler, menclisler, zumbullar, zuluflar araya kaynamada..." (Alus, 1994, s. 198)

Hakkı Süha Gezgin'in aşağıdaki ifadeleri ise, telâffuz konusunda piyasa icracılığında görülen aksaklıkların daha geç dönemlerde de devam ettiğini belgeler niteliktedir: "Öyle besteler duydum ki Yahudiler makamla konuşuyorlar sandım. Canım Türkçe'ye hiçbir vakit böyle demir bir çarık giydirilmemiş, Manakyan tiyatrosunda bile ona böyle kanlı pusular kurulmamıştı." (Bengi & Zat, 2020, s. 21)

Öte yandan piyasa müziğinin erken dönemlerinde, dönem tanıklarınca eleştirilen icra hususiyetleri, sadece telâffuz ve usûl eksenli değildir. Rauf Yekta Bey'in, 1900 yılı başlarında takdim edilen bir fasıl programında icracılara yönelttiği eleştiriler, müziğin ses temelli teknik boyutlarına da temas etmesi bakımından kayda değerdir: Bu eleştirilerin başında, bazı ünlü müzisyenlerin akort ve perdeler konusunda gereken hassasiyeti göstermemeleri gelmektedir. Hatta bir komalık duyum farkının bile kimi müzisyen-

20 Daha sonraki dönemlerde bu büyük usûllerin klâsik formlardaki dengeleyici hassas konumlarını bir kenara iterek önemsizleştiren ve tamamen küçük usûllere yoğunlaşan isimlere Türk müziği çevrelerinde rastlanılacaktır. Örnek bir eser için bkz. Veli Kanık (1954), *Türk Musikisinde Ritm Unsuru ve Nota Kaideleri*, İstanbul Belediye Konservatuarı Neşriyatı, s. 1.

21 Türk müziğinde diksiyon ve müzik arasındaki ilişkileri prozodi ekseninde irdeleyen öncü bir çalışma için bkz. Gülüdaş, S. (2003), *Türk Dilinin Diksiyonu-Prozodisi/Vurgu ve Vurgulamaları ile Türk Mûsikisinde Prozodi*, Kurtiş Matbaacılık. Ayrıca Osmanlı döneminde İstanbul'daki dil çeşitliliğini yer yer şive-ağız eksenlerinde inceleyen müstakil bölümü ile İlber Ortaylı'nın yazmış olduğu İstanbul'dan Sayfalar adlı kitap, konuya farklı bir bakış açısı getirecek mahiyettedir: Ortaylı, İ. (1987), İstanbul'dan Sayfalar, Hil Yayınları.

lerce dikkate alınmaması, devrin ünlü bir müzik kuramcısı ve neyzeni olan Rauf Yekta Bey'in gözünden kaçmamıştır. Kanûnî Şemsi Efendi'nin bu konuda son derece önemli bir istisna olarak değerlendirildiği aşağıdaki satırlar, bu tanınmış sazende derecesinde akorda önem veren kanun sanatçılarının piyasada azınlıkta olduğu fikrini uyandırmaktadır:

“Ya Kanuni Şemsi Efendi'yi nasıl methetmeyelim? Piyasada birçok kanun çalara tesadüf ediyoruz. Lâkin Şemsi Efendi kadar sazını güzel akord eden bir kanunî görmediğimizi itirafa mecburuz. Bazı kimseleri biliyoruz ki (Segâh) ile (Bûselik) perdelerinin farkını hissedemediklerinden dolayı bu iki perdenin yerine, pianodaki gibi, yalnız bir (SÎ=SEGÂH) perdesinin kullanılması fikrinde derler. Bu kimseler gelsinler de Şemsi Efendi ile görüşsünler.” (Sürelsan, Kasım 1984, s. 7)

Yukarıdaki pasaj, her ne kadar bir kanunî üzerinden değerlendirilmiş olsa da temel perde baskıları açısından tüm sazende ve hanendeleri ilgilendiren bir husustur. Akordu sağlam olmayan sazların, hanendelere frekans olarak doğru yol gösteremeyecekleri ve hanendeleri şaşırtabilecekleri büyük bir olasılıktır. Tabii bu durum hanendeler için de geçerlidir. Besteli eserlerde sazendelerin gösterdikleri akorda bağlı şekilde, herhangi bir detone ya da sürtone baskı duyurmadan, sağlam bir perde anlayışıyla icrayı tamamlayabilmek, ses sanatçılığında son derece önemsenen bir tutumdur. Serbest düzümlü icralarda, daha da keskin bir dikkat gerektiren bu tutumun, özellikle gazelhanlar açısından bir ustalık kıstası olarak görüldüğü düşünülebilir. Bir gazelhanın, gazeli icra ettiği esnada sazendenin önden taksimle belli ettiği akorda sadık kalacak şekilde karara gidebilmesi, yani icrasında tizleşme ya da pesleşme eğilimlerinin görülmemesi bugün de büyük bir meziyet olarak kabul edilmektedir. Ayrıca bu hassasiyet, Türk müziği perdelerinin seslendirilişinde de ayrı bir dikkat gerektirecek boyutlardadır.

Rauf Yekta Bey'in çağdaşı olan Udî Nevres Bey'in (v. 1937) son zamanlarında, müzik kurallarına uymayan piyasa sanatçılarıyla ilgili ifadelerini aktaran aşağıdaki cümleler, söz konusu perde baskılarındaki bozulmalara işaret eden yalın bir eleştiri olarak değerlendirilebilir: “Şimdi mûsikî, bir meyhane mezesi hâline geldi. İnsan, bir nağmeye bin falso geçirmek istiyor. Yani kuzu iken kurt kesiliyor.” (İnal, 1958, s. 5) Bu perspektifle ele alındığında, anılan icra bozukluklarının, “klâsik repertuar”ın<sup>22</sup> inceliklerini sindiremeyen veya tam yansıtamayan, bilgi seviyesi düşük bir icracı kitlesi eliyle piyasa ekseninde daha o günlerde gelişmekte olduğunu açıkça hissettirmektedir.

İbnülemin Mahmut Kemâl İnal'ın Bolahenk Nuri Bey üzerinden aktardığı aşağıdaki ifadeler, gelenekte, piyasa ekseninde zamanla gevşetildiği görülen müzik kurallarının, icra zevkine de ne kadar tesir ettiğini hemen hemen Nevres Bey'e yakın bir üslûpla yansıtmaktadır: “Bir Remezan akşamı iftarımızda bulunan üstad-ı şehir Bol Ahenk Nuri Bey merhuma bir çalgı hanedeki saz takımının mükemmeliyetinden bahs ile gidilüb dinlenmesini, huzzardan birkaç zat teklif etmeleri üzerine üstad-ı merhum 'Beni afv ediniz, gidemem. Çünkü usûlsüz nağmeleri, yanlış tegannileri işitdikce başıma yumruk urulmuş gibi müteazzi olurum.' demişdi.” (İnal, 1958, s. 5)

Diğer yandan, Bolahenk Nuri Bey'in ünlü talebelerinden Rauf Yekta Bey'in yine Bogos Efendi üzerinden yaptığı bir yorum da o dönemlerde piyasada nota bilgisi olmayan hanendelerin çoğunlukta olduğuna tersten işaret etmesi bakımından kayda değerdir: Bogos Efendi'nin bu bakımdan bir istisna olarak gösterildiği aşağıdaki pasaj, sanatçının nota bilen bir ses sanatçısı olarak sivrildiği yönünde ifadeler içermektedir. 19. yüzyılın sonlarında nota bilen ses sanatçılarının Türk müziği çevrelerinde (özellikle de piyasa çevrelerinde) son derece sınırlı olduğuna işaret eden bu satırlar, Rauf Yekta Bey'in dolaylı ifadesiyle notasız icra geleneğinden henüz kopulmadığını göstermektedir: “En meşhuru, notacılarımızdan Asdik Efendi'nin (1840-1913) oğlu olan Bogos Efendi, gûyâ yalnız mûsikî aleti çalanlara mahsusmuş gibi, ses sanatkârlarımızdan gereği gibi nota okuyanına hemen-hemen rastlanmazken, Bogos Efendi, bunlar arasında bir istisna teşkil etmektedir.” (Sürelsan, Kasım 1984, s. 7).

22 Klâsik repertuardan kasıt, Türk müziğinde *kâr*, *kârçe*, *kâr-ı nâtık*, *beste*, *ağır semai*, *yürük semai* gibi büyük yapıtlı formlar ekseninde geliştirilen, bunları ağır ve uzundan, hafif ve kısaya doğru hiyerarşik bir düzen içerisinde bir programa oturtan klâsik fasıl anlayışının temel dağarcığıdır.

### 3.3. Genel Repertuar Düzenine/Zevkine Yönelik Getirilen Eleştiriler

İki bölümlü konser düzeninin örneği olarak bugün de uygulanan; ilk bölümde ağır, ikinci bölümde nitelikçe daha hafif ve sonlara doğru hareketli eserlerin seçildiği repertuar düzeni de Rauf Yekta Bey'in şahsında, klâsik zevke alışkın belirli bir sınıfın eleştirdiği bir zevk anlayışını karşılar görmektedir. Bu eleştirileri klâsik fasıl düzeninin esnetilmesi şeklinde yorumlamak mümkündür:

"Bu fasıl arasında Bogos Efendi üstâdça bir taksim etti (gazel söyledi) ki, güfte hatalarına mümkün olduğu kadar, pek az tesâdüf edildi. Bundan sonra yapılacakların buna benzememesi temenni olunur. Bir fasıldaki intizam, nedense, bu fasılda muhafaza edilemedi: (aman memo!..) ve (çifte telli!..) havaları birbirini tâkibetti. Eyvah!.. kantolar başlayacak!.. derken, çok şükür bu zırlıtlardan kulağımız kurulmuş oldu." (Sürelsan, Ocak 1985, s. 5)

Klâsik fasıl anlayışının esnetilmesi, farklı estetik zevk ve üslûptaki şarkı formu örneklerinin fasla (veya programa) dâhil edilmesi ve hatta sonlara doğru halk müziği örnekleriyle kantoların eklenebilmesi, klâsik repertuar ve icra zevkine alışkın bir dinleyici kitlesi için kabul edilemez bir olgudur.

Rauf Yekta Bey'in öğrencisi olan Âsaf Halet Çelebi'nin bir "Tarihî Konser Münasebetiyle" kaleme aldığı 1941 yılına ait<sup>23</sup> aşağıdaki satırlar ise, klâsik mûsikî ile piyasa mûsikîsinin; dinleyici, repertuar seçimi ve düzeni, mûsikî zevki gibi açılardan birbirlerinden oldukça farklı olduğu vurgusunu içermektedir:

"Böyle konserlere gelen insanlar biraz ağır şeyler isterler. Garpte bir operanın müdavimleri veya klâsik konserlere gelenler daima mümtaz bir elit sınıfıdır. Her sınıf halkın bir tek şeyden hoşlanmasına imkân yoktur. Tarihî konserler de halk konseri demek değildir, hasilata ehemmiyet verilmez, istiyen anlıyan gelsin. Biz musikide avama tâbi olur ve onlar hoşlansın diye böyle numaralar tertibine kalkışırsak, Aydan imdad diledim veya Sarı Kurdele gibi piyasa şarkılarını çalmak daha çok alkış celbedebilir. Tarihi konserlerde okunacak şarkılar biraz halkın duymadığı şarkılar olmalıdır. Aç fesini perçem göster Kristal gazinosunda çalınıyordu. Uşşak Hasretle bu şeb şarkısı da Münir Nurettin tarafından pek çok defalar gına getirecek derecede halk konserlerinde okunduğu gibi pılağı da vardır." (Çelebi, 2004, s. 86)

Peyami Safa'nın konuyla ilgili gözlemleri, Âsaf Halet Çelebi kadar keskin olmasa da yakın bir içerik taşımaktadır. Yazar, 1937'de yayınlanan "Alkolik Musikî" başlıklı makalesinde, piyasa müziğini oluşturan repertuarın kendi içindeki form ve zevk tutarsızlığını, müzik dinleme adabına ve icra ortamına da olumsuz göndermeler yaparak şu cümlelerle özetlemektedir:

"Birkaçı istisna edilirse milli musikinin sazende veya hanende hemen bütün şöhretleri bütün seçme kıyafetleri meyhane azmanı yerlerde rakı şişelerinin etrafını çeviren fasulye pilakileri ciğer tavaları ve hıyar turşuları karşısında en ağır bestelerden en hafif ve oynak piyasa havalarına kadar birbirini yadığayan eserleri birbiri arkasından çalıp söylüyorlar." (Bengi & Zat, 2020, s. 20)

Bir bestekâr ve icracı olarak piyasa müziğinin 20. yüzyıldaki öncü isimlerinden biri olarak kabul edilen Selâhattin Pınar'ın aşağıdaki söylemleri ise, Peyami Safa'nın baktığı merkezden oldukça farklıdır. Pınar, bu işin doğası gereği halkın her kesimine hitap edecek piyasa müzisyenlerinin, birbirinden farklı dönem ve üslûplardaki eserleri icra etmelerinin son derece makul olduğunu kendi içinde makul görünen gerekçelerle şöyle ifade etmektedir:

"Türk musikisi çalınan yerlerde her akşam 6'dan 9'a kadar orta klasiklerden hafif klasiklere kadar her şey çalınır, herkes zevkle dinler. 9'dan sonra daha hafif şarkılar, halk türküleri başlar ve gece yarısına kadar

23 Bu yılları da kapsayacak şekilde ses icracılığının piyasa müziği eksenli detayları hakkında bilgi veren kaynaklar son zamanlarda oldukça zenginleşmeye başlamıştır. Örnek metinler için bkz. Alp, A. R. (1950), *Gazino ve Radyo, Türk Musikisi Dergisi*, 27(3), 1; Dikici, R. (2005), *Cumhuriyet'in Divası* Müzeyyen Senar, Remzi Kitabevi Yayınları; Özdemir, S. (Şubat 2011), *Assolistlik Kimliğine Geçiş Sürecinde Safiye Ayla Örneği, Müzikte Temsil & Müziksel Temsil II, Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 374-385; Özyıldırım, M. (2013), *Arap ve Türk Musikîsinin XX. Yüzyıl Birlikteliği*, Bağlam Yayınları; Uysal, S. S. (2005), *Bâki Kalan Bu Kubbede*, L&M Yayınları; Yapar, S. (2018), *Modernleşme Projesinin Mekânı: Taksim Belediye Gazinosu (1939-1967)*, Libra Yayınları; Bardakçı, M. (2017), *Safiye*, Türkiye İş Bankası Yayınları. Konunun 1950'li yıllara bakan piyasa müziğinde ise Zeki Müren'in ayrıksı bir yeri vardır. Bu çalışmanın kapsamına girmese de dönemler arası karşılaştırmalı bir yaklaşımla daha geniş bir perspektif kazanılacağı fikrinden hareketle Müren'in "sahne" sini mercek altına alan şu temel kaynak, konuya farklı bir bakış açısı getirebilir: Çak, Ş. E. & Beşiroğlu Ş. Ş. (2016), *Bir Muhabbet Kuşu: Postmodern Göstergeler Işığında Zeki Müren*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

devam eder. Ve bunları da zevkle dinleyen zümre vardır. Biz de sahnede 6 saat Abdülkadir Merâği'nin 'Segâh Kâr-ı Şeş-âvâz'ını veya Dede Efendi'nin 'Ferahfezâ Âyini'ni çalamayız ya! Sazlı bahçelerde veya kapalı gazinolarda her çeşit Türk musikisi terennüm etmek lazımdır. Siz klâsikleri seviyorsanız 9'dan önce gidin..." (Bengi & Zat, 2020, s. 23)

### 3.4. Şarkı Formuna Yönelik Artan İlginin Klâsik Zevki Zedelediği Fikrinden Hareketle Getirilen Eleştiriler

Fikret Karakaya'nın, 19. yüzyılın ikinci yarısında Türk müziğinde şarkı döneminin başlamasıyla Türk müziği himayesinin saray eliyle kaldırılması süreçleri arasındaki paralelliği vurguladığı aşağıdaki satırlar, Türk müziği çevrelerinde görülmeye başlayan icra zevkindeki değişimlere de dolaylı yoldan gönderme yapmaktadır:

"Bir defa kesinlikle şarkı döneminin başlaması ile sarayın Türk musikisini himaye etmemesi aynı döneme rastlar. Niye şarkıya bel bağladı bestekârlarımız? Neden şarkılar ortalığı kapladı? Artık o eski klâsik eserleri dinleyecek kitle yoktu da ondan. Bu büyük eserleri dinleyecek kişiler saraydaydı." (Yeşilaltay, 2019, s. 73)

Bugün Türk müziği bestecileri arasında istisnâî bir konumda görülen Hacı Arif Bey<sup>24</sup>, Şevki Bey, Rahmi Bey gibi önde gelen isimlerin şarkıları, bazı klâsik mûsikî çevrelerinde, yer yer "avama mahsus" olarak kabul edilmiştir.<sup>25</sup> Giderek klâsik, uzun soluklu, ağır ve ağırdal eserlerin yerini almaya başlayan şarkılar; kısa yapıları, küçük usûllerle bestelenmeleri, klâsik formlara göre daha hafif bir üslûbu yansıtmaları, güfte yapılarının klâsik güftelere göre daha sade oluşu gibi sebeplerle bu çevrelerce basit görülmüş ve eleştiri konusu edilmiş olmalıdır.

Klâsik tavın önemli temsilcilerinden biri olan Sadettin Heper'in bu anlayış ve zevki özetleyen aşağıdaki ifadeleri; meşk, meşakkat, ilme bağlılık, büyük usûllere hakimiyet gibi kriterlere uymanın "klâsik üslûbun" temel özellikleri arasında olduğunu vurgularken, aslında küçük usûllerle bestelenen şarkı formu ile arasındaki üslûp ve zevk farklılığına da dolaylı yoldan işaret etmektedir:

"Eskiden "Fem-i muhsin" dediğimiz, iyi ağızdan, öğrenme çabası vardı. Onların önüne oturur, diz döğe döğe o eserleri meşk ederdim. Klâsik üslûb, böyle devam ederdi. Şimdi nota var tabii... Eskiden, fem-i muhsinden hiç olmazsa birkaç tane, çember usûlünde eser meşk etmek lâzım gelirdi ki, ancak ondan sonraki eserleri daha iyi okuyabilsinler... O havayı ancak verebilsinler." (Ayan, 2020, s. 34)

Âsaf Halet Çelebi'nin Sultan Abdülaziz<sup>26</sup> ve Abdülhamit devirlerinde yayıldığını öne sürdüğü piyasa müziği ve bunun başlıca kaynakları arasında gördüğü şarkı formunun müzik meclislerindeki yayılışına, bu forma eserleriyle özel bir üslûp getiren Hacı Arif Bey üzerinden oldukça muhafazakâr bir tutumla dile getirdiği aşağıdaki eleştiriler, konu açısından kayda değerdir:

"Bu Hacı Arif Bey Türk musikisinin Muallim Naci'si idi. Muallim Naci Efendi Galib Dede'yi tebci ettiği halde onu nasıl hiç anlamamış ve bayağı gazeller düzmüşse Hacı Arif de İsmail Dede Efendi'nin arkasından aynı şeyi musikide yapıyordu. İkisi de Balık Pazarı meyhaneleri 'ezkiyâ'sına hitap ediyorlardı. [...] kısmı azamı ağır aksak sufyan ve düyek ikaindaki bayağı ve bayat şarkılar, çoğu yine Ermeni ve Çingenelerden mürekkep "güzide ince saz heyetleri" tarafından terennüm edilerek kuytu mahallelerin cumbalarından aksediyordu." (Çelebi, 2004, s. 79-80)

Derya Bengi ve Erdir Zat'ın birlikte kaleme aldıkları *100. Yılında Cumhuriyet'in Popüler Kültür Haritası-1* başlıklı eserin "Alkolik Musiki" maddesinde ise, 1930'lu yıllarda şarkı formunu, artık alkolle özdeşleştirerek eleştiren ve piyasa müziği ile eşdeğer gören bir entelektüel kesimin varlığını açıkça göstermektedir:

24 Hacı Ârif Bey'le ilgili detaylı bir biyografi için bkz. Salgar, F. (2001), *Hacı Arif Bey (Hayatı, Sanatı, Eserleri)*, Ötüken Neşriyat.

25 Bkz. Âsaf Halet Çelebi, (2004), *Bütün Yazıları*, Everest Yayınları. Hatta bu yazılarda Çelebi'nin Hacı Arif Bey ile Muallim Naci'yi aynı olumsuz bakış açısının müzik ve şiirdeki temsilcileri olarak aynı sınıfın içinde göstermesi, dikkate değerdir (Çelebi, 2004, s. 79).

26 Sultan Abdülaziz döneminde müziğin gelişimi ile ilgili detaylı bir çalışma için bkz. Toker, H. (2016), *Elhân-ı Aziz: Sultan Abdülaziz Devrinde Sarayda Mûsikî*, TBMM Millî Saraylar Yayınları.



“Alaturka’yı, özellikle de 20 yüzyılın başlarında yaygınlaşan şarkı formu ile tutturduğu yolu meyhane müziği ve benzeri tamlamalarla küçümseyenler az değildi. Meyhane ve gazino alemiyle iç içeliği bu istenmeyen müziğin en istenmeyen özelliği idi. Yeni bir rejim kurmuş çağdaş, dinamik bir toplumun hayatında ister içkili olsun, ister içkisiz, artık bu uyuşuk müziğe yer kalmadığı tezi de sıkça işleniyordu.” (Bengi & Zat, 2020, s. 20)

### 3.5. Eserlerin Aslının Bozulduğu Yönündeki Eleştiriler

Suphi Ezgi’nin “Türk müziğinin ‘cahil’ piyasa müzisyenleri elinde çiçeklenip dejenere edilmesi” şeklindeki savları ve sanatçının, kimi yazarlarca “*édition critique*”/“metin tamiri” (Öztuna, 1990, s. 275) olarak adlandırılan nota düzeltme çalışmaları<sup>27</sup>, özünde, klâsik tavidan uzaklaşan ve nota bilmeyen müzisyenlerin, eserlerin aslını bozduğu yönündeki peşin yargıdan kaynaklanmaktadır. Bu nota düzeltme çabaları bugün müzikoloji çevrelerince bilimsel olarak kabul görülmesi de piyasa müzisyenlerinin klâsik tavrı/üslûbu yer yer esnettiklerine, hatta bozduklarına bugün de pek çok müzik otoritesi katılmaktadır.

Fikret Karakaya’nın aktarımlarıyla Refik Fersan ve eşi Fahire Fersan arasında geçen bir diyalog, “Türk müziğinin aslı” konusunda dolaylı yoldan bir bakış açısı sağlamaktadır:

“Refik Fersan diyor ki: ‘Biz notayı sade yazmalıyız. Solistlerimiz yetiştirken bir üslûp kazanır. O sade notaya bakarak gereken ilâveleri yapar ve eseri üslûpla icra eder.’ Fahire Fersan ise ‘Hayır.’ diyor, ‘Bence sen düşündüğün, tasarladığın bütün detayları notayla yazmalısın. Yazmazsan eğer, eserin ileride senin yazdığın kadarıyla kalır.’” (Yeşilaltay, 2019, s. 67)

Darülelhan<sup>28</sup> yayınlarından çıkan notalar incelendiğinde, Refik Fersan’ın önerdiği yoldan gidildiği görülmektedir. Hatta bugün de Türk müziği çevrelerinde bir eseri notaya almak, o eserin süsleme ve nüans detaylarından bağımsız, sade bir versiyonunu kayda geçirmek anlamına gelmektedir. İnternet ortamında yayınlanmış nota arşivleri de bu gerçeği doğrular niteliktedir. Bu durum, Türk müziği notistlerinin genel olarak Refik Fersan’ın bakış açısına sahip olduğunu ve yorum kısmını icracıya bırakmak gerektiği fikrini benimsediklerini göstermektedir. Bununla birlikte eserlerin aslının bozulduğu ve eski klâsik zevkin bugün çok azaldığı yönündeki eleştiriler, Fahire Fersan’ın fikirlerini haklı çıkarmaktadır.

Öte yandan, Rauf Yekta Bey’in, izlediği bir Ramazan konserini anlattığı bir makalesinde<sup>29</sup>, 3. Selim dönemi üzerinden idealize ederek örneklediği bir pasaj, klâsik eserlerde sade icranın önemini vurgulaması bakımından dikkate değerdir:

“(Tanbûri Emin Ağa)’nın peşrevi –bestekârının zamanından beri piyasada uğradığı bin türlü tahrîfâtan âzâde olarak çalındı ve mûsikîmiz Üçüncü Selim asrında hâiz olduğu ‘sâdelik içinde asâlet ve metânet’ üslûbu hakkında dinleyenlere bir fikir verdi. (Dârülelhân) üstâdlarının âsâr-ı eslâfa gösterdikleri bu hürmetkârlık şâyân-ı teşekkürdür.” (Özdemir, 2010, s. 125)

Bu sade icra anlayışı, daha sonra Devlet Korosu eliyle daha da yerleşmiş ve Türk müziğinde en makbul olarak nitelenen icra tavrının, notaya bağlı kalınan, ilâve nağmelerin eklenmediği bir yorum tarzı olduğu noktasında bazı müzik otoriteleri birleşmişlerdir. Bu durum, Türk müziği eserlerinin dejenere edilmemesi adına bir tür önlem özelliği gösterse de aynı zamanda makam müziğinin doğaçlamaya elveren doğasına aykırı bir tutumu da simgelemektedir. Bu doğaçlamaya elverişlilik olgusu, doğası gereği icracının bilgisi, kabiliyeti ve estetik ölçütleri nispetinde piyasa tavrına veya klâsik tavra yaklaşacak bir yörünge izleyeceğinden, son derece hassas dengelere sahiptir.

27 Örnek ifadeler ve notalar için bkz. Ezgi, S. (1933), *Nazari ve Amelî Türk Musikîsi*, (5 Cilt), İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı.

28 Piyasa müziğinin erken dönemlerinde, Türk makam müziğini hem bilimsel temellere oturtmak hem de korumak ve çağa uygun bir anlayışla geliştirmek adına önemli işler yapan Darülelhan’ın faaliyetleri hakkında bilgi veren kaynaklar son dönemlerde oldukça zenginleşmiştir. Örnek bir çalışma için bkz. Özden, E. (2019), *Osmanlı Devleti’nin Konservatuvarı Darülelhan (Arşiv Belgeleriyle)*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

29 Rauf Yekta Bey’in makalelerinin künyelerine şu kaynaklardan ulaşılabilir: Erguner, S. (2003), *Rauf Yektâ Bey*, Kitabevi Yayınları; Özdemir, H. (2010), Rauf Yektâ Bey’in, Resimli Gazete, Yeni Ses ve Vakit Gazetelerinde Mûsikî İle İlgili Makalelerinin İncelenmesi, (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü); Doğrusöz, N. (Edit.) (2018), *Rauf Yekta Bey’in Musiki Antikaları*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları; Gökçen, İ. (2009), *Rauf Yekta: Fransızca Müzik Yazıları*, Ürün Yayınları.

Diğer yandan Âsaf Halet Çelebi'nin "piyasa müziği" ile ilgili aşağıdaki ifadeleri, hocası Rauf Yekta Bey'den ayrılan son derece keskin ve ırkçı söylemlerine rağmen, klâsik mûsikî zevkine sahip bazı kesimlerin daha yakın dönemlerde de piyasa tavrına yönelik tavizsiz ve muhafazakâr tutumları olduğunu açıkça göstermektedir. Çelebi'nin yazdıkları, piyasa tavrının bugün de karakteristik özellikleri arasında olan fazla nağme yapma, eseri başkalaştırma ve abartılı şekilde icra etme eğilimlerine açık bir eleştiridir. Ayrıca yazarın usûlü kaçırma, falso sesler basma, güfteleri yanlış telâffuz etme gibi icra kusurları yanında; Türk müziği kimliğine aykırı bulduğu kemanı Roman halkıyla, kanunu da Ermeniler'le ilişkilendirerek olumsuz bir çerçevede yorumlaması, bu tür keskin ifadelere dikkat edildiği takdirde, konu açısından ilgi çekici ayrıntılar olarak değerlendirilebilir:

"Maalesef yukarda söylediğim gibi bu basit, bayağı ve âdi musiki bizim hakikî musikimizi de berbat etmiş ve meyhane virtüözleri klâsik musikimizin asil tavrını nağmelendirmişler, yayıklaştırmışlar ve bambaşka bir şey yapmışlardır. Dede Efendi ve sair kompozitörlerimizin isimlerine izafe edilen parçaların aslında onlarla hiç alâkası yoktur. Piyasa sanatkârları, Çingene kemancılar ve Ermeni kanuncular onları karikatürize edip kirlettikten sonra aykırı bir usûl ve falsolu notalarla ortaya atarlar." (Çelebi, 2004, s. 80)

Yazarın, Sultan Abdülaziz ve II. Abdülhamid devirlerinde yayıldığını söylediği bu müzik anlayışının, geleneksel icrayı dejenere ettiği yönündeki yoğun söylemlerini sıkça tekrar ettiği *Todi Musikîsi* (1941) başlıklı yazısı, piyasa müziğinin kaynaklarına yönelik bir açılım da getirmektedir:

"Bugünkü todinin üç menbaı vardır:

- 1- Sözüm yabana alafrangalaştırmak gayretini gütmek için, lüzumlu lüzumsuz piyanolar, fortlar, Türkçe'ye muhalif bir ecnebi şivesi vermek için lisana uymıyacak bir melodiye taksim etmek, iki sesle söylemek filân gibi göz boyamalarıyla gûya modernleştirmek, alafrangalılaştırmak.
- 2- Folklorla ehemmiyet verildiği için Anadolu halk şarkılarından bazılarını todileştirmek veya onları takliden yapılan türküler çıkarmak.
- 3- Eski todi şarkılarına rahmet okutacak triolar nağmelerle düzölmüş bir şarkının kimi yerini kısacık yaparak, lüzumsuz 'es'lerle sükûtlarla donatarak gûya yenilik ve başkalık yapmak sevdası..." (Çelebi, 2004, s. 81-82)

Bununla birlikte yazarın hocası olan Rauf Yekta Bey'in "İnce Saz Takımlarımız" isimli makalesinde, 1900'lerin başlarında dinleyip, Bogos Ağa ve Hanende Karakaş Efendi üzerinden değerlendirdiği ses icracılığı, henüz bütünüyle başıbozuk ve zevksiz bir müzik anlayışını temsil etmemektedir. Rauf Yekta Bey'in yer yer kayda değer övgülerle andığı bu sanatçıların icra tavırları ve maharetleri, piyasa müziğinin bu erken dönemlerinde belirli müzik gruplarının, bilirkişilerce dinlenmeye değer bulunduğunu göstermektedir. Kemanî Memduh Efendi'nin takımı gibi parmakla gösterilen müzisyenlerden oluşan bu istisnâ sanatkârlar, piyasada da tatminkâr performanslar sergileyerek adlarından övgülerle söz ettirmişlerdir. Bununla birlikte bu gözde takımın bile sahnede bariz, hatta yer yer affedilemez hatalar yapabildikleri düşünülürse, her saz takımının aynı sanat değerinde ve müzikbilimsel kıstaslara uygun şekilde icralar sergilemediği öngörülebilir. Sonraki dönemlerde ise bu çeşitlilik, kurumsal nitelikler kazanan yeni "klâsik" tavır ile daha serbest bir çerçeve oluşturan piyasa tavrını, müzikal açıdan birbirlerinden çok daha kesin çizgilerle ayıracak süreçlerin gündeme gelmesine doğru evrilecektir: İcrada bariz bir sadeleşmenin öne çıktığı, Radyo ve Klâsik Koro eksenlerinde geliştirilen Cumhuriyet sonrasına ait "yeni klâsik" anlayışın karşısında, zamanla daha da belirginleşen çizgileriyle gazino ekseninde genellenen söz konusu piyasa tavrı, özellikle 1930'lardan itibaren giderek yerleşiklik kazanmıştır. Bununla birlikte Türk Müziği'nin klâsik geleneklerine ait özellikler olan ezberden ve yoruma açık icra anlayışları göz önüne alındığında, zamanla dejenere edilmiş olsa da piyasa tavrının içinde, bu özgürlük alanlarının değerlendirilmeye devam ettirildiği öngörülebilir.

### 3.6. İcra Tavrına Yönelik Getirilen Eleştiriler

Türk müziği icracılığında klâsik tavrından uzaklaşma yolunun öncelikle şarkı formunun ön plâna çıkmasıyla açıldığı fikri belli kesimlerce yaygındır. Nitekim şarkı formunun yaygınlaşması ile sarayda Türk müziği himayesinin azalmaya başlaması ve kısa bir süre sonra da belirli mekânlarda Türk müziğinin icra

edilmeye başlaması süreçleri, birbirlerine zamansal açıdan yakındır ve bu olgular, sebep-sonuç ilişkisi kurulabilecek şekilde kronolojik olarak takip edilebilmektedir. Bu süreçlerin 20. yüzyıla yansımaları daha derin boyutlarda olmuştur.

Sadettin Heper'in, yaşadığı dönemde klâsik tavrıdan uzaklaşılmasına yönelik tespitleri, söz konusu süreçleri özetleyecek şekilde, konu açısından son derece toparlayıcı veriler sunmaktadır. Maddi kaygılar, bilgi eksikliği, zevk değişimi, ehliyetli hocaların bulunmayışı ve bazı erdemlerden yoksunluk şeklinde özetlenebilecek aşağıdaki 4 madde, kendi zamanının müzik geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olan bu önemli müzik adamının gözünden, klâsik tavrın/üslûbun hangi açılardan sekteye uğratıldığını açıklar niteliktedir.

“1.) Mâlî durumun ağırlığı altında yorulduğu için, esere, lâzım gelen zamanı ayıramıyor. Çalışmadığı için de iyi okuyamıyor.

2.) Klâsik üslûbun güzelliğini, inceliklerini bilmiyor. O zevki tatmadığı için, o türlü çalışmayı düşünmüyor.

3.) Kendilerini bu tarzda yetiştirecek ustalar artık kalmadığından, bildikleri gibi okuyorlar.

4.) Bestenin içinde çeşitli kültür hadisesi var. Onlardan da bî-haberler.. Meselâ en basiti, kelimeyi telâffuz edemiyor. Eserin manâsını kavrayamıyor. Bestenin ne dediğini, ne anlattığını bilemiyor. Sabrı yok.. İsteği yok.. Ancak kendini yetiştirebilen bir san'atkâr, bu zevke, bu üslûba yaklaşabilir. Aksi hâlde bir şey olmaz.” (Ayan, 2020, s. 35)

Peyami Safa'nın 1937 yılındaki bir makalesine atfen yazılan aşağıdaki satırlar ise, o yıllarda piyasa müziği ortamlarında klâsik tavrıdan ne kadar uzaklaşıldığını ve bu tavrın ne denli dejenere edildiğini aksettirmesi bakımından Heper'in görüşlerini desteklemektedir:

“Safa, meyhanecilerle sanatçıların ortaklaşa çalışması sonucunda yeni şarkılara bir 'sarhoş ağzı' girmesinden yakınıyordu. Eski eserlerini havada ağır ağır sallanan temkinli, vakur edası yerine, bunlarda bir yayık ağız şivesi, bir kapıp koyverme üslubu, bir serdengeçtilik, bir patavatsızlık, bir şey var.” (Bengi & Zat, 2020, s. 21)

### 3.7. Ses Tekniğine Yönelik Eleştiriler

Türk makam müziğinde çok önemsenen hançere tekniğinin bir getirisi olarak, elde edilen tınların, klâsik şan metotlarında idealize edildiği şekliyle tüm harfler için tam olarak ön bölgede şekillendirilmediği, hatta zaman zaman bariz şekilde geride duyulduğu, dönemin plâk kayıtlarında açıkça duyumsanmaktadır. Bu tespit, Hafız Burhan gibi ses kapasitesi olarak istisna kabul edilen kimi sanatçılar hariç tutulursa, ilk taş plâk icracılarının ses teknikleriyle farklı yoğunluklarda da olsa, örtüşmektedir. Bazı icracılarda ses çok daha geride ve sıkışık duyulmakta; özellikle tiz oktavlarda, ses çevirme yöntemlerinin/register geçişlerinin bilinmemesinden kaynaklı olarak zorlanma belirtileri hissedilmektedir. Öte yandan, bu zorlanma belirtilerinin fazla duyumsanmadığı, belli harf ve notalarda geride veya önde duyulan pasajlara da sıklıkla rastlanmaktadır.

Diğer yandan hafız gazelhanların etkisiyle baskın şekilde hissedilen nazal tınların bu ilk dönem icralarında yoğun şekilde hissedildiği söylenebilir. Yer yer goygoylu okuyuşla desteklenen bu icralar, çoğunlukla geniş bir nefes kapasitesi ve gür bir icra anlayışı ile sunulmaktadır.

Hafız, ses sanatçısı, bestekâr ve hoca kimlikleriyle Türk müziğinde önemli bir konumu olan Medenî Aziz Efendi'nin ses sanatçılığı alanında öne sürdüğü fikirler, takriben 19. yüzyılın sonlarında vokal icra alanında, en azından belli bir kesimin, söz konusu kapsamda, teknik ve estetik açıdan dikkate değer bir değişim arzusu olduğunu düşündürmektedir:<sup>30</sup>

30 Hem lavta ve tanbur çalan, hem de kız mekteplerinde piyano dersleri veren sanatçının, müzikte kendi eğitiminin bir uzantısı olarak esnek sentezci bir bakış açısından beslendiği söylenebilir. Bu durumu, 19. yüzyıl boyunca genel eğitimde geleneksel yöntemi benimseyen muhafazakâr kesim ile Batı merkezci bir eğitimi savunan bir başka kesimin yaşadığı karşıtlığın müzik alanındaki yansımaları olarak değerlendirmek mümkündür. Bu karşıtlığın Batı merkezli bir eğitime evrildiği Cumhuriyet'in ilk dönemindeki kültürel dengeleri bütünsel bir perspektifte “okumak” adına örnek bir çalışma için bkz. Başgelen N. & Akçura, G. (1998), *Atatürk Döneminde Yeni Türkiye*, Ray Sigorta.

“... Esasen Aziz Efendi hanendeliği iki kısma ayırıyor. Bir kısmı, elleri şakaklarında<sup>31</sup>, gözleri ve şah damarları fırlamış, şişmiş, ağızları çarpılmış, müthiş bir işkence aletin tazyiki altında kıvranan biçareler gibi bütün hüner ve marifeti, sesleri kısıncaya kadar avaz avaz haykırmakla bulanlardır ki, bunların şu lüzumsuz, tatsız tuzsuz feryatları, onun tabiriyle (bağırarak ve haykırmak)tır. Diğer kısmı ise, okudukları eserlerin bütün özelliklerini derin bir sanat ve sanatkârlık haz ve zevki içinde ölçülü, muvazeneli bir ses ve tavırla dinleyenlerin kulaklarına, kalplerine adeta fısıldarlar. İşte onun nazarında asıl okumak ve okuyuculuk budur. Aziz Efendi, muhtelif ses cinslerinin tizlik ve peslik hadleri hakkında edindiği teknik bilgiye dayanarak her okuyucunun her eseri aynı düzenle okuyamayacağı fikrini, pek doğru ve haklı olarak daha o zaman ortaya atmış bulunuyordu...” (Özalp, 2000, s. 610).

Aziz Efendi'nin bu ifadeleri, açıkça belirtilmese de, bir anlamda klâsik icra ile piyasa müziği icrası arasındaki teknik farklılıkları vurgular niteliktedir. Ayrıca bu dönemde bütün sanatçıların hangi ses rengine ve aralığına sahip olurlarsa olsunlar, eserleri genellikle tiz akortlardan ve gür bir tonlamayla seslendirdikleri düşünülürse, özellikle piyasada, teknik açıdan yanlış olan bu tutumun ses kullanım tekniklerini de etkilemiş olacağı şüphesizdir.

#### 4. ERKEN DÖNEM PİYASA TAVRINI BELİRLEYEN PERFORMATİF DENGELER

Piyasa tavrının, zaman zaman diğer tavırlarla da kesişebilen erken dönemlerine ait temel özellikleri, 20. yüzyılın Türk müziği “piyasa” yeni dengeler getirecek dinamikler içerir. Notasız icranın ve makamsallığın doğası gereği, doğaçlama öğeleri bünyesinde barındıran geleneksel Türk müziği icraları, bu öğelerin Klâsik Koro ve Radyo eksenlerinde son derece azaltıldığı (veya tamamen terk edildiği)<sup>32</sup> yaklaşık 1930'lu yıllar itibarıyla önceki dönemlere göre çok daha sade bir “klâsik” anlayışa hitap eder olmuştur. İcra detayları açısından ilk duyuşta dikkati çeken bu sadeleşme eğilimleri, radyolarda 60'lı yıllar itibarıyla zamanla esnetilmeye başlansa da devlet koroları eliyle tutarlılıkla devam ettirilerek, muhtemelen bir klâsik anlayış örneği olarak lanse edilmeye devam etmiştir. Öte yandan özellikle 1930'lu yıllar itibarıyla artmaya başlayan Türk müziği tartışmalarının odağına yerleşen Türk “piyasa müziği”, doğaçlama icracılığın canlı tutulduğu, icrada bireysel ifadeye ve yorum varyasyonlarına son derece açık olan performans kodlarıyla Türk müziğine performans ve kompozisyon eksenlerinde alternatif bir bakış açısı getirmeye başlamıştır. Yorum çeşitlenmelerinin bir uzantısı olarak çeşit sesli bir grup performansını merkeze alan bu yeni tavır, doğası gereği süsleme elemanlarının yoğun şekilde değerlendirildiği bir anlayıştan beslenmektedir. Dolayısıyla kimi haklı deformasyon söylemlerine rağmen, eski geleneksel tavrın temel özellikleri arasında sayılan güdümlü doğaçlama, bireysellik, yaratıcılık gibi performans kriterlerinin, piyasa müziği yapılan mekânlarda tutarlılıkla icralara yansıtılmaya devam ettirildiği söylenebilir. Dahası, klâsik formlardaki uzun soluklu eserlerin bu ilk dönemlerde de icra edilmeye devam edilmesi, icra anlayışı ve zevki açısından klâsik tavırla bağların henüz koparılmadığını düşündürmektedir. Bununla birlikte özellikle 1930'lu ve 40'lı yıllarda, gerek Radyo'yu, gerek Klâsik Koro'yu, gerekse piyasada çalışan sanatçıları şiddetle eleştiren geleneksel icra ustalarının ve klâsik icrayı benimseyen çeşitli fikir adamlarının sözlü ve yazılı ifadeleri, bu yıllarda artık eski dönemin klâsik icra anlayışlarının gündemden düşmeye başladığını düşündürmektedir. Söz konusu geleneksel klâsik tavır, bu yıllardan itibaren İstanbul ve Ankara Radyoları ile Klâsik Koro eliyle yeni bir perspektifte ele alınarak dinleyiciye sunulmaya başlanmış, bu “yeni klâsik” anlayış, bugüne dek etkileri hissedilen sade bir icra zevkini de beraberinde getirmiştir.

31 Bugün de müezzinlerin sıklıkla gerçekleştirdikleri eli şakağa götürerek ses kullanma yöntemleri, muhtemelen müezzinlikten ses sanatçılığına aktarılan bir alışkanlık olsa gerektir. Burada asıl amaç, sanatçının kendi sesini kulakta bir eko oluşturacak şekilde kendine döndürerek duyurması ve bu yolla ton kontrolü yapmasıdır. Dipnot kaynağın kendisinde yoksa buraya (Yazarın notu) şeklinde bir ifade yazılabilir.

32 Makamsallığın özgün doğasında zamanla gözlenen kırılmalar bir yana, makam tercihleri de 20. yüzyılda büyük değişimlere uğramıştır. Konuyla ilgili özgün bir çalışma için bkz. Oransay, G. (1983). Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Müsiki, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, 6, 1496-1509. Ayrıca Türk müziğinin 20. yüzyıldaki değişim güzergâhlarını makamsallık ve icracılık eksenlerini de kapsayacak şekilde, çok daha geniş perspektiflerden ele alan şu kitaplar konu bağlamında incelenmeye değerdir: Aksoy, B. (2009), *Geçmişin Müsiki Mirasına Bakışlar*, Pan Yayıncılık; Behar, C (2005), *Müsikîden Müziğe*, Yapı Kredi Yayınları; Tanrıkorur, C. (2004), *Türk Müzik Kimliği*, Dergâh Yayınları; Tura, Y. (1988), *Türk Müsiki'sinin Mes'eleleri*, Pan Yayıncılık.

Türk müziği icraları, piyasa müziği ekseninde geliştirilen tavırlar yoluyla dinleyicilere sunulduğunda ise, eserlerin çoğu zaman abartılı sayılabilecek süslemeler ve ekleme notalarla bezendiği, dolayısıyla “yorum” adı altında eserlerin deforme edildiği yönünde fikir beyan eden kesimlerin tutarlı eleştirileri de keskinleşmeye başlamıştır. 1900’lerin başlarından itibaren yer yer görülmeye başlayan bu tür örnekler, özellikle 1930’ların sonlarına doğru artmaya başlamış, 1950’lerde ise, tüm dünyada moda olmaya başlayan starlık kavramının da etkileriyle boyut değiştirmiştir. Makam müziğinde bireysel özgürlük alanlarının sanatçılarca zamanla abartılı şekilde değerlendirilmesi, klâsik icra ile piyasa icrası arasındaki nitelik farkını daha da derinleştirmiş, bu yolla piyasa eksensiz makamsal icra anlayışlarının kavramsal çerçevesi daha net şekilde çizilebilir olmuştur.

Diğer yandan 1930’ların başlarında, özellikle kadın sanatçıların müzik mekânlarında gözdeleşmeye başlamaları ile müzikte “kadın duyarlılığı” ve “kadınca” ifade nüansları da yavaş yavaş piyasa tavrına yerleşmeye başlamıştır. Ayrıca kadın ve erkek icracıların bir arada özgürce müzik yapmaları, klâsik gelenekte erkek sesine göre bestelenen eserlerin icrasına yeni bir ahenk getirerek icrada cinsiyet açısından demokratik bir ortam hazırlamıştır. Dahası, bu dönemde artık kadın solistlerin ön plâna çıkmaları, bestecileri kadın sesine ve tavrına göre besteler yapmaya teşvik etmiştir. Giderek klâsik formların yerini almaya başlayan şarkı ve fanteziler, pek çok kadın sanatçının yorum özgürlüğünü simgeleyen bir tür gösterge olarak piyasa müziği çevrelerinde ön plâna çıkmıştır. Ayrıca yerli operetler, revüer ve film şarkıları da müzikte kültürlerarası etkileşimi örnekleyen başlıca formlar olarak piyasa müziği repertuarlarında Türk müziği icra eden kadın sanatçılara yeni perspektifler kazandırmış, vokal açıdan icraya yeni ifade nüansları katılmasına alan açmıştır. Bu dönemde önce yerli operetlerde Fikriye Şakrakes’in, daha sonraki yıllarda ise, revüer modasının öncü icracıları Safiye Ayla ve ardından gelen Mualla Gökçay’ın müzikal faaliyetleri kayda değerdir.

Özellikle Avrupa müziği etkileşimlerine bir örnek olarak değerlendirilebilecek operet ve revüer hariç tutulursa, Türk müziğinde piyasa tavrının şekillenmeye başladığı dönemlerde öne çıkan yerli vokal formlar şöyle sıralanabilir: Öncelikle klâsik fasıl kapsamında kâr, beste, ağır semai ve yürük semailerle bu formların çeşitli versiyonları, 19. yüzyılın sonlarından yaklaşık 1950’li yıllara kadar, giderek azalan bir rağbetle de olsa, piyasada varlığını sürdürmüş olmalıdır. Diğer yandan piyasa fasıl kapsamında, çeşitli küçük usûllerde bestelenmiş şarkılar ve fasıl aralarında seslendirilen gazeller, fasıl tavrının piyasa tavrıyla etkileşime girdiği örnekler olarak değerlendirilebilir. Bilhassa şarkı formunun, fasıl içindeki örnekleri dışında, solistin artistik performanslarını yansıtacak, sade ve anlaşılır güftelerin ön plânda tutulduğu kısa ve gösterişli örneklerinin, giderek daha yoğun bir ilgiyle karşılandığı piyasa müziği programları, bir yerde eski klâsik formların giderek gözden düştüğü yeni bir repertuar zevkinin işaretlerini de vermektedir. Ayrıca köçekçe, tavşanca, koşma, divan, türkü, müstezat, kesik kerem gibi halk müziğine yakın olan veya denk gelen formlarda bestelenmiş bazı eserleri de muhtemelen genel dinleyici kitlesine hitap etme endişesinin bir uzantısı olarak yer yer programlarına katan icracılar da az değildir. Ek olarak, Sadettin Kaynak<sup>33</sup> ve Selâhattin Pınar’ın öncü ve özgün üslûplarıyla örnekledikleri fanteziler de 20. yüzyıl boyunca piyasa müziği ortamlarında el üstünde tutulacak popüler eserler olarak dinleyicilerin ilgi odağı olmaya devam edecektir. Gerek fantezilerin, gerekse, yine Sadettin Kaynak öncülüğünde örnekendirilen film müziklerinin, çoğunlukla dönemin güçlü seslerinden ilham alınarak bestelendikleri düşünülürse, icrası genellikle zor, fakat dinleyici kitlelerine hitap etme kaygısı gözetildiğinden, eski dönemlere göre daha anlaşılır bir kompozisyon üslûbuna sahip oldukları söylenebilir.

Öte yandan ses sanatçılarına eşlik eden piyasa çalgıları, 20. yüzyılı başlarında, sazandelerin artistik yeteneklerini özgürce sergileyebilecekleri, parlak tınlı örnekleriyle yeni bir zevk anlayışını temsil etmeye başlamıştır. İlk dönemlerde çalgı seçiminde büyük değişiklikler olmasa da çok geçmeden eski geleneksel çalgıların yerini almaya başlayan daha gösterişli enstrümanların rağbetle kullanıldığı görülür. Örneğin klâsik gelenekte büyük rağbet gösterilen sinekemanı yerine kemanın; ney, nısfıye ve girift yerine klâretin, santur yerine kanun ve piyanonun, tanbur yerine udun, rebap yerine yaylı tanburun, daire yerine darbukanın ön plâna çıkmaları, bu zevk değişiminin çalgısal düzlemdeki tınsal arka plânını oluştur-

33 Türk gazino sanatçıları tarafından son derece tutulan besteleri ve bestecilikteki çok yönlü kimliğiyle makam müziğinde öncü bir isim olan Sadettin Kaynak’la ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Şen, H. O. (2003), *Sâdeddin Kaynak*, TRT Yayınları; Öztürk, H. (2011), *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Bir Müzik Adamı Hâfız Sâdeddin Kaynak*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

maktadır. İlk dönemlerde tanbur, nısıfiye, santur, İstanbul kemençesi gibi çalgılar piyasada kullanılmaya devam etmiş; fakat bir süre sonra, diğer sazların öne çıkmaları ile konum olarak ikinci plâna düşmeye başlamışlardır.

Diğer taraftan, fasıllarda nispeten kalabalık bir çalgı topluluğu ile program yapıldığı gözlenirse de solo icralarda genellikle en fazla dört-beş eşlik sazı ile eserlerin icra edildiği bilinmektedir. Piyasa müziğinin bu ilk dönemlerinde mikrofon düzeneği bulunmadığından sanatçıların seslerini kalabalıklara duyurmak için güçlü bir ses ve nefes tekniği geliştirdikleri, kayıtlardan da anlaşılmaktadır. Dolayısıyla eserlerin çoğunlukla tiz akortlardan icra edilmeleri, sadece bir dönem zevki değil, aynı zamanda, sesi kalabalık kitlelere duyurabilmek adına uygulanan bir nevi teknik zorunluluk olarak da değerlendirilebilir. Zaman içinde mikrofon kullanımının piyasada yaygınlaşması ile sanatçıların daha rahat bir teknikle eserleri icra edecekleri yeni bir dönem başlayacaktır. Özellikle 1950'lerde sahne icracılığında yaygınlaşacak olan mikrofon kullanımının, piyasa müziğinde akortların daha pes perdelere çekilmesiyle paralellik göstermesi tesadüf değildir. Nitekim bu eğilimin daha erken dönemlerde Radyo ve Klâsik Koro eliyle tecrübe edilmiş, hatta yerleşmiş olduğu da kayıtlardan anlaşılmaktadır.

Ses sanatçılarının icra tekniği incelendiğinde Batılı anlamda bir ses eğitiminden geçen icracıların ilk dönemlerde hemen hemen hiç örneği olmadığı söylenebilir. Bununla birlikte bir sonraki kuşağın öncü kadın sanatçıları arasında yer alan Fikriye Şakrakes, Safiye Ayla gibi hanım seslerin ilk icra dönemleri hariç tutulursa, zaman içinde ses eğitimi ile tekniklerini geliştirdikleri söylenebilir. Piyasa ortamlarında çok az çalışmış olsa da erkek icracılar özelinde Münir Nurettin Selçuk'un 1930'lu yıllar itibarıyla ses tekniği açısından son derece ayrıksı olan konumu ise, kendinden sonra gelen radyo icracıları kadar, piyasada icracılık yapan bazı solistleri de etkilemiş görünmektedir. Diğer yandan hafız gazelhan tekniğini piyasada ustalıkla uygulayan Hafız Burhan'ın şöhreti, erkek icracılar kadar bayanlara da örnek teşkil etmiş; özellikle Müşerref Hanım, Hamiyet Yüceses, Nevzat Akay, Suzan Yakar Rutkay gibi ünlü isimler, bu yolu takip eden ünlü sanatçılar olarak hafız gazelhan tekniğini piyasada bir ölçüde devam ettirmişlerdir. Sonuç olarak, ses ve nefes kullanımı açısından piyasa müziğinin ilk evrelerinde hafız gazelhan tekniğinin ön plânda tutulduğu, sonraki dönemlerde ise, ses eğitimi alan icracıların artması ile az da olsa, daha teknik bir icracılık stilinin gündeme gelmeye başladığı söylenebilir.

İcracılığa tavır açısından yaklaşıldığında, piyasa tavrının bu ilk dönemlerinde klâsik tavır, hafız gazelhan tavrı, goygoy tavrı ve fasıl tavrı, piyasa müziğinde vokal icracılığı etkileyen başlıca icra "biçimleri" olarak dikkati çekmektedir. Bu tavlardan biri ya da birkaçının icrada baskın olduğu örnekler, bir süre sonra sanatçıların kendi isimleriyle anılacak bireysel tavırlar olarak lanse edilmeye başlanmıştır. Örneğin hafız gazelhan tavrının, piyasanın erken dönemlerindeki en yetkili isimlerinden biri olan Hafız Burhan'ın çeşitli formlarda seslendirdiği besteli ve serbest düzümlü örnekler, kendisine uluslararası düzeyde ün getirmiş; ayrıca sanatçının icra tavrı da çeşitli erkek ve bayan icracılarca örnek alınarak yakından takip edilmiştir. Öte yandan Türk müziğinin ilk kadın sahne sanatçıları arasında yer alan ve icrasında hafız gazelhan tavrından etkiler taşıyan Makbule Enver Hanım (d. 1902-?), külhanbeyi tarzındaki okuyuş tavrıyla dolaylı olarak, piyasa tavrının ünlü temsilcilerinden biri olan Müzeyyen Senar'ın icralarını etkilemiş olmalıdır. Külhanbeyi tarzındaki icralarıyla bugün piyasada bir ekol olarak anılan Müzeyyen Senar'ın anularında bu etkileşime dair hiçbir ipucu yakalanamasa da plâk ve sahne çalışmalarıyla zamanında büyük şöhret kazanmış olan Makbule Enver Hanım'ı dinlememiş olması, pek olası görünmemektedir. Bu iki sanatçının ses kayıtları dikkatle dinlendiğinde, tavır açısından farklı özelliklere sahip oldukları dikkati çekse de özellikle icralarına hâkim olan vurgu ve tonlamalar oldukça benzeşir niteliktedir. Bu külhanca okuyuşun Müzeyyen Senar'dan sonra da şöhretli bazı assolistler eliyle geliştirilerek devam ettirilmesi, piyasa tavrı açısından ayrıca dikkat çekicidir. Diğer yandan özgün ses rengi ve istisnâ yorum kabiliyeti ile adından söz ettiren, sonradan aldığı özel ses eğitimleriyle Türk müziğinde kadın yorumculuğuna kendine has bir derinlik getiren Safiye Ayla'nın sahne sanatçılığı kadar, konser ve Radyo solisti kimliği de birbirini tamamlayan nitelikleriyle ayrıca incelenmeye değerdir. Piyasa tavrını temsil etmeseler de Lâle ve Nerki Hanımlar, Fikriye Şakrakes ve Münir Nurettin Selçuk'un kendisinden önce ses eğitimi ile derinleştirdikleri ifade nüansları, Safiye Ayla'nın dikkatini çekmiş ve sanatçı kimliğini güçlendiren temel niteliklerden biri olarak kendisine icracılıkta yeni boyutlar kazandırmıştır. Safiye Ayla, piyasa müziği alanında uzun yıllar çalışmış olsa da icra zevki ile diğer piyasa müziği sanatçılarından çoğunlukla ayrı tutulmuş, piyasa

tavrından ziyade Radyo tavrına yakın bir icracı olarak değerlendirilmiştir. Diğer taraftan, tavrılar bahsine fasılçılık ekseninde yaklaşıldığında, bu alandaki söz sahibi isimler arasında, büyük kısmı Radyo'da da görev yapmış olan Ağyazar Efendi, Ali İçinger, Ahmet Celâl Tokses, Safiye Tokay ve Tahsin Karakuş anılmaya değer isimler arasında sayılabilir.

## Sonuç

20. yüzyılda Türk makam müziğinin politik platformda yoğun tartışmalar yoluyla eleştirel bir zemine taşınan icracılık serüveni, dindışı türde iki temel icra tavrını gündeme getirmiştir: Radyo ve Klâsik Koro eksenlerinde çerçevesi çizilen, süsleme elemanlarının azaltılarak kişisel özgürlük alanlarının daraltıldığı bir "yeni klâsik" tavrı ve zamanla bu icra disiplininin esnetildiği; fakat sanatçının daha özgür buluşlarla bireyselliğini besleyebildiği, çeşitli görsel unsurlarla icrada farklı estetik dengeleri bünyesinde barındıran piyasa tavrı. Piyasa tavrını farklı vizyon ve perspektiflerde değerlendiren dönem yazarlarının, çoğunlukla Türk müziğinin klâsik ağırlığını zedelendiği ve estetik özelliklerini yozlaştırdığı yönündeki eleştirileri kendi içinde tutarlı olsa da 20. yüzyılda dünya gündemine yerleşen yeni müzik estetiklerine kendini elden geldiğince açık tutan "piyasa" eksenli müziğin, Türk müziğine başka pencerelerden bakan yeni dinamikler getirdiği de gözler önündedir. Sanatçının bireysel özgürlüklerini kısıtlamayan, ona kendini ifade etmesi için yeni ufuklar açan, farklı müzik geleneklerini deneyimleme/hatta harmanlama olanağı sunan, teknolojiye ve özellikle Batı'dan gelen müzikal yeniliklere daha açık bir vizyonla yaklaşan bu yeni anlayış, Türkiye'de sosyolojik açıdan başlı başına yeni bir kültür alanı olarak "okunduğunda", Türk müziğinin yakın çağına dair yeni bakış açılarının da gündeme gelmeye başlayacağı öngörülebilir.

<b>Yazarların Makaleye Katkı Oranları</b> <i>Contribution Rates of the Authors</i>	<b>Birinci yazarın makaleye katkısı % 70, ikinci yazarın makaleye katkısı % 30'dur.</b> <i>The contribution of the first author to the article is 70 %, and the second author is 30 %.</i>
<b>Etik Kurul Onayı Bilgileri</b> <i>Ethics Committee Approval</i>	<b>Makalede açıklanan araştırmada insan denekleri kullanılmadığı için etik kurul onayı alınmamıştır.</b> <i>Ethics committee approval was not obtained because human subjects were not used in the research described in the paper.</i>
<b>Çıkar Çatışması</b> <i>Conflict of Interest</i>	<b>Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.</b> <i>The author has no conflict of interest to declare.</i>
<b>Finansal Destek</b> <i>Financial Support</i>	<b>Yazar çalışması için finansal destek almadığını beyan etmiştir.</b> <i>The author declared that this study has received no financial support.</i>
<b>Teşekkür Açıklaması</b> <i>Acknowledgements</i>	<b>Yazar teşekkür açıklaması bildirmemiştir.</b> <i>The author did not provide a statement of acknowledgements.</i>
<b>Hakem Değerlendirmesi</b> <i>Peer-review</i>	<b>Bağımsız</b> <i>Externally peer-reviewed.</i>

## Kaynaklar

- Abacı, T. (2013). *Gramofonlu kahvehane*. İkaros Yayınları.
- Akçura, G. (2019). *Bir şehir-i istanbul ki...* Oğlak Yayıncılık.
- Akçura, G. (2019). *İstanbul şarkıları*. Oğlak Yayıncılık.
- Akçura, G. (2002). *Gramofon çağı/ıvır zıvır tarihi 2*. Om Yayınları.
- Akıncı, T. (2019). *Cumhuriyet'te Beyoğlu: kültür, sanat, yaşam (1923-2003)*. Remzi Kitabevi Yayınları.
- Aksoy, B. (2009). *Geçmişin mûsikî mirasına bakışlar*. Pan Yayıncılık.
- Aksüt, S. (2017). *İstanbul'da eğlence hayatı*. İnkılâp Yayınları.
- Ali Rıza Bey, B. (?). *Bir zamanlar İstanbul*. Tercüman Yayınları.
- Alp, A. R. (1950). Gazino ve radyo. *Türk Musikisi Dergisi*, 27(3), 1.
- Alus, S. M. (1994). *İstanbul yazıları*. İ.B.B. Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.

- Arslan, F. (2016). *Müzikte batılılaşma ve son dönem Osmanlı aydınları*. Beyan Yayınları.
- Ayan, Ö. (2020). *Saadet Güldaş'ın arşivindeki mûsikî sohbetleri*. Kubbealti Yayınları.
- Ayas, O. G. (2014). *Musikî inkılâbının sosyolojisi*. Doğu Kitabevi Yayınları.
- Ayas, O. G. (2015). *Müzik sosyolojisi*. Doğu Kitabevi Yayınları.
- Ayas, O. G. (2018). *Müziği boğan gürültü*. İthaki Yayınları.
- Aytar, V. & Parmaksızoğlu, K. (Der.) (2011). *İstanbul'da eğlence*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ayverdi, İ. (2006). *Büyük misalli Türkçe sözlük I-II-III*. Kubbealti Yayınları.
- Baloğlu, B. Ş. & Büyükduman B. (2021-K1Ş). Fasil tarihinde dönüşüm ve Direklerarası fasıl refakat gelenekleri. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2(9), 2783-2804.
- Bardakçı, M. (2017). *Safiye*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Başgelen N. & Akçura, G. (1998). *Atatürk döneminde yeni Türkiye*. Ray Sigorta.
- Behar, C. (2016). *Aşk olmayınca meşk olmaz*. Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (Kasım, 1987). *Klâsik Türk musikîsi üzerine denemeler*. Bağlam Yayınları.
- Behar, C. (2005). *Mûsikîden müziğe*. Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (1993). *Zaman-mekân-müzik*. Afa Yayınları.
- Beken, M. N. (1998). *Musicians, audience and power: the changing Aesthetics in the Music at the Maksim Gazino of Istanbul*. (Dissertation of PHD, University of Maryland Baltimore County).
- Bengi, D. & Zat, E. (2020). *100. yılında Cumhuriyet'in popüler kültür haritası – 1 (1923-1950)*, Yapı Kredi Yayınları.
- Birsel, S. (1975). *Kahveler kitabı*. Dilek Matbaası.
- Birsel, S. (1983). *Ah Beyoğlu vah Beyoğlu*. İş Bankası Yayınları.
- Cemil, M. (2002). *Tanbûrî Cemil'in hayatı*. Kubbealti Neşriyatı.
- Cengiz, H. E. (1993). *Yaşanmış olaylarla Atatürk ve müzik: Riyâset-i Cumhûr İnce Saz Hey'eti şefi Binbaşı Hâfız Yaşar Okur'un anıları (1924-1938)*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Çak, Ş. E. & Beşiroğlu Ş. Ş. (2016). *Bir muhabbet kuşu: postmodern göstergeler ışığında Zeki Müren*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Çak, Ş. E. (2017). Modernleşme sürecinde Türk makam müziği solist icracıları ve Münir Nurettin Selçuk, *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi*. 2(2), 224-231.
- Çelebi, A. H. (2004). *Bütün yazıları*. Yapı Kredi Yayınları.
- Çetinkaya, Y. (1999). *Müzik yazıları*. Kaknüs Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2007). *Âşık tarzı edebiyat geleneği ve İstanbul*. 3 F Yayınları.
- Dikici, R. (2005). *Cumhuriyet'in divası Müzeyyen Senar*. Remzi Kitabevi Yayınları.
- Downay, F. (2020). *Kanuni Sultan Süleyman*. Billur Yayınları.
- Durdağ, S. (2008). *Fonograftan radyoya... "1877'den günümüze asırlık seriüven"*. Ankara Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Eken, F. M. (Ekim 2010). Fasil icrasının değişimi ve bugün fasıl icrası. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 61-66.
- Erdoğan, G. (2018). *Müzikolojide kültürel yaklaşımlar ve müzik kültürü üzerine eskizler*. Gece Kitaplığı Yayınları.
- Erguner, S. (2003). *Rauf Yektâ Bey*. Kitabevi Yayınları.



- Ersoy, İ. (2017). Üslup kavramına analitik bir bakış: Türkiye’de geleneksel müziklerde performans normları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 49(10), 302-314, DOI:10.17719/jisr.2017.1582
- Ezgi, S. (1933). *Nazari ve amelî Türk musikîsi*. (5 Cilt), İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı.
- Gans, H. J. (2012). *Popüler kültür ve yüksek kültür*. Yapı Kredi Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (1939). *Türkiye-Avrupa musiki münasebetleri*. Nümune Matbaası.
- Gezgin, H. S. (2007). *1929’da plâklarda dinlediğiniz sanatkârlar*. Tavanarası Kitapları.
- Güldaş, S. (2003). *Türk dilinin diksiyonu-prozodisi/vurgu ve vurgulamaları ile Türk mûsikîsinde prozodi*. Kurtiş Matbaacılık.
- Hiçyılmaz, E. (1999). İstanbul geceleri ve kantolar. Sabah Kitapçılık.
- İnal, İ. M. K. (1958). *Hoş sadâ*. Maarif Basımevi.
- İnalçık, H. (2016). *Hasbağçe’de ayş ü tarab*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kaptan, A. (2002). *1927’den günümüze anılarla radyo-televizyon*. Maltepe Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Yayınları.
- Kaygılı, O. C. (2007). İstanbul’da semâî kahveleri ve meydan şairleri. Tavanarası Kitapları.
- Koçu, R. E. (1958). İstanbul ansiklopedisi. İstanbul Ansiklopedisi Yayınları.
- Lale, R. (Kasım 1950). Üstad ve maruf bestekâr Zeki Arif Bey. *Türk Musikisi Dergisi*, 35(3), 9-17.
- Meriç, N. (2000). *Osmanlı’da gündelik hayatın değişimi: âdâb-ı muâşeret*. Kaknüs Yayınları.
- Nişanyan, S. (2002). *Sözlerin soyağacı: çağdaş Türkçe’nin etimolojik sözlüğü*. Adam Yayınları.
- O’Connel, J. M. (2022). *Alaturka: Türk müziğinde bir üslup*. alBaraka Yayınları.
- Oktay, A. (1993). *Türkiye’de Popüler Kültür*. Yapı Kredi Yayınları.
- Onay, E. (2020). *Türk müzik ve sahne sanatlarının doğuş yılları 1924-1976*. Sun Yayınları.
- Oransay, G. (1983). Cumhuriyetin ilk elli yılında geleneksel sanat musikimiz. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları*, 6, 1496-1509.
- Ortaylı, İ. (1987). İstanbul’dan sayfalar. Hil Yayınları.
- Özalp, N, M., (2000). *Türk musikisi tarihi I-II*. Milli Eğitim Basımevi.
- Özbilen, N. Ö, (2007). *Fasıl şarkıcılığı açısından Türk Makam Müziği’nde süslemeler*. (Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Özden, E. (2019). *Osmanlı Devleti’nin konservatuvarı Darülelhan (arşiv belgeleriyle)*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Özdemir, H. (2010). *Rauf Yektâ Bey’in, Resimli Gazete, Yeni Ses ve Vakıf gazetelerinde mûsikî ile ilgili makalelerinin incelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Özdemir, N. (2005). *Cumhuriyet dönemi Türk eğlence kültürü*. Akçağ Yayınları.
- Özdemir, S. (Şubat 2011). Assolistlik kimliğine geçiş sürecinde Safiye Ayla örneği. *Müzikte Temsil & Müziksel Temsil II, Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 374-385.
- Özgan, M. (2018). *Evlîya Çelebi Seyahatnâmesi’ndeki (1. cilt) meslek adları üzerine bir dil incelemesi*. (Yüksek Lisans Tezi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk mûsikîsi ansiklopedisi 1-2*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öztürk, H. (2011). *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e bir müzik adamı Hâfız Sâdettin Kaynak*. İBB. Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2017). Osmanlı mûsikîsinde “havas beğenisine mahsusiyet”in tezahürü olarak klasik üslûp. *Sosyoloji Dergisi*, 2(37), 343-378, <http://dx.doi.org/10.26650/TJS.2017.20006>
- Özyıldırım, M. (2013). *Arap ve Türk musikîsinin XX. yüzyıl birlikteliği*. Bağlam Yayınları.

- Paçacı, G. (Edit.) (1999), *Cumhuriyet'in sesleri*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Rasim, A. (2013). *Şehir mektupları*. Kapı Yayınları.
- Rasim, A. (2017). *İstanbul'da eğlence hayatı*. Maviçatı Yayınları.
- Rona, M., (1970). *20. Yüzyıl Türk musikisi*. Türkiye Yayınevi.
- Sağman, A. R. (2014). *Meşhur Hâfız Sami merhum*. Diyanet Vakfı Yayınları.
- Salgar, F. (2001). *Hacı Arif Bey (hayatı, sanatı, eserleri)*. Ötüken Neşriyat.
- Seltuğ, D. (2015). *Türk makam müziğinin günümüze aktarımında gramofon kayıtlarının rolü, disklerin kimyasal ve fiziksel analizleri ve tayin sonuçlarının ses kalitesiyle ilişkisi*. (Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Sevengil, R. A. (?). *İstanbul nasıl eğleniyordu*. İletişim Yayınları.
- Sevengil, R. A. (1969). *Opera sanatı ile ilk temaslarımız*. Millî Eğitim Basımevi.
- Sökmen, C. (2011). *Aydınlığın iletişim ortamı olarak eski İstanbul kahvehaneleri*. Ötüken Neşriyat.
- Sürelsan, İ. B. (Kasım 1984). İnce saz takımlarımız (1). *Mızrap Dergisi*, 26(3), 6-7.
- Sürelsan, İ. B. (Aralık 1984). İnce saz takımlarımız (2). *Mızrap Dergisi*, 27(3), 4-5.
- Sürelsan, İ. B. (Ocak 1985). İnce saz takımlarımız (3). *Mızrap Dergisi*, 28(3), 4-5.
- Şeker, Ş. (2013). *Ders ile sohbet arasında: Ondokuzuncu asır İstanbulu'nda ilim, kültür ve sanat meclisleri*. Zeytinburnu Belediyesi Yayınları.
- Şen, H. O. (2003). *Sâdeddin Kaynak*. TRT Yayınları.
- Şentürk, Ş. (Haz.) (1996). *Gramofon ve taş plak*. Yapı Kredi Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2004). *Türk müzik kimliği*. Dergâh Yayınları.
- Toker, H. (2016). *Elhân-ı Aziz: Sultan Abdülaziz devrinde sarayda mûsikî*. TBMM Milli Saraylar Yayınları.
- Toprak, Z. (2013). *Türkiye'de Popülizm 1908-1923*. Doğan Kitap.
- Tuncel, Ö. Ş. (2019). *Klasik Türk mûsikîsi ses icracılığının tarihsel seyri*. (Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü).
- Tura, Y. (1988). *Türk Musikîsi'nin mes'eleleri*. Pan Yayıncılık.
- Tura, Y. (2000). *Geçmişten günümüze Türk müziği: Dersaadet'te akşam*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Uysal, S. S. (2005). *Bâki kalan bu kubbede*. L&M Yayınları.
- Uz, M. (1 Ocak 1950). İstanbul gazinoları. *Türk Musikisi Dergisi*, (27)3, 18.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1977). *Osmanlılar zamanında saraylarda mûsikî hayatı*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ünlü, C. (2004). *Git zaman gel zaman*. Pan Yayıncılık.
- Yapar, S. (2018). *Modernleşme projesinin mekânı: Taksim Belediye Gazinosu (1939-1967)*. Libra Yayınları.
- Yavaşca, A. (Şubat 1981). Türk musikisinde tavr. *Sanat ve Kültürde Kök*, 1(?), 9.
- Yazıcı, Ü. (Haz.) (Ekim 2011). *Lem'î Atlı hakkında yazılanlar ve eserleri*. Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Yazıcı, Ü. (Haz.) (Kasım 2011). *Selanikli Ahmed Bey hakkında yazılanlar ve eserleri*. Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Yeşilaltan, H. A. (2019). *Mûsikîde üslûp-tavır*. Cinius Yayınları.
- Zobu, V. R. (1948, 1 Aralık). Bizde de konser dediğin böyle mi olur?. *Türk Musikisi Dergisi*, (14)2, 18-19.
- Zobu, V. R. (1977). *O günden bugüne*. Milliyet Yayınları.

## Extended Abstract

### The Performative Reflections of The Vocal Market Style in Turkish Maqam Music in The Early 20<sup>th</sup> Century

Starting from the second half of the 19th century, there is a remarkable temporal parallelism between the dominant position of the song form, which began to take the place of works in classical forms in classical Turkish music, and the reduction of Turkish music patronage in the palace. On the other hand, towards the last quarter of the century, musicians performing Turkish music in casinos and coffee houses began to show themselves and sound recording techniques came to the fore at the end of the century, which can be interpreted as interesting indicators and reflections of this parallelism. This critical period, in which the Ottoman Empire went through extremely difficult political processes, also led to the emergence of new understandings in which cultural developments in the West were followed as much as possible and could be applied to Turkish music to a certain extent. An extremely important stage of this process in terms of music was the artists' beginning to announce Turkish music to wider audiences, through casinos and coffee houses. On the other hand, the records that started to be filled in the beginning of the 20th century, over time, opened up space for the population of these religions to increase throughout the city and the country, and gave new perspectives that strengthen the popularity of music. The performance-based aesthetic changes that this situation inevitably brought to the agenda, although very limited in the first periods, paved the way for the development of a new understanding that would be generalized in the form of "market style" in Turkish music over time. Representatives of this new musical perception, which will be interpreted as the deterioration of the classical style/attitude, have been criticized in a sharp style from time to time by names accustomed to the classical attitude and repertoire; The idea that this alternative understanding, which is supposed to be fed from a basis contrary to the nature of the work, is gradually corrupting Turkish music, has started to become a material for music politics over time. The democratization of classical Turkish music, in the following years, when serious concessions were made in art in order to appeal to people from all segments of society, and art was commodified and turned into an entertainment material, in a way, towards the end of the 20th century, due to the nature of the work, it also prepared its own end. Although the justifications of the market music phenomenon, which has been criticized in various frameworks, contain a realistic, logical and sensitive point of view, with the alternative expression "nuances" developed in the axis of new compositional understandings in Turkish music, artists (especially women artists) can make their voices heard on freer platforms, they can practice their art. These programs, which they can exhibit with a more independent style and enriched with visual and auditory innovations, represent a new and alternative understanding in terms of Turkish music. These bidirectional interpretation nuances, which are also at the center of this study, provide the opportunity to compare the data of two opposite poles. For this purpose, the performative foundations of market music were first discussed together with their critical foundations on the axis of the views of the leading figures of the period, then the processes of the market phenomenon in the axis of Turkish music until about the first 40 years of the 20th century were examined with a wider perspective and based on objective data as much as possible. These performance details, which are considered as a separate subject of study in the axis of the market style, are also positioned in the relevant sections without ignoring the aesthetic bases of the process, as they have begun to transform the common taste criteria of Turkish music within the framework of the new expression nuances positioned against the classical style. Between exaggeration and balance, scientificity and emotionality, cold performance and emotional performance, the state of being within the framework of elitism and the concern to appeal to all social classes, concepts such as classicism and popularity are very different with new balances that create both an inner war and a kind of transition and cohesion. The market music phenomenon, which can be evaluated through more comprehensive data, has brought a different perspective to Turkish music performances with its early data. These early performative examples of market style and music, which form a separate conceptual framework with the wide range of meanings that the concept of market includes, were evaluated by considering seven different criteria and supported with first-hand references. These seven criteria, which are supported by the ideas and transmissions of important names such as Rauf Yekta Bey, Ali Rıza Sağman, İbnülemin Mahmut Kemal İnal, Zeki Ârif Ataergin, Sermet Muhtar Alus, Hakkı Süha Gezin, Asaf Halet Çelebi, Peyami Safa, Sadettin Heper, and which also constitute the basic framework of this study, are as follows: : Records fail to reveal an artist's true art and restrict the artist, first of all, music and diction rules are stretched in stage performance, the general repertoire order and taste change, the increasing interest in song form harms classical taste, the original works are spoiled, the classical performance style is deteriorated and the sound is technically incorrect or "unaesthetic" use.



# Streaming Servislerinin Normalizasyon Uygulamalarının Türkiye'deki Popüler Müzik Şarkılarına Etkileri: Spotify Örneği\*

## Normalization Applications of Streaming Services Effects on Popular Music Songs in Turkey: A Case Study of Spotify

Onur KARABİBER <sup>(1)</sup> 

Songül KARAHASANOĞLU <sup>(2)</sup> 

<sup>(1)</sup> Sorumlu Yazar/Corresponding Author

Onur Karabiber (Doktora Öğrencisi.)

İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anadilim Dalı, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı, İstanbul, Türkiye

E-Posta: karabiber17@itu.edu.tr

ORCID: 0000-0002-9204-2202

<sup>(2)</sup> Songül Karahasanoğlu (Prof.)

İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye

E-Posta: atason@itu.edu.tr

ORCID: 0000-0003-3861-1088

Basvuru/Submitted: 17 Haziran 2023

Kabul/Accepted: 22 Haziran 2023

### Atıf/Citation

Karabiber, O., & Karahasanoğlu, S. (2023). Streaming Servislerinin Normalizasyon Uygulamalarının Türkiye'deki Popüler Müzik Şarkılarına Etkileri: Spotify Örneği. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 24, 45-62. <https://doi.org/10.59446/porteakademik.1316068>

\* Bu makale, İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı'nda Prof. Songül Karahasanoğlu danışmanlığında hazırlanan "Türkiye Popüler Müziğinin Yeni Alanı Dijital Kültür Endüstrisi" başlıklı Doktora tezinden üretilmiştir 13. Uluslararası Hisarlı Sempozyumu'nda gerçekleştirilmiş olan sözlü sunumun geliştirilmiş halidir.

### Özet

Bu çalışmada, müzik streaming servislerinin ses şiddeti politikaları ve bu bağlamda ortaya koydukları normalizasyon uygulamaları Spotify örneği üzerinden incelenirken, aynı zamanda Türkiye'de 2012, 2016 ve 2022 yıllarına ait listelere girmiş popüler müzik şarkılarının fiziksel ölçümlerine yer verilerek karşılaştırmalar yapılmıştır. Böylelikle yayın standartlarının ve normalizasyon uygulamalarının ortaya çıkmasıyla beraber şarkıların fiziksel özelliklerinde ne gibi değişiklikler olduğu gözlemlenmiştir. Diğer yandan, konu sadece kayıt teknolojileriyle değil, birtakım estetik tartışmalar ve dinleme deneyimleriyle de yakından ilgilidir. Müzik performansının kendi akustik ortamından ve aurasından çıkıp yeniden üretim sistemine dâhil olmasından bugüne kayıt teknolojisi söz konusu performansın art alanını belirleyen en önemli etkenlerden biridir. Plaklar çağından CD'ler dönemine, oradan dijital ses dosyalarına ve günümüzdeki müzik streaming servislerine kadar şarkılardaki ses şiddeti konusu endüstriyel rekabetin bir unsuru olmuştur. Bu bağlamda ses kaydı denen şey de endüstriyel alanda süreç boyunca müzik performansının bir ürüne, hatta endüstriyel bir birime dönüşmüş şeklindedir. Fiziksel bir olgu olarak ses şiddeti ise müzik performansının dinleyiciye hangi müziksel tınlarla ve enerjiyle sunulacağını belirleyen başlıca etkenler arasındadır. Buradan yola çıkarak, ses şiddeti olgusu sadece fiziksel bir konu olarak değil, aynı zamanda popüler müziklerde bir rekabet stratejisi olarak ele alınmış ve konunun tarihsel art alanı üzerinden sürecin çerçevesi çizilmeye çalışılmıştır. Ölçümler, 2012 ve 2017 yıllarına ait şarkılardaki LUFS seviyelerinin farklılık gösterdiği, servislerin normalizasyon uygulamalarının hayata geçmesiyle bu seviyelerin 2022 listelerinde standartlaştığını göstermiştir. 2017 yılına ait ölçümlerde karşılaşılan değerler, konuyla ilgili yayın standartlarının Türkiye'deki kayıtlara bir etkisinin olmadığını göstermiştir. Diğer yandan, LUFS seviyelerindeki standartlaşma dinamik aralık için geçerli olmamıştır. Çalışma sonucunda ulaşılan kanı gerek müzik performansının kendisi gerek endüstriyel rekabetin bir unsuru olarak ses şiddeti ve dinamik aralık konularında dijital müzik endüstrisinin süreç içinde regülasyonlara gitme ihtiyacı duyduğu; regülasyonlar öncesi listelere giren şarkıların ses şiddeti seviyelerinde endüstriyel normların henüz belirgin olmadığı; müzik performansı bakımından estetik kaygılar ve arayışlar içeren ses şiddeti olgusunun 2017 yılından itibaren dinleme araçları ve üretim ilişkileri bakımından da endüstriyel standartlara kavuştuğu yönündedir.

**Anahtar Kelimeler:** Ses Şiddeti, Dinamik Aralık, Normalizasyon, Müzik Streaming Servisleri, Dijital Müzik Endüstrisi

## Abstract

In this study, while the loudness level policies of music streaming services and the regulations they developed in this context were examined through the example of Spotify, comparisons were made by including the physical measurements of popular music songs that entered the top lists in Turkey in 2012, 2016 and 2022. Thus, with the emergence of broadcasting standards and regulation policies, it has been observed what changes have occurred in the loudness levels and dynamic ranges of the songs. On the other hand, recording technology is one of the most important factors determining the background of the performance since the musical performance left its acoustic environment and aura and was included in the reproduction system. In this context, the recording of a song is a form of musical performance that has been transformed into a product, even an industrial unit, throughout the process in the industrial field. Loudness, as a physical phenomenon, is among the main factors that determine the musical timbre and energy that the musical performance will be presented to the listener. From this point of view, the phenomenon of loudness is not only considered as a physical subject, but also as a competitive strategy in popular music, and the development of the process is examined through the historical background of the subject. The measurements showed that the LUFs levels in the songs of 2012 and 2017 differed, and these levels became standardized in the 2022 lists with the implementation of the normalization practices of the services. The values encountered in the measurements of 2017 showed that the broadcasting standards did not affect the records in Turkey. The conclusion reached as a result of the study is that the digital music industry needs to make regulations in the process, both in terms of the musical performance itself and as an element of industrial competition; industrial norms are not yet evident in the loudness levels of the songs that entered the top lists before the regulations; loudness, which includes aesthetic features in terms of music performance, has reached industrial standards in terms of listening tools and production techniques since 2017.

**Keywords:** Loudness, Dynamic Range, Music Streaming Services, Audio Normalizations, Digital Music Industry

## 1. GİRİŞ

Rekabet, sermaye sistemi piyasaları için her zaman en belirleyici etkenlerden biriydi. Üretim, tanıtım, dağıtım gibi süreçlerin hemen tamamında farklı yöntem ve tekniklerle karşımıza çıkan bu olgu müzik endüstrisi için de farklı bir anlam ifade etmiyor. Sermaye sistemi piyasalarındaki kâr odaklı her girişim rekabetçi olmak durumundadır. Bu sebeple, küresel ya da yerel ölçekte, müzik pazarının aktörleri endüstrileşmenin erken dönemlerinden günümüze farklı rekabet stratejileri ve taktikleri geliştirmekten geri durmazlar. Bu çalışmada sözü edilen ses şiddeti konusu da müzik endüstrisi alanındaki rekabet stratejilerini belirleyen yöntemlerden biri olarak ele alınmıştır. Endüstriyel alanda loudness war ya da loudness race gibi ifadelerle karşımıza çıkan bu rekabet yönteminin tarihçesi müzik piyasalarının yeniden-üretimle tanıştığı analog dönemlere kadar götürülebilse de asıl tartışmalar dijital kayıt ve dinleme araçlarının yaygınlaşmasının ardından ortaya çıkar. Dijital müzik endüstrisinin son yirmi yılında ses seviyelerinin artış eğiliminde olması olgusundan yola çıkan bu çalışmada öncelikle popüler müzik şarkılarından oluşan örneklerin analiz edilmesi yoluyla Türkiye'de listelere giren şarkıların ses şiddeti seviyeleri tespit edilmiştir. Diğer yandan, müzik streaming servislerinin konuya hangi aşamada dâhil oldukları ve son on yıllık dönemde bu rekabet unsuruna dair ne gibi politikalar geliştirdikleri gözlemlenmiştir. Çalışmada ses şiddeti olarak Türkçeleştirilmiş olan loudness level terimi ve diğer terimler Terminoloji başlığı altında daha detaylı açıklanacaktır. Amaç, örneklem üzerinden olguyu tespit etmek ve streaming servisleri gibi endüstrinin baş aktörlerinin bu olguya karşı hangi politikalarla tepki verdiğini tespit etmektir.

Savaş, yarış vb. tanımlamalar sözü geçen rekabet stratejilerini ifade ettikleri gibi, bu tanımlamaların içerdiği görece olumsuz anlam aynı zamanda müzik performansı ve salt müziksel öğeler bakımından da aynı olumsuz ifadeyi içerir. Yükselen ses seviyesi sadece duyulabilirliğin relatif etkilerine yol açmaz; aynı zamanda sesin tınısına da etki eder. Bu bağlamda ses şiddeti seviyesi bir pazar stratejisi yöntemi olduğu kadar bir müzik estetiği tartışmasının da konusu durumuna gelerek müzik performansının art alanları arasındaki yerini almıştır.

## 2. YÖNTEM

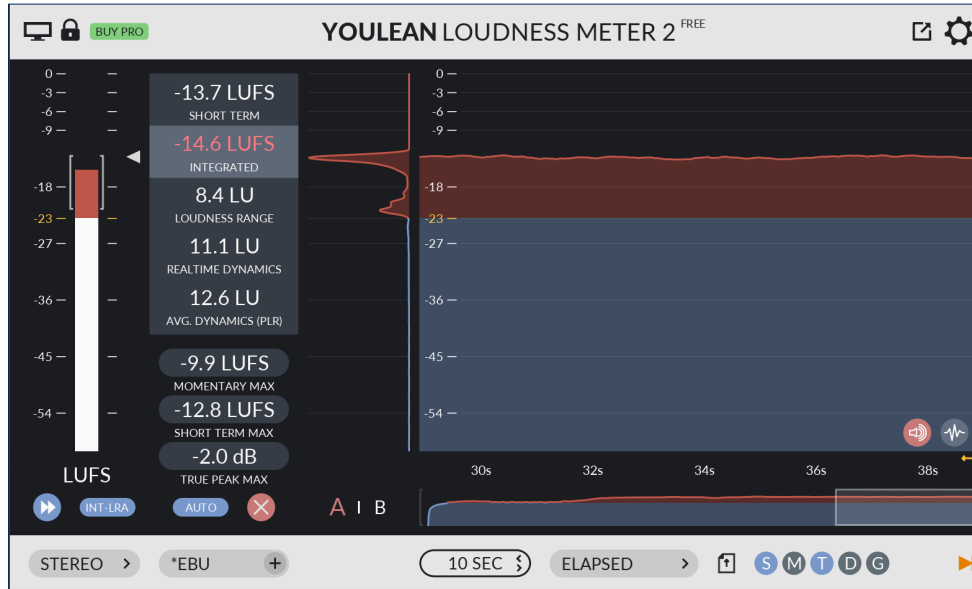
Çalışmada Türkiye'de ilk 10 listelerine girmiş 2012, 2016 ve 2022 yıllarına ait şarkıların kayıtları ses şiddeti (LUFs), dinamik aralık (LRA) ve true peak (TP) parametreleri üzerinden analiz edilmiştir. Makale içinde

geçen bu gibi terimler ve kısaltmalar ayrıca terminoloji başlığı altında detaylı bir biçimde açıklanmıştır. 2012 ve 2016 yılına ait ses dosyaları Bağlantılı Hak Sahibi Fonogram Yapımcıları Meslek Birliği'nden (MÜ-YAP) temin edilmiş olup, bu dosyalar 16-bit 44.1 kHz WAVE formatındadır. 2022 yılına ait şarkılar ise Spotify ilk 10 listesinden alınmış ve ölçümler servisin kendi medya oynatıcısının eş zamanlı çalıştırılması yoluyla gerçekleştirilmiştir. Son on yıllık dönemde neden bu üç yılın seçildiği ve 2022 yılı listesi ile kaynak dosyalar için neden Spotify'nın temel alındığı evren ve örneklem başlığı altında açıklanmıştır.

## 2.1. Kullanılan Araçlar

Ses kayıtlarının LUFS, LRA, TP ve PLR ölçümleri için Presonus firmasının Studio One yazılımının 6.0 versiyonu digital audio workstation (DAW) olarak, YouLean firmasının Loudness Meter 2 eklentisinin 2.4.3 versiyonu (Şekil 1) ise ölçüm aracı olarak kullanılmıştır ve kaynakçadaki Loudness Meter (t.y.) bağlantısından indirilebilir. Ölçümlerde bu eklentinin ücretsiz versiyonu tercih edilmiş, böylelikle ilgili araştırmacıların bu ya da benzer sonuçları tetkik edebilmesi kolaylaştırılmaya çalışılmıştır. Ücretli ve ücretsiz versiyonlar arasında ölçüm parametrelerini etkileyecek herhangi bir fark olmamasına dikkat edilmiştir. Ölçümlerde algoritma ayarları EBU 128 olarak ayarlanmıştır.

Ayrıca, konunun tarihsel art alanı üzerinden, endüstriyel bir rekabet stratejisi olarak ses şiddeti tartışmasının çerçevesi çizilmeye çalışılmış, 2010'lara geline süreçte ses şiddeti ve dinamik aralıkla ilgili yapılan çalışmalar, istatistikler ve tartışmalar ele alınmıştır.



Şekil 1: YouLean Loudness Meter 2 ara yüzü ve seçili ayarlar.

## 2.2. Terminoloji

Çalışma başlığında ve metin içerisinde iki terimin kullanımı ön plana çıkar; bunlardan ilki ses şiddeti, diğeri ise dinamik aralık terimidir. Bu çalışmada ses şiddeti terimi aşağıda açıklaması yapılmış olan LUFS terimini, dinamik aralık ise LRA terimi ifade etmektedir. Bunların dışında çalışmada geçen terimler ve karşılıkları aşağıdaki gibidir.

LUFS: Loudness Unit Full Scale'in kısaltmasıdır. Tam bir skaladaki ses genliğinin desibel cinsinden ölçümüdür. LUFS sadece mutlak ses seviyesini değil aynı zamanda ses sinyalinin dinamiklerini de dikkate alır. Bu, LUFS'un ses dosyalarının ses yüksekliğini yalnızca mutlak ses yüksekliğine göre değerlendirmek yerine dinamik ölçümlerine göre ayarladığı anlamına gelir. Bu, müziğin farklı platformlarda ve hoparlör sistemlerinde iyi çalınmasına ve uygun bir tonal dengeye sahip olmasına yardımcı olabilir. LKFS olarak kısaltılan Loudness K-weighted relative to Full Scale ise LUFS ile aynı şeyi ifade eder. LKFS, ITU BS.1770 standardında kullanılır; ATSC A /85 standardı da bu terimi esas alır. EBU gibi diğer kuruluşlar ise LUFS terimini kullanırlar.

LU: Loudness Unit'in kısaltmasıdır. LUFS ya da LKFS'in birimidir ve desibel ile ifade edilir.

LRA: Loudness Range'in kısaltmasıdır. Dinamik aralık (LRA olarak da kısaltılır), ses kaynağındaki en hafif kısım ile en gür kısım arasındaki farkın LU cinsinden ölçümüdür. Önen (2007, s. 197) dinamik aralığı "gürültü eşiği ile distorsion (bozulma) arasındaki alan" olarak tanımlamıştır. En yüksek %5 ve en düşük %10'un toplam ses yüksekliği aralığı LRA ölçümünün dışında tutulur; örneğin, bir filmde tek bir kez duyulan silah sesi veya uzun bir sessizlik genel ölçüm sonuçlarının hatalı olmasına neden olabilir.

PLR: Peak to Loudness Ratio'nun kısaltması olan PLR, Crest Factor olarak da ifade edilir. Kayıttaki peak seviyesi ile ortalama ses şiddeti (LUFS) arasındaki farkı temsil eder. Dolayısıyla PLR, LUFS standart birimini temel alan bir dinamik aralık ölçümüdür. Aynı LUFS değerlerine sahip iki şarkıdan PLR değeri yüksek olan şarkının dinamik aralığı daha geniş olacaktır.

TP: Dijital ortamda sample adı verilen ses örneklerindeki sinyal genliğinin ulaştığı tepe noktasına sample peak denir ve seste herhangi bir bozulma olmadan ulaşılabilecek en yüksek seviye 0 dB seviyesidir. Bu, analogdan dijitala aktarılmış bir sinyalin ya da sample'ın ulaşabileceği en üst seviyeyi (peak) ifade eder. Ancak, dijital bir sinyal tekrar analog çeviricilere gönderildiğinde analog ortamdaki ses dalgasının doğal formu gereği 0 dB seviyesi aşılır. Bu olay sonucu ulaşılan yeni tepe noktası (peak) inter-sample peak ya da true peak olarak adlandırılır ve TP şeklinde kısaltılır.

RG: Relative gating'in kısaltmasıdır. Bir ses kaydındaki uzun sessizliklerin ya da arka planda duyulan hafif seslerin, o kaydın genel ses şiddeti ortalamasını etkilememesi için kullanılan bir ölçüm tekniğidir. Örneğin kayıta -10 dB değerinin altında kalan kısımlarda ölçüm duraklatılır.

Normalizasyon: Bir ses kaydındaki tepe noktalarının ya da bunların ortalamasının belirli bir seviyeye ayarlanması, normalize edilmesi işlemi ifade eder.

Sıkıştırma (*Compression*): Bir ses sinyalinin genliğinin analog ya da dijital araçlar yoluyla kompresyonunu ya da baskılanmasını ifade eder. Başka bir deyişle sıkıştırma, bir sinyalin dinamik aralığındaki en düşük ve en yüksek seviyeler arasındaki farkın azaltılmasıdır. Böylece sinyaller belirli bir eşik seviyeyi, belirli parametreler üzerinden aşar ve gerekirse yine belirli bir seviyede durdurulurlar. Bu işlem yapılırken normalde bir sesin düşük işitilen, hafif kısımlarının seviyeleri artırılıp yüksek seviyeli, gür yerlere yaklaştırılabilir. Böylelikle dinamik aralık daraltılmış ve daha stabil bir sinyale ulaşılmış olur.

### 3. EVREN VE ÖRNEKLEM

Türkiye'de 2012 ve 2016 yıllarına ait bandrollü olarak yayımlanmış tüm şarkıların listesine MÜ-YAP üzerinden ulaşılmıştır. MÜ-YAP'tan temin edilen ve yine MÜ-YAP tarafından renting-wma, streaming-wma, mobile-truetone, mobile-fulltrack, mobile-IVR, mobile-RBT ve download-wma kategorilerinde değerlendirilerek oluşturulan listelerdeki ilk 10, Tablo 1 ve 2'de yer alan şarkılardan oluşmaktadır.

Tablo 1. MÜ-YAP'ın 2012 yılı top 10 listesi.

Sıra	Sanatçı Adı	Şarkı Adı
1	Mehmet Erdem	Hâkim Bey
2	Fettah Can	Boş Bardak
3	Rafet El Roman	Senden Sonra
4	Mustafa Ceceli	Es
5	Emre Aydın	Soğuk Odalar
6	Göksel	Acıyor
7	Tarkan	Hatasız Kul Olmaz
8	Ozan Çolakoğlu feat. Tarkan	Aşk Gitti Bizden
9	Kenan Doğulu	Bal Gibi
10	Göksel	Uzaktan



Tablo 2. MÜ-YAP'ın 2016 yılı top 10 listesi.

Sıra	Sanatçı Adı	Şarkı Adı
1	Model	Mey
2	Ayla Çelik ve Beyazıt Öztürk	Bağdat
3	Buray Hoşsöz	Sen Sevda Mısın
4	Soner Sarıkabadayı	Taş
5	İlyas Yalçıntaş	İçimdeki Duman
6	Emre Gülkaya	Esaret
7	Sıla	Afitab
8	Burcu Güneş	Yakın Mesafe
9	Özgün	Bu Kadar Mı Zor
10	Gökhan Özen	Eski Defter

2022 yılına ait ilk 10 şarkı Spotify Türkiye'nin 2022'de en çok dinlenen 10 şarkısı (Kaynak: NTV, 2022) olarak Tablo 3'te gösterilmiştir.

Tablo 3. Spotify Türkiye 2022 en çok dinlenen 10 şarkı.

Sıra	Sanatçı Adı	Şarkı Adı
1	Köfn	Bi' Tek Ben Anlarım
2	Uzi	Arasan Da
3	Çakal	İmdat
4	Uzi	Paparazzi
5	Güneş	Suçlarımdan Biri
6	Can Koç	Gökyüzünü Tutamam
7	Madrigal	Seni Dert Etmeler
8	Ezhel	Nerdesin
9	Lvbel C5	Gelmezsen Gelme
10	Sefo	Afettim

Otuz şarkıdan oluşan örneklemin ilk 10'daki şarkı listelerinden alınması, bu şarkıların piyasa rekabetini ve dinleyici eğilimlerini göstermesi bakımından önemli bulunmuştur. Örneklemdaki 30 şarkı, çalışmada ölçümler için ayrılan iş yükünün makul sınırlar içinde kalmasını sağlamıştır. Diğer yandan, yıl başına 10 şarkı üzerinden oluşan örneklerin söz konusu parametrelere, bunların ortalamalarına ve birbirleri arasındaki karşılaştırmalara imkân verecek yeterlilikte olduğu düşünülmüştür.

2012 yılının seçilmiş olmasının nedeni, yayın standartları başlığı altında detaylı şekilde belirtilen Uluslararası Telekomünikasyon Birliği (ITU; International Telecommunication Union) tarafından Broadcasting Standards adı altındaki dokümanın üçüncü versiyonunun (ITU BS.1770-3) Ağustos 2012'de yayımlanmış olmasıdır. Bu standartlar günümüzde yayıncılık alanında temel olarak kabul edilen standartların başında gelmektedir (Lin, 2004, s. 136). 2012 yılı ve öncesi kayıtların söz konusu standartların şekillenmesi ve yaygınlaşmasından önce yapılmış olması, bu yıla ait listenin kullanılmasında tercih sebebi olmuştur. 2016 yılı ise müzik streaming servislerinin bahsi geçen regülasyonları devreye sokmaya başladığı tarihten önceki son yıl olarak önem taşır. Yayın standartlarının görece bilindiği fakat regülasyonların henüz etki etmediği son tarih 2016'dır. Öyle ki, ilk kez Spotify tarafından 2017 yılında Spotify Loudness Normalization adı verilen bir uygulama başlamış ve ses şiddeti seviyelerinde standart bir uygulamaya gidilmiştir. Spotify, normalizasyon işlemlerini yukarıda bahsedilen ITU 1770 standardına göre -14 dB LUFS seviyesine göre belirlemiştir (Loudness Normalization, t.y.). 2022 yılı ise hem regülasyonlar sonrası durumu hem de günümüze en yakın zaman dilimini yansıtması nedeniyle seçilmiştir. Ayrıca, listenin Spotify'dan alınmasının üç temel nedeni vardır: Spotify'da kayıtları "yüksek" ve "normal" ses seviyelerinde karşılaştırmalı olarak analiz etmek mümkündür; listeler doğrudan Spotify üzerinden belirlendiği ve duyurulduğu için güvenilir kabul edilmiştir; Spotify uyguladığı normalizasyon işlemlerinin teknik detaylarını da resmî sitesinde yayımlamakla birlikte, daha önce bahsedildiği üzere söz konusu regülasyonları ilk kez devreye sokan servis olarak öne çıkmaktadır.

## 4. TARİHSEL ART ALAN

Bu ana başlık altında bir rekabet stratejisi olarak ses şiddeti olgusunun tarihsel çerçevesi çizilirken bölümün son kısmında yayın standartları ve meslek örgütleri ile ilgili detaylı bilgiye yer verilmiştir.

### 4.1. Analog Dönem

Bir şarkının ses seviyesinin onu daha rekabetçi kılması analog dönemlere kadar gitmekteydi. 1940'lı yıllarda popülerleşen ve bu özelliğini 1960'ların ortalarına kadar sürdürmeyi başaran jukebox (Şekil 2) döneminde dahi diğer şarkılara oranla biraz daha yüksek seviyede kaydedilmiş şarkılar ön plana çıkmış, hatta dönemin yapımcıları bu rekabetin içinde kalabilmek için 45 devirli 7 inçlik diskleri daha çok talep etmeye başlamışlardı (Cowen, 2000, s. 164).



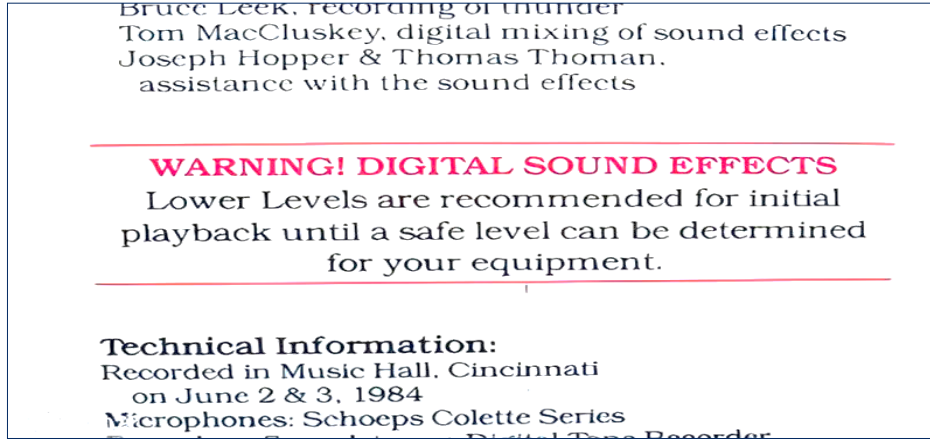
Şekil 2: 1957 yılına ait AMI marka Model H bir jukebox (AMI, t.y.).

Aynı dönemde Motown plak şirketi "Loud and Clear" adlı bir standart kullanarak ses şiddetinin en üst düzeye çıkarmak için bir dizi yöntem geliştirmişti (Williams, 2009). 1970'li yıllarda plak şirketleri radyo istasyonlarına yeni single'lardan oluşan derlemeleri tek bir plakta gönderir, yapımcılar ve sanatçılar bunları dinlediklerinde, eğer şarkıları plağın en gürültüsü değilse rekabet edebilmek için ses mühendisinden seviyeyi yükseltmesini isterlerdi (Donahue, 2008). 45'lik olarak bilinen bu plaklar ABD'li RCA firması tarafından piyasaya sürülmeleriyle beraber yüksek satış rakamlarına ulaştılar (Browne, 2019). 45'liklerin gördüğü bu ilgi bir bakıma plak teknolojisinde ses şiddetinin artırılmasının bazı dezavantajları olmasına bağlıydı. Yüksek ses şiddetinde özellikle düşük frekansların yoğunluklu olduğu yerlerde plak çalar iğnesi yivden dışarı fırladığından daha yüksek sinyal gücüne ulaşabilmek için daha geniş yivler gerekiyor bu da plağın boyutunu etkilediğinden çalma süreleri kısılanıyordu (Vickers, 2010). Uzun çalar (Long Play ya da LP) bir plağın normal sinyal seviyelerinde bir yüzünün çalma süresi yaklaşık 30 dakika iken, yüksek bas sinyallerinin olduğu bir kayıta bu süre 10 dakikaya inebiliyordu (Katz, 2003, s. 257). Bu açıdan bakıldığında piyasadaki rekabet unsurları ses şiddeti stratejileri üzerinden şarkı sürelerinin de kısılmasını gerektirecek biçimde şekilleniyordu.

### 4.2. Erken Dijital Dönem

1980'lerde kompakt diskin (CD) ortaya çıkması ise apayrı bir dönemin başladığına işaret ediyordu. Her şeyden önce CD teknolojisi ses kayıtlarının daha iyi üretilebilmesi, saklanabilmesi ve kullanılabilmesi açısından büyük avantajlar getiriyordu. Ses şiddeti söz konusu olduğunda analog dönemin dinleme araçlarına özgü dezavantajlar CD'ler ile ortadan kalkmış oluyordu. ABD'li mastering mühendisi Robert Ludwig'e göre bu gibi kısıtlılıkların kalkması aynı zamanda kayıt teknolojisi alanındaki yaratıcılığın artmasını da beraberinde getirecekti (Ruschkowski, 2008). Yaklaşık olarak 1990'larda yaygınlaşan CD teknolojisi bu

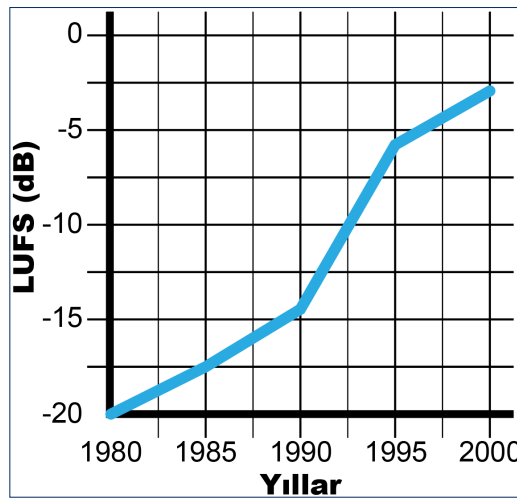
anlamda müzik pazarında farklı bir rekabetin de önünü açmıştı. Donahue'ya (2008) göre birçok mastering mühendisi için 1990'lı yılların başları «mastering'in altın çağı” olarak kabul edilirdi; bu dönemde bir CD'nin ses yüksekliği ile ilgili kararlar pazarlamacılar tarafından değil estetik nedenlerle verilirdi. Bunun başlıca sebeplerinden biri o dönem kayıtlarındaki dinamik aralık oranının sonraki yıllara göre yüksek oluşudur. Hatta o dönemlerde üreticilerin CD'ler üzerine bununla ilgili uyarılar koyma gereği duydukları görülmüştür; üreticiler yüksek dinamik aralık sebebiyle kullanıcıların cihazlarında oluşabilecek hasarlardan sorumlu olmadıklarını belirtmişlerdir (Şekil 3).



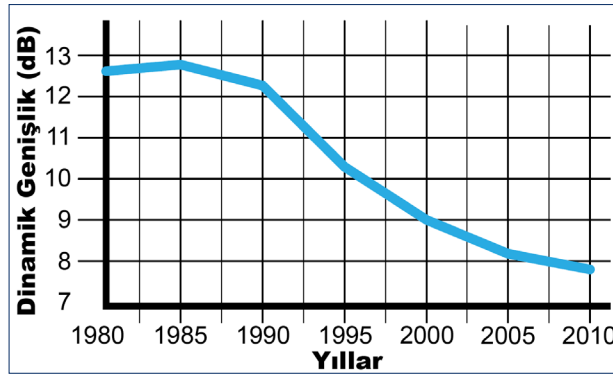
Şekil 3: TELARC tarafından 1985'te yayımlanan bir CD'deki dijital ses efekti uyarısı (Telarc, t.y.).

### 4.3. Çevrim İçi Dijital Dönem

2000'li yıllarla beraber ses şiddeti konusu başka bir boyuta gelmişti. CD gibi dinleme araçlarının yanı sıra çevrimiçi ortamlarda indirilebilen ve mobil cihazlar için geliştirilen mp3, AAC gibi ses dosyası formatları da yaygınlaşmaya başlamıştı. Mobil cihazların etkisi bu noktada biraz daha belirleyici durumdaydı zira dış ortam gürültüsüne karşı yüksek ses şiddeti ile kaydedilmiş müzikler daha duyulabilir, izole bir dinleme deneyimi oluşturuyordu. Aynı etki otomobil ve benzeri araçlardaki kullanıcı deneyimi için de geçerliydi. Bu sebeple eski müziklerin yeniden mastering yapılmış sürümleri yaygın hale gelmişti. 1980'lerden 2000'lere son yirmi yıllık dönemde ses şiddeti gittikçe artıyor (Şekil 4), dinamik aralık ise buna ters orantılı olarak düşüyordu (Şekil 5). ABD'li ses mühendisi Bob Katz (2009) plakların ses şiddeti seviyesinin 40 yıl içinde 4 desibel civarı artarken (bkz. Şekil 4), ortalama CD seviyelerinin 20 yıl içinde neredeyse 20 desibel arttığı tespitini yapıyordu.



Şekil 4: 1980-2000 yılları arası popüler müzik CD'lerindeki ses şiddeti artışı (Katz, 2009).



Şekil 5: 1980-2010 yılları arası yayımlanmış “The Unofficial Dynamic Range Database” listesindeki albümlerin dinamik aralık grafiği (Vickers, 2011).

Metallica'nın 2008 yılında piyasaya sürdüğü *Death Magnetic* albümü ses şiddeti ve dinamik aralık konusunda ilgileri üzerine çeken bir çalışma oldu. Albüm, azalan dinamik aralık nedeniyle ses kalitesinden ödün verdiği ve duyulabilir bozulmaya yol açtığı için eleştiriler aldı (BBC, 2008). Ancak, yüksek ses şiddetinin rekabet açısından getirdiği avantajlar dinleyici deneyimleri bakımından farklı sonuçlar doğuruyordu. Öyle ki düşük ses seviyelerinde özellikle düşük frekanslı seslerin duyulabilirliği azalmaktaydı. Yüksek ses şiddetiyle kaydedilmiş bir şarkıyı dinleyen biri, her ses seviyesinde frekans spektrumunu doğrusal bir şekilde işitebildiği için görece böylesi bir müzik dinleme deneyimini daha “iyi” bulacaktı. Milner'e (2011) göre düşük ve yüksek frekanslarda ayrıntıların duyulması kolaylaşacağından dinleyici kısmen fazla frekans işitilebilir olduğu için neredeyse her zaman daha yüksek ses şiddetindeki kaydı seçecek bu da ses şiddeti savaşını körükleyecekti. Diğer yandan, aynı yıl mastering mühendisi Bob Ludwig, Guns N' Roses albümü *Chinese Democracy*'nin üç versiyonunu ortak yapımcılar Axl Rose ve Caram Costanzo'ya sunmuş, Rose ve Costanzo da sıkıştırma oranının en düşük olduğu versiyonu seçmişlerdi; Ludwig (2008) bu seçime şaşırdığını, sıkıştırma oranı yüksek olan kayıtlara karşı bir farkındalık gelişmeye başladığını belirtmişti.

Ses şiddeti savaşlarının bir sonucu olarak üç temel problem ortaya çıkmıştı. Bunlar, yükselen ses şiddeti sonucu kayıta oluşan bozulmalar (distortions), dinamik aralığın daralması ve bunların dinleyiciler açısından neyi ifade ettiği idi. Örneğin, mastering mühendisi Bernie Grundman sıkıştırma oranının artırılması ve yüksek ses şiddetinde ölçülebilir ve duyulabilir bir bozulmanın bariz olduğunu söylüyor (Owsinski, 2000, s. 9), aynı yıllarda meslektaşı Katz (2003, s. 188) bu görüşlere katılıyordu. Dinamik aralık konusunda ise dinleyici deneyimini nasıl etkilediği konusunda net bir şey söylemek mümkün değildi (Ruschkowski, 2008); ancak bazı kayıtlarda bu seviye 2-6 desibel aralığına kadar gerilemişti (Katz, 2003, s. 111). Elmosnino'ya (2018, s. 174) göre dinamik aralık ve ses şiddeti arasındaki ilişki aynı zamanda tını ile dinamik aralık arasındaki ilişkiyi de belirlemekteydi. Dinamik bakımdan sınırlı bir müzik malzemesinin gerek performans gerek dinleyici deneyimi bakımından neyi ifade ettiği farklı bir estetik tartışmayı doğuruyordu. Zira, daraltılmış dinamik aralıkta hafif ve gür dinamikler arasındaki fark ortadan kalkıyor, müzik performansı gürlük bakımından çok önemli bir nüanstı yoksun kalıyordu.

Diğer yandan, 2000'lerin sonu ve 2010'larla beraber konuya dair farkındalık gitgide artmıştır. Nisan 2023 itibarıyla Matt Mayfield'in 2006 yılında yayımladığı “The Loudness War” isimli YouTube videosu (Matt Mayfield Music, 2006) 2,3 milyon izlenmeye ulaşmış, başını ses mühendisi Ian Shepherd'ın çektiği bir grup “Dynamic Range Day” adıyla bir etkinlik dahi oluşturmuştur. “21 Nisan Dinamik Aralık Günü” adıyla anılan bu etkinlik sosyal medya vb. çevrim içi alanlarda devam etmektedir.

#### 4.4. Yayın Standartları

Günümüzde ses şiddeti ile ilgili yayın standartları ve bu bağlamda yapılan öneriler çeşitlilik gösterir. Dolayısıyla uygulamalar, standartlar ve terminoloji yer yer farklılık gösterebilir. Alandaki en önemli organizasyonlardan biri olarak Uluslararası Telekomünikasyon Birliği (ITU; International Telecommunication Union) adıyla öne çıkar. ITU, Broadcasting Standarts adı altındaki dokümanını ITU BS.1770-3 olarak Ağustos 2012'de yayımlamıştır ve bu standartlar günümüzde yayıncılık alanında temel olarak kabul edi-

len standartların başında gelmektedir (Lin, 2004, s. 136). ITU'nun yanı sıra ABD'deki ATSC (A/85 dokümanı), Avrupa'daki EBU (R128 dokümanı), Avustralya'daki OP FreeTV (OP-59 dokümanı) ve Japonya'daki ARIB (TR-B32 dokümanı) gibi birçok yayın standardı temel olarak yine ITU'yu alır. Doküman 2006'da yayımlanmış, 2011 yılında relative gate uygulamasının geliştirilmesi ile BS.1770-2 adıyla revize edilmiştir. 2012'de tekrar güncellenen dokümanın son sürümü ITU BS.1770-3 olarak adlandırılmaktadır (ITU 1770-3, 2012). EBU olarak bilinen Avrupa Yayıncılık Birliği (European Broadcasting Union) EBU R 128 dokümanını yayımlamıştır (EBU R128, 2020). Bu dokümanın temelinde de ITU BS.1770 bulunur. EBU bünyesinde, ses mühendisi Florian Camerer liderliğindeki Austrian Broadcasting Corporation (ORF) adlı çalışma grubu mevcut standartlar arasına relative gate parametresini de eklemiştir. Dört ayrı dokümandan oluşan R128'in içeriği EBU Tech 3341, EBU Tech 3342, EBU Tech 3343 ve EBU Tech 3344 şeklindedir (EBU R128, 2020). Bunlara ek olarak, Gelişmiş Televizyon Sistemleri Komitesi (ATSC; Advanced Television Systems Committee) ATSC A/85 dokümanını 2009 yılında; Japonya merkezli bir yayın standardı olan TR-B32 dokümanı, ITU BSI 770-2 üzerine şekillendirilerek Association of Radio Industries and Businesses (Radyo Endüstrileri ve İşletmeleri Birliği) tarafından; OP-59 olarak bilinen doküman ise Operational practice by FreeTV tarafından Avustralya'da 2012'de yayımlanmıştır ve BS.1770'i temel alır. Ayrıca, Audio Engineering Society adlı topluluk da AESTD1008 bir doküman yayımlamış ve birtakım önerilerde bulunmuştur (AESTD1008, 2021). Müzik streaming servislerine içerik üreten kimseler bakımından önemli güncel tavsiyeler içeren bu dokümanda altı çizilen temel konular şu şekilde sıralanabilir: 1) Mümkün oldukça albümün tamamı üzerinden bir normalizasyon işlemi uygulanması 2) Konuşma içeren kayıtlarda -18 dB LUFS seviyesinin hedeflenmesi 3) Müzik içeren kayıtlarda ise hedef seviyenin -16 dB LUFS olarak belirlenmesi; albümde en yüksek seviyeli olan parçada bu seviyenin -14 dB LUFS olması.

#### 4.5. Dinleyiciler ve Dinleme Deneyimleri Bakımında Ses Şiddeti

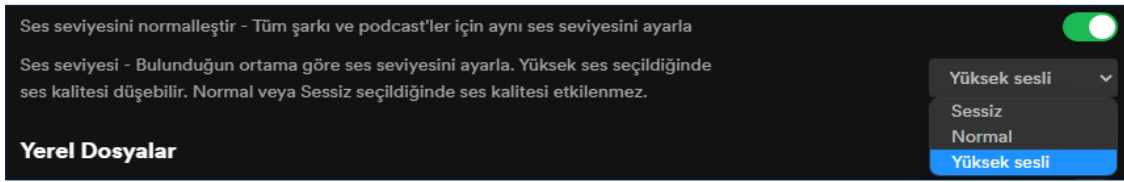
Konunun sosyal ve kültürel alanla olan ilgisi üzerine de birtakım tespitler yapmak faydalı olabilir. Aslına bakıldığında servislerin normalizasyon işlemleri ve bunlarla ilgili çizdikleri çerçeve üretim aşamasındaki (besteci, aranjör, ses mühendisi vd.) doğrudan, dinleyiciyi ise dolaylı olarak ilgilendiren bir durum olarak değerlendirilebilir. Dinleyicilerin bir müziğin ses şiddetinin dinamik aralığıyla ters orantılı olduğunu bilmeleri, gürlük bakımından geniş bir nüans aralığına sahip (geniş dinamik aralık) kayıtları estetik bakımdan değerlendirebilmeleri kolay bir durum değildir. Ancak, dinleyici günlük müzik dinleme aktivitesi içerisindeki pratik üzerinden tercihler yapacaktır. Sıkıştırma işlemi en yalın anlatımıyla yüksek olan sinyallerin baskılanması, buradan ortaya çıkan enerji kaybının da düşük sinyallerin yükseltilmesi yoluyla giderilmesi, böylelikle ses kaydının daha stabil bir dinamiğe kavuşturulması işlemidir. Bu durum dinleyicide doğrusal (frekans spektrumunun her alanını yakın seviyelerde işitebilme; daha fazla ayrıntı duyma vb.) bir dinleme deneyimi sunabilir. Analog Dönem başlığı altındaki konuyla ilgili atıftan (Milner, 2011) hareketle, dinleyici böylesi bir deneyimini daha "kaliteli" ya da "işlevsel" bulabilir. Doğrusal bir dinleme deneyiminde görece daha yoğun işitilecek olan detaylar dinleyiciyi daha yüksek ses şiddetine yöneltebilir. Buradan yola çıkarak dinleyici deneyimlerinin bu gibi uygulamalardan nasıl etkilendiğine dair daha kapsamlı çalışmalara ihtiyaç olduğunun da altını çizmek gerekecektir. Diğer yandan, günümüzde dinleme araçlarının birçoğu mobil araçlardır. Bu gibi araçların dinleyiciyi dış ortam gürültüsünden izole edebilmesi önemlidir. Yüksek ses şiddeti ve olabildiğince stabil bir dinamik aralık mobil dinleme araçlarının dinleyiciye daha izole bir deneyim sunmasını kolaylaştırabilir ve bu da daha yüksek seviyelerdeki şarkıların tercih edilmesi için bir başka nedene dönüşebilir.

### 5. SERVİSLERİN NORMALİZASYON UYGULAMALARI

Spotify, 2017 yılında Spotify Loudness Normalization adı verilen bir uygulama başlatarak seviyelerde standart bir uygulamaya gitmeye başlamıştır. Nisan 2023 itibarıyla, Spotify normalizasyon işlemlerini ITU 1770 standardına göre -14 dB LUFS seviyesine ayarladığını belirtmektedir (Loudness normalizations, t.y.). Bu işlem, albümleri bir bütün olarak ele alıp uygulanmaktadır. Böylelikle albüm bütünlüğü içerisindeki şarkı seviye farkları da korunmuş olur. Diğer yandan, birden fazla albümden parçalar çalınırken işlem tek tek parçalar üzerinden yapılarak seviye -14 dB'e getirilir. Bu seviyenin altında kalan parçalardaki ses seviyesine pozitif, üstündeki parçalarda ise negatif kazanç sağlanacak şekilde müdahale edilir. Ayrıca, tavan seviye olan 0 dB ile 1 dB TP mesafesi korunur. Parçanın TP seviyesi 1'in altındaysa müdahale edilmez.

Spotify, bu uygulamayı bir parçanın ses yüksekliği seviyesi -20 dB LUFS ve True Peak maksimum -5 dB FS ise, parçayı yalnızca -16 dB LUFS'ye kadar yükselteceklerini belirterek örneklendirmiştir.

Ayrıca, Spotify premium hesabı olan dinleyiciler için gürültülü veya sessiz bir ortamı telafi etmek adına uygulama ayarlarında ses seviyesi normalleştirme seçenekleri sunar (Şekil 6). Dinleyiciler sessiz, normal ve yüksek sesli şeklinde belirlenmiş olan üç farklı ön ayarı kullanabilirler. Bu ayarlar arasında “yüksek sesli” seçeneği seçildiği takdirde ses kalitesinin düşebileceği, normal ya da sessiz ayarlarda ise kalitede bir değişim olmayacağı vurgulanmıştır. Bu durumda yüksek sesli seçeneğinde Spotify'nın ek bir sıkıştırma uygulayarak dinamik aralığa müdahale ettiği anlaşılabilir. Yüksek seçeneği seçildiğinde seviye -11dB LUFS olarak ayarlanır. Ayrıca, Spotify bu seviyeyi azami TP değerinden bağımsız olarak ayarladığını belirtmektedir. Başka bir deyişle, seviyenin -1 dB tepe noktasını geçmemesi için bir limitleyici devreye girer. Spotify bu limitleyicinin 5 milisaniye atak, 100 milisaniye de sönüm sürelerine ayarlandığını da belirtmiştir. Normal seviye, başta da belirtildiği üzere -14 dB'dir. Sessiz seviye ise -19 dB olarak belirlenmiştir; seviyenin -19 dB değerine çekilmesi dinamik aralığın arttığı anlamına gelmez.



Şekil 6: Spotify arayüzündeki ses kalitesi ayarları.

Spotify yapmış olduğu bu uygulamayı “parçalarınızı her zaman hedeflediğiniz mastering seviyelerinde yapmıyoruz” uyarısıyla açıklar ve içerik üreticilerine bazı tavsiyelerde bulunur. Buna göre, yüklenecek parçanın LUFS hedef seviyesi -14 dB olmalı; TP ise azami seviye olan -1 dB'in altında ayarlanmalıdır. Şayet bir parça -14 dB LUFS değerinden daha yüksek seviyedeyseniz, dijital dosya biçimleri arasındaki geçişler sebebiyle oluşabilecek sorunlara karşı TP seviyesininin -2 dB altında bırakılması tavsiyesi yapılmıştır.

Spotify tarafındaki diğer bir ilgi çekici gelişme Şubat 2021'de duyurusu yapılan Spotify HiFi olmuştur (Spotify HiFi, 2021). Bu özellik sayesinde kullanıcıları sıkıştırma yapılmamış, başka bir deyişle “kayıpsız” dosya formatlarıyla buluşturulması hedeflenmişse de bu uygulama Nisan 2023 itibarıyla henüz aktif edilmemiştir (Griffin, 2023).

YouTube ise hedef LUFS seviyesini 2019 yılında -14 dB olarak belirlemiştir (Shepherd, 2019). YouTube'un bu normalizasyon uygulamasının ayak sesleri ise 2015'te duyulmaya başlamış, *mastering* mühendisi Ian Shepperd (2015). Diğer yandan, Izotope firmasından Ian Stewart'ın (2022) kaleme aldığı çevrim içi makalede YouTube'un -14 dB altındaki parçalara müdahale etmediği, sadece seviyeyi aşan parçalara normalizasyon uyguladığı ve bu işlem sırasında da herhangi bir limitleyici kullanmadığı belirtilmiştir.

Apple Music kendi normalizasyon uygulamasını 2018 yılında Sound Check adıyla duyurmuş ve kullanıcılar için bu özelliği açma/kapama ayrıcalığı tanımıştır (Apple, t.y.). -16 LUFS referans seviyesini kullanan Apple Music, bu seviyenin altında kalan parçalarda belirlediği azami peak seviyesinin (-1 dB) izin verdiği ölçüde seviyeyi artırmaktadır. Normalizasyon işlemlerinde limitleyici kullanmaz.

SoundCloud tarafında ses dosyalarına herhangi bir normalizasyon işlemi uygulanmaz. Ancak SoundCloud Gain Matching adlı bir uygulamanın test aşamasında olduğunu ve hedeflenen LUFS seviyesininin -14 dB civarı olacağını, durumun parçaların özelliklerine göre değişiklik göstereceğini de belirtir (Gain Matching, t.y.).

Bir başka streaming servisi olan TIDAL ise 2016 itibarıyla AirPlay üzerinde -18 dB, diğer mobil dinleme araçları ve tarayıcılarda ise -14 dB LUFS seviyesini hedeflediğini belirtmiştir (Shepherd, 2016). Bu değerlerden daha yüksek olan şarkılarda seviye düşürülür ancak, daha düşük seviyelerde yüklenen kayıtlar için bir yükseltme işlemi uygulanmaz.

Deezer'da -15 dB olarak belirlenen hedef seviye Volume Normalization adı altında kullanıcılara tercih olarak da sunulmuştur.

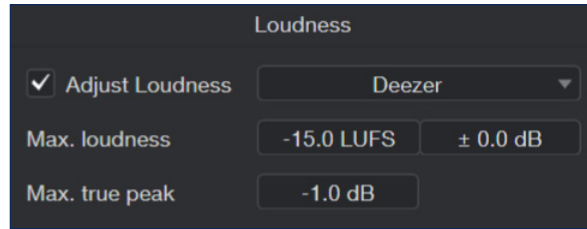
Amazon Music'te hedef seviye -14 dB belirlenmiştir. TIDAL'da olduğu gibi, bu seviye aşıldığında norma-

lizasyon uygulanır ancak daha düşük seviyelerde yapılan yüklemeler için herhangi bir işlem yapılmaz. Ayrıca, Amazon Music normalizasyon işlemini kullanıcıların tercihine sunmaktadır.

Tablo 4. Servislerin kullandıkları LUFS ve TP ön ayarları (desibel cinsinden).

Servis Adı	LUFS Seviyeleri	TP Seviyeleri
Spotify (Normal)	-14	-1
Spotify (Yüksek)	-11	-2
YouTube	-14	-1
TIDAL	-14	-1
Apple Music	-16	-1
Amazon Music	-14	-2
Deezer	-15	-1
SoundCloud	-14	-1

Tablo 4'te verilen LUFS ve TP değerlerine DAW (Digital Audio Workstation) olarak ifade edilen dijital ses işleme yazılımlarının çoğunda kayıtların çıktıları alınırken bir ön ayar olarak kullanıcılara sunulmaktadır. Aşağıdaki örnekte Presonus firmasına ait Studio One yazılımı 6.0 sürümünün mixdown menüsündeki LUFS ve TP seviyeleri için belirlenen hedef değerleri gösteren ön ayarlar görülmektedir (Şekil 7).



Şekil 7: Studio One'daki LUFS ve TP ön ayarları menüsü.

## 6. ÖLÇÜMLER VE BULGULAR

EBU 128 seçili algoritma üzerinden YouLean firmasının Loudness Meter 2 eklentisinin 2.4.3 versiyonu üzerinden yapılan ölçümlerde 10 şarkının ortalama LUFS değeri -9,3 dB olarak saptanmıştır. Streaming servislerinin -14 dB civarında olan normalizasyon politikaları göz önüne alındığında 10 yıl önceki bu kayıtlarda günümüz LUFS normlarından yaklaşık 5 dB daha yüksek şiddetine ulaşıldığı görülebilir. Seviyenin en düşük olduğu Hâkim Bey ve en yüksek olduğu Senden Sonra şarkıları çıkarılsa dahi ortalama -9 dB olarak görülmektedir.

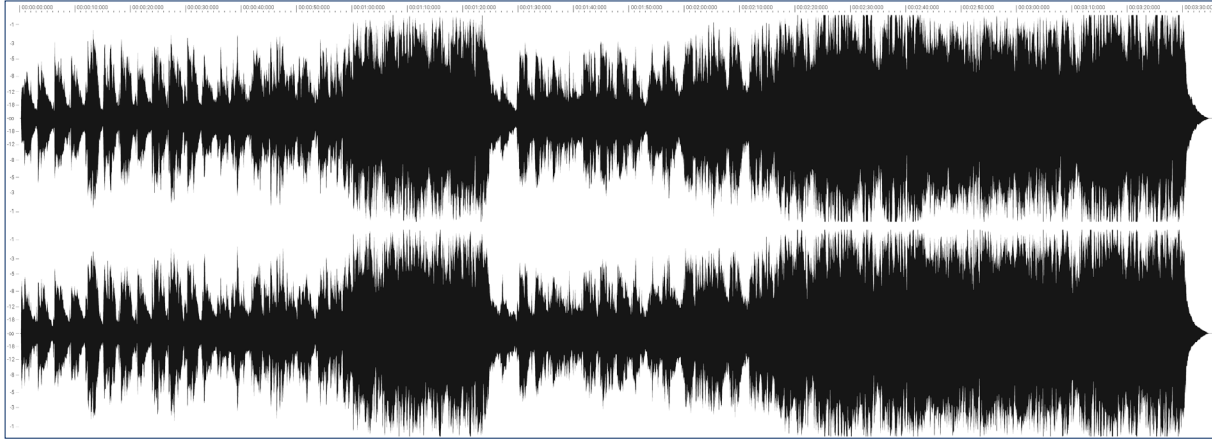
Tablo 5. 2012 yılına ait ilk 10 şarkının ölçüm sonuçları.

Sıra	Sanatçı Adı	Şarkı Adı	Yıl	LUFS	PLR	TP	LRA
1	Mehmet Erdem	Hâkim Bey	2012	-13,4	11,54	-1,86	2,1
2	Fettah Can	Boş Bardak	2012	-9,3	10,59	1,29	4,6
3	Rafet El Roman	Senden Sonra	2012	-6,5	7,7	1,2	4,4
4	Mustafa Ceceli	Es	2012	-7,6	9,1	1,5	7,4
5	Emre Aydın	Soğuk Odalar	2012	-9,5	9,7	0,2	9,6
6	Göksel	Acıyor	2012	-10,1	11,3	1,2	5,7
7	Tarkan	Hatasız Kul Olmaz	2012	-8,4	9,5	1,1	1,9
8	Ozan Çolakoğlu	Aşk Gitti Bizden	2012	-7,3	9,7	2,4	7,7
9	Kenan Doğulu	Bal Gibi	2012	-13,3	14,3	1	13
10	Göksel	Uzaktan	2012	-7,7	8,4	0,7	2

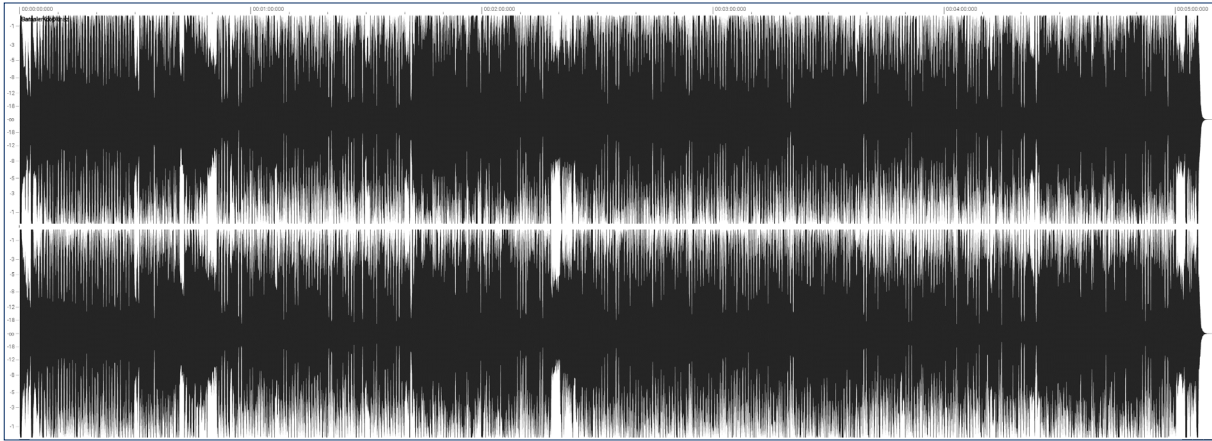
Bir başka ilgi çekici nokta, TP seviyeleridir. Hâkim Bey dışındaki şarkıların tamamında TP seviyesi pozitif değer almış ve bu yüzden Tablo 5'de bu değerler kırmızıya boyanmıştır. Ortalamada 0,9 dB olan TP seviyesinin en düşük olduğu Hâkim Bey ve en yüksek olduğu Aşk Gitti Bizden örnekleri çıkarıldığında

1 dB ortalama seviyesine ulaşılmıştır. Günümüz streaming standartlarında yüksek şiddetli şarkılar için önerilen -2 dB TP seviyesi düşünüldüğünde bu oran da oldukça ilgi çekicidir.

Şarkıların dinamik aralık ortalaması 5,9 dB LUFS olarak saptanmıştır. Emre Aydın'ın Soğuk Odalar adlı şarkısı 9,6 dB ile en geniş dinamik aralığa sahipken, LRA değeri en düşük olduğu şarkı 1,9 dB ile Tarkan'ın Hatasız Kul Olmaz şarkısıdır. Bu iki şarkı çıkarıldığında da ortalama 5,9 dB olan seviye değişmez. Diğer yandan, dinamik aralıklar arasındaki bu farklı daha iyi görebilmek için Şekil 8 ve 8'de bu iki şarkının dalga formu grafiklerine de yer verilmiştir. Sesler arasındaki dinamik farklılıklar Şekil 9'da daha net görülürken Şekil 9'daki dalga formunda dinamiklerin bir limitleyici duvarına ulaşarak 1,1 dB TP seviyesinde düz bir hat oluşturduğu görülebilir.



Şekil 8: Emre Aydın'ın Sarı Odalar şarkısının dalga formu grafiği.



Şekil 9: Tarkan'ın Hatasız Kul Olmaz şarkısının dalga formu grafiği.

Tablo 6'da 2016 yılına ait şarkıların ölçüm sonuçları görülmektedir. 2012'de olduğu gibi burada da TP değerlerinin çoğunda pozitif sonuçlar çıkması ilgi çekicidir. 2012 yılından itibaren 4 yıllık bir süre geçtiği ve yayın standartlarının görece daha çok yaygınlaştığı bu yılda ortalamada -8,4 dB olan LUFS değerlerinin 2012'ye oranla daha da yükseldiği ve buna orantılı olarak ortalamada 4,9 dB ile dinamik aralığın daraldığı açıkça görülmektedir.

Tablo 6. 2016 yılına ait ilk 10 şarkının ölçüm sonuçları.

Sıra	Sanatçı Adı	Şarkı Adı	Yıl	LUFS	PLR	TP	LRA
1	Model	Mey	2016	-7,9	7,9	0,1	5,2
2	Ayla Çelik ve Beyazıt Öztürk	Bağdat	2016	-9,7	10,5	0,8	7,3
3	Buray Hoşsöz	Sen Sevda Mısın	2016	-10,1	10,1	-0,1	5,6
4	Soner Sarıkabadayı	Taş	2016	-9,0	9,3	0,3	4,8
5	İlyas Yalçıntaş	İçimdeki Duman	2016	-7,9	8,4	0,6	2,8



6	Emre Gülkaya	Esaret	2016	-7,2	8,8	1,6	3,1
7	Sıla	Afitab	2016	-7,9	7,8	-0,2	2,7
8	Burcu Güneş	Yakın Mesafe	2016	-6,4	6,6	0,2	5,4
9	Kenan Doğulu	Bal Gibi	2012	-13,3	14,3	1	13
10	Göksel	Uzaktan	2012	-7,7	8,4	0,7	2

Tablo 5'te olduğu gibi Tablo 6'daki 2016 yılı ölçümlerinde pozitif değer alan TP seviyeleri kırmızı renkte gösterilmiştir.

2012 yılının ilk 10 şarkısıyla ilgili bu ölçümlerin 2022 yılı ile karşılaştırılması için gerekli olan liste Spotify'dan alınmıştır. Bunun nedeni, evren ve örneklem başlığındaki nedenlere ek olarak Spotify'nın ve YouTube'un müzik streaming alanında Türkiye'de en yaygın servis oluşu (Curry, 2023); farklı kategorilerde en çok dinlenenler listelerini paylaşıyor olması; kullanıcı arayüzünde normalizasyona dair kullanıcılara seçenek sunuyor olmasıdır. Her durumda da 2022 yılı en çok dinlenen ilk 10 şarkı listesi bir karşılaştırma yapabilmek için faydalı olacaktır. Spotify Türkiye 2022'nin en çok dinlenen 10 şarkı (NTV, 2022) listesi ve normal ses düzeyi ve normalizasyon aktif ölçüm sonuçları Tablo 7'de gösterilmiştir.

Tablo 7. Spotify Türkiye 2022 en çok dinlenen 10 şarkı normal ayarlı ölçümler.

Sıra	Sanatçı Adı	Şarkı Adı	Yıl	LUFS	PLR	TP	LRA
1	Köfn	Bi' Tek Ben Anlarım	2022	-14	10,8	-3,2	5,7
2	Uzi	Arasan Da	2022	-14	9,8	-4,2	6,5
3	Çakal	İmdat	2022	-14	9,5	-4,5	8,1
4	Uzi	Paparazzi	2022	-14	7,3	-6,7	11,5
5	Güneş	Suçlarımdan Biri	2022	-14	9,2	-4,8	2,9
6	Can Koç	Gökyüzünü Tutamam	2022	-14	10,2	-3,8	4,3
7	Madrigal	Seni Dert Etmeler	2022	-14,8	13,8	-1	4,8
8	Ezhel	Nerdesin	2022	-14	9,7	-4,3	5,7
9	Lvbel C5	Gelmezsen Gelme	2022	-14	12,8	-1,2	13,6
10	Sefo	Afettim	2022	-14	8,2	-5,8	4,3

Aynı şarkıların ölçümleri yüksek sesli ayarları seçilerek yapıldığında sonuç Tablo 8'deki gibi çıkmıştır.

Tablo 8. Spotify Türkiye 2022 en çok dinlenen 10 şarkı Yüksek ayarlı ölçümler.

Sıra	Sanatçı Adı	Şarkı Adı	Yıl	LUFS	PLR	TP	LRA
1	Köfn	Bi' Tek Ben Anlarım	2022	-11	10,4	-0,6	4,8
2	Uzi	Arasan Da	2022	-11	8,4	-2,6	6,3
3	Çakal	İmdat	2022	-11	9,5	-1,5	8,1
4	Uzi	Paparazzi	2022	-11	7,3	-3,7	12,2
5	Güneş	Suçlarımdan Biri	2022	-11	9,2	-1,8	2,9
6	Can Koç	Gökyüzünü Tutamam	2022	-11	10,1	-0,9	4,2
7	Madrigal	Seni Dert Etmeler	2022	-11,3	12,3	1	3,8
8	Ezhel	Nerdesin	2022	-11	9,7	-1,3	5,3
9	Lvbel C5	Gelmezsen Gelme	2022	-12	11,6	-0,4	12,4
10	Sefo	Afettim	2022	-11	8,2	-2,8	4,3

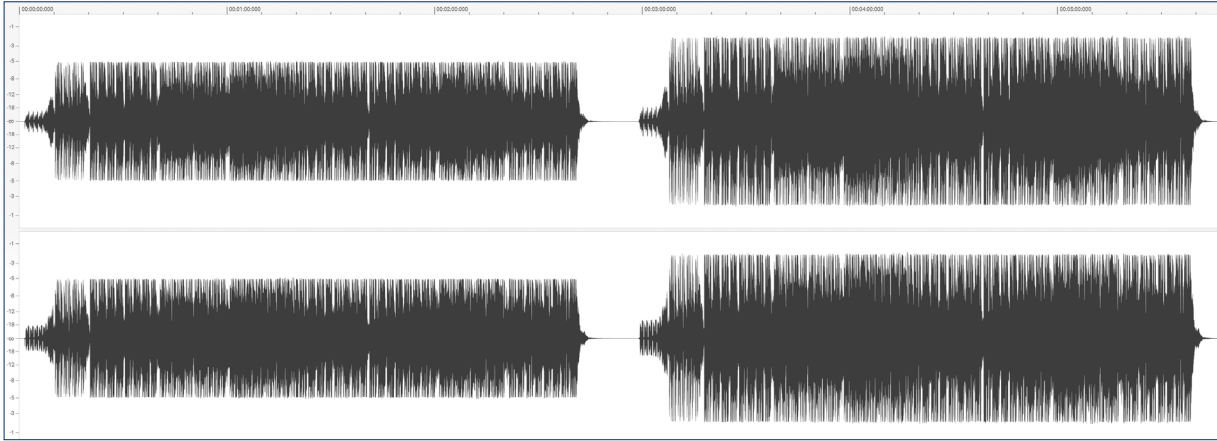
Ölçümlerde ilk göze çarpan, LUFS seviyelerinin Tablo 1'deki Spotify normal ve yüksek değerleri ile uyduğuudur. Normal seviye ölçümlerindeki TP seviyeleri de bu yöndedir; ancak, yüksek seçeneğinde yapılan ölçümlerde sadece -2 dB seviyesinin değil, 1, 6 ve 9 numaralı şarkılarda -1 seviyesinin de aşıldığı görülebilir. Bu durum Spotify'nın Şekil 5'te yaptığı uyarıyı desteklemektedir. Ayrıca, yüksek seçeneğinde yapılan ölçümlerde bazı şarkıların dinamik aralığının daraldığı görülmüştür. İki liste arasında LRA seviyelerindeki en fazla değişim Gelmezsen Gelme adlı şarkıda olup değişim 1,2 dB olarak belirlenmiştir.

Bu şarkı ile ilgili bir başka özel durum, şarkının ilk 10 ve son 10 saniyelerindeki giriş ve çıkış kesitlerinde seviyenin önemli ölçüde düşük tutulmuş olması, bunun da şarkının gövde kısmının LUFs seviyelerini etkilemiş olduğudur. Bu sebeple, 1 dakika 44 saniyelik bu şarkının belirtilen kısımlarına relative gate uygulanmış ve normal ayarlarda 4,1 dB, yüksek ayarlarda ise 5,2 dB LUFs değerleri ölçülmüştür. Dolayısıyla, normal-yüksel ayarlarının değişmesiyle gözlemlenen 1,2 dB civarı LRA daralması bu ölçümde de farklı çıkmamıştır.

Normal ayarlarda yapılan Tablo 7'deki ölçümlerin ortalama LUFs seviyesi -14,1 dB; PLR aralığı 10,1 dB; TP seviyesi -3,9 dB; ortalama dinamik aralık ise 6,7 dB olarak hesaplanmıştır. 9 numaralı parçaya relative gate uygulandığında ortalama 5,9 dB aralığına kadar daralmaktadır. Yüksek ayarlı ölçümlerde ise Tablo 8'deki ölçümlerin ortalama LUFs seviyesi -11,1 dB; PLR aralığı 9,7 dB; TP seviyesi -1,5 dB ve LRA aralığı 6,4 dB olarak hesaplanmıştır. Bu durumda, yine 9 numaralı parçaya relative gate uygulandığında LRA ortalaması 5,6 dB aralığına daralmış olacaktır.

Bir başka göze çarpan nokta 2, 3, 4, 5, 6 ve 10 numaralı şarkıların her iki ölçümünde de LRA aralığının önemli ölçüde değişmemiş olduğudur. Buradan yola çıkarak normal TP seviyeleri -4 dB ve altı olan şarkıların LUFs değerlerinin yüksek ayarlı ölçümlerde büyük ölçüde değişiklik göstermediği ileri sürülebilir. Bu durumda, görece yüksek TP değerine sahip şarkıların yüksek sesli ayarlarda dinlenmesi sonucu dinamik aralık daralmaktadır (Bkz. tekrar Şekil 6'daki Spotify uyarısı).

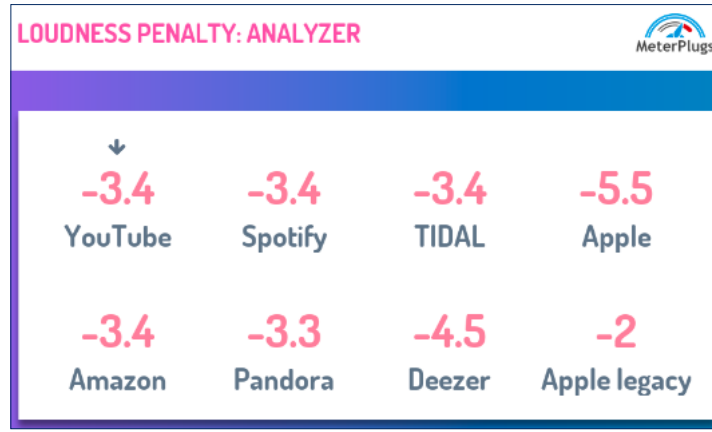
Listelerde LRA aralığı en düşük olan parçanın 2,9 dB ile 5 numaralı parça olan Suçlarımdan Biri adlı şarkı olduğu görülür. Her iki ölçümde de bu şarkının LRA aralığı değişmemiştir. Başka bir deyişle, normal ayarlarda -4,8 dB TP seviyesinde olan şarkının yüksek ses ayarlarda sadece 3 dB değerinde sesi açılmıştır. Şarkının LRA aralığının sabit kalışı Şekil 10'daki dalga formundan da rahatlıkla gözlenebilir. Bu örnekte grafiğin sol tarafındaki dalga formu normal (-14 dB LUFs), sağ tarafındaki dalga formu ise yüksek sesli (-11 dB LUFs) ayarlara göre çizilmiş olup, şarkının bu iki farklı ses seviyesindeki dalga formları art arda gösterilmiştir. Dalgaların tepe noktalarının her iki tarafta da limitleyici sınırına ulaşarak düz bir hat oluşturduğu bu grafik üzerinden kolaylıkla görülebilir.



Şekil 10: Suçlarımdan Biri şarkısının normal ve yüksek sesli ayarlarının dalga formları art arda.

## Sonuç

2000'lerin sonlarına doğru yükselen ses şiddeti savaşı bilhassa dijital müzik endüstrisi ve onun sunum, dağıtım araçları bakımından rekabetin belirleyici stratejileri arasındadır. 2010'lu yıllarla beraber gerek endüstriyel gerek estetik tartışmaların artmasıyla beraber endüstrinin başlıca aktörleri olan müzik streaming servislerinin konuya dair regülasyonlar uyguladığı görülmektedir. Bu regülasyonlar 2010'ların ikinci yarısından itibaren yoğunluk kazanmıştır. Kayıt teknolojisi alanında kullanılan yazılımlar bu regülasyonlar üzerinden kolay uygulanabilir ön ayarlar sunmuş, içerik üreticilere bu gibi regülasyonların sınırlarına takılamamaları için çevrim içi ya da çevrim dışı birçok araç ya da yazılım eklentisi (Şekil 11) geliştirilmiştir.



Şekil 11: MeterPlugs firmasının Loudness Penalty adlı eklentisinin ara yüzü (Kaynak: Loudness Penalty, t.y.).

Streaming servislerinin bu kısıtlamaları estetik bir kaygıyla mı yoksa standart bir dinleyici deneyimine ulaşmak için mi gerçekleştirdikleri tartışma konusudur. Zira, mevcut normalizasyon uygulamalarının çoğu LUFS üzerinden şekillense de odak noktası ses şiddeti seviyesinin belirli bir değere sabitlenmesi üzerine kuruludur. Başka bir deyişle, konunun bir diğer önemli unsuru, hatta temel unsuru olan dinamik aralığın bu regülasyonlardan nasıl etkilendiği ayrıca incelenmelidir. LUFS seviyeleri sabitlense dahi, düşük LRA değerleri olan şarkıların çalma listeleri içinde daha fark edilebilir olduğu düşünülebilir.

Tablo 9. 2022, 2016 ve 2012 yılları ortalamaları.

Yıl	LUFS	PLR	TP	LRA
2022	-14	10,1	-4	6,7
2016	-8,4	9,3	0,6	4,9
2012	-9,3	11	0,9	5,9

Ölçümler başlığı altında ulaşılan sonuçlarda, müzik streaming servislerinin görece günümüz kadar hâkim ve belirleyici olmadığı 2012 yılına ait Türkiye'de en çok dinlenen 10 şarkının LRA değerlerinin Şekil 4'teki daralma eğilimini takip ettiği görülür. 2012 yılına ait şarkıların kayıtlarında pozitif değerli TP seviyeleri dikkat çekicidir. TP değerleriyle ilgili bu durum 2016 yılına ait şarkılar için de geçerlidir. Olasılıklardan biri, ölçümleri yapılan wave formatındaki ses dosyalarının MÜ-YAP arşivine gelmeden önce ya da sonra herhangi bir dönüştürme/sıkıştırma işlemine tabi tutulup tutulmadığıdır fakat bununla ilgili tutarlı bir bilgiye ulaşılamamıştır. Diğer bir olasılık dönemin streaming servislerinin TP konusunda herhangi bir sınırlayıcı regülasyonu olmaması, yüksek TP seviyelerinin ses şiddeti rekabetinde avantaj sağlamasıdır.

2012-2022 karşılaştırmasında dinamik aralık ortalamasının yakın oluşu (Bkz. Tablo 9), hatta 2022'nin 9 numaralı şarkısındaki LRA ölçümü relative gating üzerinden yapıldığında seviyelerin neredeyse eşitlendiği görülmüştür. Bu durumda, müzik streaming servislerinin ses şiddeti ile ilgili regülasyonlarının uygulamada dinamik aralıkla ilgili önemli bir etkisinin olmadığı düşünülebilir. Diğer yandan, 2016 yılına ait ortalamaların LUFS bakımından yükselmesi, dinamik aralık bakımından ise daralması, kuruluşlar tarafından yayımlanan yayın standartlarının bu dört yıllık dönemde Türkiye'de listelere giren şarkılar açısından bir fark yaratmadığı görülmüştür.

Dinamik aralık bakımından büyük farklar doğurmasa da ses şiddeti seviyelerinin söz konusu regülasyonlar yoluyla belirli bir standarda doğru gittiği açıkça görülebilir. Bunun yanı sıra daralan dinamik aralığa dair yapılan tartışmalar neticesinde rekabetçi müzik endüstrisi açısından yüksek ses şiddetinin satışlara nasıl etki ettiği; dinleyicilerin daha yüksek ses şiddetli şarkılara karşı tutumu ve türüne bağlı olarak dinamik aralığı geniş müziklerin estetik bakımdan daha makbul olup olmadığı gibi konular daha fazla araştırma ve analiz gerektirmektedir.

<b>Yazarların Makaleye Katkı Oranları</b> <i>Contribution Rates of the Authors</i>	<b>Birinci yazarın makaleye katkısı %70, ikinci yazarın makaleye katkısı %30'dur.</b> <i>The contribution of the first author to the article is 70 %, and the second author is 30 %.</i>
<b>Etik Kurul Onayı Bilgileri</b> <i>Ethics Committee Approval</i>	<b>Makalede açıklanan araştırmada insan denekleri kullanılmadığı için etik kurul onayı alınmamıştır.</b> <i>Ethics committee approval was not obtained because human subjects were not used in the research described in the paper.</i>
<b>Çıkar Çatışması</b> <i>Conflict of Interest</i>	<b>Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.</b> <i>The author has no conflict of interest to declare.</i>
<b>Finansal Destek</b> <i>Financial Support</i>	<b>Yazar çalışması için finansal destek almadığını beyan etmiştir.</b> <i>The author declared that this study has received no financial support.</i>
<b>Teşekkür Açıklaması</b> <i>Acknowledgements</i>	<b>Yazar teşekkür açıklaması bildirmemiştir.</b> <i>The author did not provide a statement of acknowledgement.</i>
<b>Hakem Değerlendirmesi</b> <i>Peer-review</i>	<b>Bağımsız</b> <i>Externally peer-reviewed.</i>

## Kaynaklar

- AESTD1008 (2021, 24 Eylül). *Recommendations for Loudness of Internet Audio Streaming and On-Demand Distribution*. Audio Engineering Society. Erişim tarihi 21 Mart, 2023 <https://www.aes.org/technical/documentDownloads.cfm?docID=731>
- AMI (t.y.). Model H Jukebox görseli. AMI. Erişim tarihi 17 Ocak, 2023, [https://www.jukeboxhistory.info/ami/jukeboxes\\_1946-1965.html#h](https://www.jukeboxhistory.info/ami/jukeboxes_1946-1965.html#h)
- Apple (t.y.). *If music in Apple Music sounds quiet*. Apple. Erişim tarihi 11 Şubat, 2023. <https://support.apple.com/en-us/HT213479>
- BBC (2008, 9 Kasım). *Fans threaten to send back the Metallica album*. BBC Radio. Erişim tarihi 11 Şubat, 2023. [https://www.bbc.co.uk/radio4/youandyours/items/01/2008\\_41\\_fri.shtml](https://www.bbc.co.uk/radio4/youandyours/items/01/2008_41_fri.shtml)
- Browne, D. (2019, 15 Mart). *How the 45 RPM Single Changed Music Forever*. Rolling Stones. Erişim tarihi 21 Haziran, 2023. <https://www.rollingstone.com/music/music-features/45-vinyl-singles-history-806441/>
- Curry, D. (2023, 2 Mayıs). *Music Streaming App Revenue and Usage Statistics*. Business of Apps. Erişim tarihi 21 Mayıs, 2023. <https://www.businessofapps.com/data/music-streaming-market/>
- Cowen, T. (2000). *In Praise of Commercial Culture*. Harvard University Press.
- Donahue, M. (2008, 13 Nisan). *The Loudness War*. Performarmag. Erişim tarihi 22 Mart, 2023. <https://performermag.com/home-recording/the-loudness-war/>
- EBU R128 (2020, Ağustos). *Loudness Normalisation and Permitted Maximum Level of Audio Signals*. European Broadcasting Union. Erişim tarihi 21 Mart, 2023. <https://tech.ebu.ch/docs/r/r128.pdf>
- Elmosnino, S. (2018). *Audio production principles: Practical studio applications*. Oxford University Press.
- Gain Matching (t.y.). *Gain Matching*. SoundCloud. Erişim tarihi 18 Mart, 2023. <https://help.soundcloud.com/hc/en-us/articles/360053255073-Gain-Matching>
- Griffin, A. (2023, 9 Nisan). *Spotify HiFi is never coming, and that's just fine*. Tech Radar. <https://www.techradar.com/opinion/spotify-hifi-is-never-coming-and-thats-just-fine> Erişim tarihi 18 Mayıs, 2023.
- ITU 1770-3 (2012, Ağustos). *Algorithms to measure audio programme loudness and true-peak audio level*. International Broadcast Union. Erişim tarihi 19 Mart, 2023. [https://www.itu.int/dms\\_pubrec/itu-r/rec/bs/R-REC-BS.1770-3-201208-S!!PDF-E.pdf](https://www.itu.int/dms_pubrec/itu-r/rec/bs/R-REC-BS.1770-3-201208-S!!PDF-E.pdf)
- Katz, B. (2003). *Mastering audio: the art and the science*. Butterworth-Heinemann.
- Katz, B. (2009). Turn it down! Consequences of the ever-escalating loudness wars. In *Workshop W20, AES 127th Convention*, New York, NY.

- Lin, C. H. (2004). International Telecommunications Union And the Republic of China (Taiwan): Prospects of Taiwan's Participation. *Annual Survey of International & Comparative Law*, 10(1), 6.
- Loudness Meter (t.y.). *Loudness Meter 2 indirme sayfası*. YouLean. Erişim tarihi 22 Mart, 2023. <https://youlean.co/download-youlean-loudness-meter/>
- Loudness Normalization (t.y.). *Loudness normalization*. Spotify. Erişim tarihi 17 Mart, 2023. <https://artists.spotify.com/help/article/loudness-normalization>
- Loudness Penalty (t.y.). *How does it work?* MeterPlugs. Erişim tarihi 21 Mart, 2023. <https://www.meterplugs.com/loudness-penalty>
- Ludwig, B. (2008, 25 Kasım). *Guns 'N Roses: Dynamics and quality win the Loudness Wars*. Gateway Mastering Studios. Erişim tarihi 17 Mart, 2023. [https://web.archive.org/web/20090131045144/http://gatewaymastering.com/gateway\\_LoudnessWars.asp](https://web.archive.org/web/20090131045144/http://gatewaymastering.com/gateway_LoudnessWars.asp)
- Matt Mayfield Music. (2006). *The Loudness War*. YouTube. Erişim tarihi 10 Mart, 2023. [https://www.youtube.com/watch?v=3Gmex\\_4hreQ&ab\\_channel=MattMayfieldMusic](https://www.youtube.com/watch?v=3Gmex_4hreQ&ab_channel=MattMayfieldMusic)
- Milner, G. (2011). *Perfecting sound forever: The story of recorded music*. Granta Books.
- NTV (2022, 23 Aralık). *2022'de Türkiye'de ve dünyada en çok dinlenen şarkılar*. NTV. Erişim tarihi 7 Mart, 2023. <https://www.ntv.com.tr/galeri/n-life/kultur-ve-sanat/2022de-turkiyede-en-cok-dinlenen-sarkilar,XjPTEM-DAE66RG9ZqyUyVw/ZvedLIeW7UCtbnX741daqQ>
- Owsinski, B. (2000). *The Mastering Engineer's Handbook*. Vallejo.
- Önen, U. (2007). *Ses kayıt ve müzik teknolojileri*. Çitlembik.
- Ruschkowski, A. V. (2008). Loudness war. *Systematic and comparative musicology: concepts, methods, findings*, 213-230.
- Shepherd, I. (2015, 17 Mart). *YouTube just put the final nail in the Loudness War's coffin*. Production Advice. Erişim tarihi 19 Mart, 2023. <https://productionadvice.co.uk/youtube-loudness/>
- Shepherd, I. (2016, 17 Kasım). *TIDAL implements loudness normalisation - but there's a catch*. Production Advice. Erişim tarihi 18 Mart, 2023. <https://productionadvice.co.uk/tidal-loudness/>
- Shepherd, I. (2019, 18 Eylül). *YouTube Changes Loudness Reference to -14 LUFS*. MeterPlugs. Erişim tarihi 18 Mart, 2023. <https://www.meterplugs.com/blog/2019/09/18/youtube-changes-loudness-reference-to-14-lufs.html>
- Spotify HiFi (2021, 22 Şubat). *Five Things to Know About Spotify HiFi*. Spotify. Erişim tarihi 11 Şubat, 2023. <https://newsroom.spotify.com/2021-02-22/five-things-to-know-about-spotify-hifi/>
- Stewart, I. (2022, 20 Mayıs). *How to Master Streaming Platforms: Normalization, LUFS, and Loudness*. Izotope. Erişim tarihi 19 Mart, 2023. <https://www.izotope.com/en/learn/mastering-for-streaming-platforms.html>
- Telarc (t.y.). *Warning! Digital Sound Effect*. TELARC. Erişim tarihi 2 Şubat, 2023. [http://assets.rootsvinylguide.com/pictures/erich-kunzel-ein-straussfest-ed1-85-telarc-digital-dg-10098-very-rare\\_6609968](http://assets.rootsvinylguide.com/pictures/erich-kunzel-ein-straussfest-ed1-85-telarc-digital-dg-10098-very-rare_6609968)
- Vickers, E. (2010, November). *The loudness war: Background, speculation, and recommendations*. In *Audio Engineering Society Convention 129*. Audio Engineering Society.
- Vickers, E. (2011). *The loudness war: Do louder, hyper-compressed recordings sell better?* *Journal of the audio engineering society*, 59(5), 346-351.
- Williams, R. (2009). *Phil Spector: Out of his head*. Omnibus Press.

## Extended Abstract

### Normalization Applications of Streaming Services Effects on Popular Music Songs in Turkey: A Case Study of Spotify

Competition has always been one of the most decisive factors for capitalist markets. This phenomenon, which appears with different methods and techniques in almost all processes such as production, promotion and distribution, does not mean anything different for the music industry. Every profit-oriented enterprise in capitalist markets has to be competitive. For this reason, the actors of the music industry, on a global or local scale, do not hesitate to develop different competitive strategies and tactics from the early stages of industrialization to the present. The subject of loudness mentioned in this study is also discussed as one of the methods that determine the competitive strategies in the field of the music industry. Although the history of this method of competition, which we encounter in the industrial field with expressions such as loudness war or loudness race, can be traced back to the pre-digital era when music markets met with reproduction, the real debates emerge after the widespread use of digital recording and listening tools. In this study, which is based on the fact that the loudness levels have increased in the last two decades in the digital music industry, the loudness levels of the songs that entered the top charts in Turkey were determined by analyzing the sample consisting of popular music songs. On the other hand, it has been observed at what stage music streaming services are involved in the issue and what policies they have developed regarding this competitive element in the last ten years. War, racing etc. While the definitions express competitive strategies, the relatively negative meaning of these definitions also includes the same negative expression in terms of musical performance and musical elements. Increasing loudness levels not only cause relative effects on audibility; It also affects the timbre of the voice. In this context, loudness level has become the subject of a music aesthetics debate as well as a method of market strategy and has taken its place among the backgrounds of music performance.

In the results given under the heading of Measurements, it is seen that the LRA values of the 10 most listened-to songs in Turkey in 2012, when music streaming services were not as common as today, followed the contraction trend in Figure 4. In the recordings of the songs of 2012, positive value TP levels are remarkable. This situation regarding TP values is also valid for the songs of 2016. One of the possibilities is whether the measured wave format sound files were subjected to any conversion/compression process before or after they came to the MÜ-YAP archive, but no consistent information could be found about this. Another possibility is that the streaming services of the period did not have any restrictive regulations on TP, and high TP levels gave an advantage in the competition of loudness. In the 2012-2022 comparison, it was seen that the dynamic range average was close, and even when the LRA measurement in song number 9 of 2022 was made over relative gating, the levels were almost equal. In this case, it can be thought that the regulations of the music streaming services regarding loudness do not have a significant effect on the dynamic range in practice. On the other hand, it was seen that the averages of 2016 increased in terms of LUFs and narrowed in terms of dynamic range, and the broadcast standards published by the organizations did not make a difference in terms of the songs that entered the charts in Turkey in these four years.

The subject can also be addressed in terms of listening experiences. The normalization processes of services can be considered as a situation that directly concerns the production stage (composer, arranger, sound engineer, etc.) and indirectly concerns the listener. It is not easy for listeners to know that the loudness of music is inversely proportional to its dynamic range, and to evaluate recordings with higher dynamic range as aesthetically "better". However, the listener will make choices over the practice in the daily music listening activity. The compression process, in its simplest terms, is the process of suppressing the high signals, eliminating the energy loss resulting from this by amplifying the low signals, thus making the sound recording more stable dynamics. This may provide the listener with a linear listening experience (hearing every part of the frequency spectrum at close levels). This can lead listeners to recordings where they hear more details. Further studies may be needed to explain the relevance of listener preferences to this issue.

Although it does not make a big difference in terms of dynamic range, it can be seen that the loudness levels go towards a certain standard through these regulations. In addition, as a result of the discussions on the narrowing dynamic range, it should be continued to monitor how high loudness levels affects sales in terms of the competitive music industry. Moreover, issues such as listeners' attitudes towards songs with higher loudness levels and whether music with a wide dynamic range is more aesthetically pleasing require further research and analysis.

# Müziklerarası Bir Seyahat: Adana'ya Gidek Mi?

## A Travel for Intermusicality: Adana'ya Gidek Mi?

Cevher SARIGÜL <sup>(1)</sup> 

<sup>(1)</sup> Sorumlu Yazar/Corresponding Author

Cevher Sarigül (Yüksek Lisans Öğrencisi)

İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, Müzikoloji Yüksek Lisans Programı, İstanbul, Türkiye

E-Posta: sarigulcevher@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2285-9361

Başvuru/Submitted: 9 Kasım 2022

Kabul/Accepted: 22 Haziran 2023

### Atıf/Citation

Sarigül, C. (2023). Müziklerarası Bir Seyahat: Adana'ya Gidek Mi? *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 24, 63-76. <https://doi.org/10.59446/porteakademik.1201711>

### Özet

Edebiyat çalışmalarının önemli isimlerinden biri olan Julia Kristeva, post-modern durum tartışmalarının akademi gündeminde olduğu 1960'lı yıllarda, analiz metodu olan metinlerarasılık kavramını ortaya atmıştır. Metinlerarasılık; doğrudan ödünç alma, yeniden işleme, ortak siller, gelenekler veya dile kadar metinler arasındaki tüm ilişkileri kapsayan bir terimdir. Buradaki ödünç alma metni yeniden inşa etme, yeniden anlamlandırma durumu, dün ile bugün arasındaki bağlamlara kavuşturularak, farklılığın ön planda olduğu yapı ve anlatımları inşa etmektir. Bu çalışmada, Türkiye'de arabesk müziğin önde gelen isimlerinden Müslüm Gürses'in yaşam öyküsünü ele alan "Müslüm" filmiyle ün kazanan *Adana'ya Gidek mi?* adlı türkü ile Azer Bülbül'e ait olan ve 1985 yılında Uzelli Kaset Plak Şirketi tarafından yayınlanan *Esmerin Adı Oya*, çeşitli sanatçılar tarafından farklı isimlerle seslendirilen ve Kürtçe adı *Yara Mina Bedewe* olarak bilinen eser, Samira Toufic tarafından seslendirilen *Asmer* ve "Anadolu'dan Kafkaslar'a Ermeni Müziği" albümünde yer alan Grup Knar'ın anonim eseri *Sasna Şaran* adlı eserler metinlerarası ilişkilerin örnekleri olarak kullanılacaktır. Müzikal monofonik transkripsiyonlarımız aracılığıyla eserler arasındaki ilişkileri inceleyeceğiz. Bölgelerin demografik konsantrasyonu, sosyokültürel farklılıkları ve dinleyici kitlelerinin müzikal tür tercihleri birbirlerinden farklı olabilmektedir. Kültürlerarası etkileşim ve kolektif bellek yeni olan müzikal metinlerin etrafında belirginleşmektedir. Dolayısıyla bu durum, metinlerarasılık yöntemlerini kullanarak yeni bağlamlar kurmamızı gerekli kılmaktadır. Belleğimiz, yaşantımızın her köşesine yayılmış, birçok deneyimi ve tecrübeyi saklayabilen bir medyumdur. Bellek, bütün kodlarıyla topluma adeta paylaştırılmış, gündelik yaşam alışkanlıklarıyla zihnin arka odalarına itilmiş, kimi zaman unutulmuş, kimi zaman politik olarak unutturulmuş bir saklama gücüdür. Bu gücün dürtüsel refleksi işlevsel hale geldiğinde, birçok ardılla bir arada olabilecek karmaşık veya çoğul çıktılar sağlayabilir. Bu çalışmada, birden çok coğrafya ve kültürde yeniden üretilmiş olan geleneksel yaygın kalıp ezgi metinleri ve popüler müzik havuzunda yeniden üretimi gerçekleşmiş olan müzikal metinler incelenecektir. Metinlerarasılık, çalışmanın teorik zeminini oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra, popülerlik kazanma süreçlerinde kolektif belleğin rolü de incelenecektir. Bu çalışma sürecinde, yazarın Adana'daki ziyaret deneyimleri, "Adana'ya Gidek mi?" adlı eserin köken yolculuğuna katkı sağlamak amacıyla kullanılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, Metinlerarasılık, Sessel-aşkınlık, Müziklerarasılık, Kolektif Bellek

## Abstract

Julia Kristeva, an influential figure in literature, introduced intertextuality as an analytical method to the academic discourse during the 1960s, a period when postmodern discussions held a significant place on the scholarly agenda. Intertextuality encompasses various relationships between texts, such as direct acquisition, reprocessing, and the utilization of shared styles or traditions. By reconstructing and reassigning meaning, intertextuality creates a narrative that highlights diversity while bridging the gap between the past and present. This study aims to investigate intertextual relationships through an examination of the song "Adana'ya Gidek mi?" (lyrics and music by Halim Limoncu) which gained popularity in the biographical film "Müslüm" (Ulkey & Ketcher, 2018), which narrates the life of Müslüm Gürses, an iconic figure in Turkish arabesque music, and a 1985 release "Esmerin Adı Oya" composed by Azer Bülbül and published by Uzelli Kaset Plak Şirketi, the Kurdish song "Yara Mina Bedewe" performed by various artists, as well as the track "Asmer" performed by Samira Toufic. Moreover, we will discuss the intertextuality exemplified by the anonymous piece "Sasna Şaran" by Grup Knar, featured in the album "Anadolu'dan Kafkaslar'a Ermeni Müziği," released in 2001 under the Knar Müzik label. We will examine the intertextual relationships through our musical monophonic transcriptions. These regions exhibit distinct demographic and socio-cultural features, and musical genre preferences may vary among different religious groups. Intercultural interaction and collective memory play a significant role concerning new musical texts, necessitating the establishment of different contexts through intertextuality methods. Our memory is a medium that permeates every corner of our lives, capable of storing numerous experiences and knowledge. Memory, as a repository of shared knowledge within society, often recedes into the background due to daily routines or deliberate acts of forgetting, driven by political factors. When the impulsive reflexes of memory become functional, complex and diverse outcomes can emerge, which can be combined with subsequent experiences. The study will investigate musical texts that have been performed in multiple geographical and cultural contexts, examining their re-arrangement within the realm of popular music based on traditional melodic patterns. Intertextuality establishes the theoretical framework of the study. Additionally, the role of collective memory in the process of gaining popularity will be examined. In this research process, the experiences of the local author in the region will also be utilized.

**Keywords:** Music, Intertextuality, Transphonography, Intermusicality, Collective Memory

## 1. GİRİŞ

Yeniden yapma (remaking) daha önce üretilmiş bir müzikal fikrin, stil veya yapıları sürdürülerek, başka bir müzikal ifade için ödünç alınması anlamına gelir. Kendisini yeni bir ses evreninde bulan bu yeni metin, sonraki üretim süreçlerini de dolaylı ya da doğrudan etkileyebilmektedir. Müzikal fikir tek bir ritmik ifadeden, bütünüyle yeni bir müzik organizasyonuna evrilebilir. Belki de bu yeni yaratım çok eski bir ağıt melodisinden bambaşka bir hale bürünerek, müzikal metnin kodlarını yeni bir söyleme ve anlam dünyasına, şaşırtıcı bir ifade biçimine dönüştürebilecektir. Müzikal fikirlerle ortaya çıkan "metinlerarası" terimiyle kapsanan karşılıklı (simbiyotik) süreçler, birden fazla çeşitliliğe bürünebilir. Bu durum açıktan örtük bir hale, gözle görülebilen anlamlarından derine uzanabilir.

Metinlerarası alışveriş, bir metnin kendisinden önce gelen metinden belli yapı ve temaları alıntılanması veya ödünç alması anlamına gelir. Metin, metinlerarası bir perspektifle ele alındığında, farklı kaynaklardan alınan alıntuların birbiriyle etkileşim içinde olduğu bir mozaik olarak nitelendirilebilir (Aktulum, 1999, s. 41). Bu metinlerarası ilişkiler ağı, ilk Julia Kristeva tarafından öne sürülmüştür (Holbrook, 1998, s. 63). Müzik metninin sözleri ve içeriği, farklı bir bağlamda yeniden üretilebilir. Müzik üzerinden metinlerarasılığı incelediğimizde, tarihin farklı dönemlerine bağlı olarak stilistik özellikleriyle ilgili örnekler vermek mümkündür. Örneğin, Romantik dönemde besteleme stilleri, armonik yaklaşımlar ve progresyonların kullanıldığı bir tema, farklı varyasyonlarla işlenerek yeni bir müzikal metnin ortaya çıkmasına ve farklı kullanımlarla anılmasına imkân tanır. Bu noktada müzikal metnin bu şekilde işlenmesinde en çok kullanılan uygulamalar "alıntılama" ve "çeşitleme" gibi ifadelerle anılır. Bu kavramlar, popüler müziğin üretim ve pazarlama süreçlerinde film endüstrisi, reklamcılık gibi sektörlerde yaygın olarak kullanılan yöntemler olarak değerlendirilebilir (Önal, 2013, s. 72). Popülerlik durumlarına bağlı olarak, eserler herhangi bir endüstri alanında başarılı olmuş, belirli kamu beğenileriyle elit küratörlerin çalma listelerinde yer alabilir. Dolayısıyla ortak bir noktada gözlemlenebilir.

Üretim süreçleri ve ilişkileri, popüler müziğin kendi bağlamından bağımsız olarak önemli bir rol oynar. Aynı zamanda, bazen geleneksel yapılarından ödünç alınan metinlerle popüler müzik üretimi yeniden şekillendirilebilir. Öznenin dildeki temsiliyle olan ayrımını teorik hale getiren Jacques Lacan'dan sonra,



Kristeva, çalışmalarında bu durumu inceler. (Hollbrook, 1998, akt. Önal, 2007, s. 107). Metinlerarasılık, unsurları olduğu gibi taklit etmek veya metnin içindeki unsurları başka bir metne yerleştirmek değil, tamamen bir konum veya kontekst değişimi sürecidir. Metinlerarası ilişkileri inceleme derdi, alıntılanmış parçaları veya taklit edilmiş yapıları incelemenin yanı sıra, yapıbozum ve yeniden dağılım süreçlerini gözlemlemektir (Aktulum, 2000, s. 44).

Kristeva'ya göre bir metnin biricikliğini, orijinal olduğunu iddia etmek çok güç bir durumdur. Dolayısıyla her metin, üretim sürecinden geriye doğru takip edilebilen, olgusal süreçlerde izler taşıyan bağlantılar olarak yorumlanabilir (Özmenteş, 2018, s. 147). Popüler müzik çalışmalarında müzikal metin ilişkilerini incelemek için Lacasse, *interphonography* (seslerarasılık) terimini kullanarak ve uyarlayarak bir yöntem geliştirmiştir. Popüler müzik çalışmalarında albüm kayıtları, ses kayıtları ve canlı performanslar müzikal metin olarak ele alınmaktadır. Dolayısıyla metinlerarasılık kavramını müziklerarasılık olarak da anlamak için yukarıdaki teorik anlatım ve dayanakları kavramak gerekmektedir.

Analiz çalışmamda, müzikal parametreleri ve performans özelliklerini incelemeyi amaçlıyorum. Analizlerimde Lacasse'nin müzikal fikirlerin parametreleri ve müzikal icra özelliklerinin tanımlarını temel alacağım. Müzikal metinlerdeki benzerlikleri ve yeniden inşa edilmiş müzikal fikirleri incelemek ve kavramsal bir temel oluşturmak için müziklerarasılık yaklaşımını tercih ediyorum. Bu bağlamda, analizlerimde müzikal metinler arasındaki ilişkilere odaklanacak ve Lacasse'nin *sessel-aşkınlık* alt başlığından faydalanacağım. Yaptığım monofonik transkripsiyonlarla müzikal metinler arasındaki benzerlikleri ve alıntılanmaları göstermeyi hedefliyorum. Ayrıca, eserler arasındaki etkileşimi vurgulamak için kolektif bellek ve kültürlerarası teorik paradigmaları kullanacağım.

## 2. MÜZİKTE METİNLERARASILIK (INTERMUSICALITY)

Metinlerarası çalışmalarda izlenen adımlar; birçok şarkı, söz yazarı ve yapımcı tarafından kullanılmaktadır. Özellikle popüler müzik örneklerinin geleneksel müzik metinlerinden alıntılanmış halini, birbirinden farklı müzikal türlerde, farklı anlamlara bürünen haliyle görebiliriz. Amerikalı Rap müzik dünyasının simge isimlerinden biri olan Eminem, *Like Toy Soldiers* adlı şarkısında, Martika'nın *Toy Soldiers* adlı şarkısının nakaratını kullanmıştır. Buradaki alıntılama sadece nakaratta değil, şarkının adında da görülür (Spicer, 2009, s. 1). Kevin Korsy'e göre "...parçaları kapalı varlıklar olarak görmekten vazgeçilirse, yapının iç ve dış ayrımı tamamen ortadan kalkar, müziklerin metinlerarası gücünün bir düğümü inşa edilmiş olur." (Spicer, 2009, s. 7, aktran Önal, 2007, s. 110). Müzik veya sözlerden alıntılanmaya ve esinlenmeye ihtiyaç duyan Jhon Lenon, birçok bestesini metinlerarası yaklaşımla üretmiştir (Önal, 2007, s. 110).

Türkiye'de müzikte metinlerarasılık alanında çalışan önemli yazarlardan Kubilay Aktulum, müziksel metinlerin yazınsal yapıları takip ettiğini belirtir. Aktulum, metin analizini müzik ve dilbilim açısından kategorize ettiğini göstermek için sessel boyutu ikinci plana atar (Özmenteş, 2018, s. 148). Aktulum'a göre (2013), metinsel analiz yapabilmek için metinsel olmayan bir müziğin ya da yapının müzikal bir metne dönüştürülmesi gerekmektedir. Ayrıca Aktulum, müziğin algılanmasında izleyici ve dinleyici kitlelerin zorunlu katılımını kabul eder. Fakat kitlelerin anlamlandırma sürecine karşı çıkar (Özmenteş, 2018, s. 148).

*Intermusicality* yaklaşımı (Monson, 1996), müziğin sesli bir sanat olarak niteliklerine odaklanmayı ve onu "metinsel" kavramının sınırlarına indirgemekten kaçınmayı önerir. *Intermusicality*, müzik ve diğer sanatsal çalışmalar ve fikir dünyaları arasındaki ilişkilerin tartışılmasına elvermektedir. Aktulum'a göre (2013), müzik araştırmacıları müziğin alımlanmasını, yani müzikteki metinlerarasılık durumlarını armoni, ezgi gibi müzikal unsurlardan ayrı olarak incelemelidirler. Müziklerarasılık yaklaşımını, aşağıdaki örneklerde görüleceği üzere müzikal metinlerdeki benzerlikleri ve yeniden inşa edilmiş müzikal fikirleri incelemek ve kavramsal bir temel oluşturmak amacıyla tercih ediyorum. Bu bağlamda analizlerimde müzikte metinlerarasılık yaklaşımının bir alt başlığı olan *sessel-aşkınlık* yaklaşımından faydalanacağım.

## 3. SESSEL-AŞKINLIK (TRANSPHONOGRAPY)

Yukarıda bahsettiğim teori anlatımının bütünlük dayanağı, Sergie Lacasse'nin (Lacasse, 2000, aktaran Özmenteş, 2018, s. 3) *sessel-aşkınlık* yaklaşımıdır (transphonography). Seslerarasılık (interphonography) ise

edebi alandaki metinlerarasılık teorisine karşılık gelmekle beraber, alıntılama ve gönderme gibi teknikleri kapsamaktadır (Özmenteş, 2018, s. 4). Alıntılama, bir eserdeki herhangi bir kesit veya müzikal düşünce- nin olduğu gibi başka bir eserde kullanılmasıyken, gönderme ise bir müziğin içinde var olan tema ya da ezgisel fikirlerin başka bir müzikte anımsatıcı bir etki yaratarak kullanılması anlamına gelir (Özmenteş, 2018, s. 4).

Metinsel-aşkınlık biçimlerini popüler müziğe uyumlandıran Lacasse, müzik kayıtlarını popüler müzikle- rin müzikal metinleri olarak görmüştür. Dolayısıyla edebi çalışmalardaki metin yaklaşımını buraya adap- te etmiştir. Lacasse, dinleyicilerin müzikal bir fikrin kayıtlarına odaklandıklarında üç ana özellik üzerinde durduğuna dikkat çeker (Lacasse, 2000, aktaran Özmenteş, 2018, s. 3). Bu özellikler müzikal fikirdeki parametreler, performans özellikleri ve teknolojik faktörler olarak değerlendirilir.

1. Müzikal fikirdeki parametreler (müzik teorisi): Bunlar, müzikal organizasyondaki melodik, armonik ve form bilgileridir. Transkripsiyonları yapılabildiği, daha farklı metinlere dönüşümleri sağlanabilen ve diğer- lerinden ayrılan temel öğeleri teşkil ederler. Form bakımından tamamlanmış bir müzik cümlesi bu para- metrelerle tanınır ve ayrıştırılabilir (Özmenteş, 2018, s. 3).

2. Performans özellikleri: Genellikle vokal icra ya da orkestral kullanımlara dayanarak vurgulanmış mü- zikal fikirlerin, nüanslar ve artikülasyonlar aracılığıyla sunulan ifadeleridir.

3. Teknolojik faktörler: Sesin sinyallerindeki yükseklik, alçaklık ya da eksen olarak çok yönlü hareketlen-melerini gösteren, tını düzeyinde değişimler yaratan ses efektleridir.

Yapacağım analizlerde müzikal parametreler ve performans özelliklerini irdelemeye çalışacağım. La- casse'nin müzikal fikirdeki parametreler ve müzikal icranın özellikleri tanımları üzerinden analizlerimi sürdüreceğim.

#### 4. KOLEKTİF BELLEK

Hafıza düşünme biçimlerin bir arada, toplumun kendisiyle beraber nasıl çalıştığını ve bu işleyişin top- lumsal organizasyonlarda nasıl bir tabloya sahip olduğuyla ilgilidir. İnsanlar belleklerini toplumların içinde yaşayarak edinirler. Halbwachs'ın (1992, s. 38) ifade ettiği gibi, toplumun içindeki bireyler hatıra- ları yeniden hatırlar, anlamlandırır ve bu bütün hafızayı nereye yerleştirecekleri konusunda kendilerini bazı sonuçlara hazırlarlar. Halbwachs, bireylerin toplumdaki soyutlanmasıyla hafızaya dönmenin ve ha- tırlamanın güçleştiğini ifade etmektedir. Bireylerin toplum içindeki sosyal ilişkileri, hatırlama sürecinde önemli bir rol oynar. Toplumun kolektif hafızası, bireyler arasında etkileşim ve paylaşılan deneyimler üzerine kuruludur. Bu yüzden çocukluk hatırlarıyla ilgili anılar belirli bir bilgi akışı sağlamaz. Hatırladı- ğımız şeylerin bağımsız ve tekil mi olduğu, yoksa ailelerimizin bizimle paylaştığı hatıraların ipuçlarının ve belirli telkinlerin sonuçları mı olduğunu ifade etmek zordur. Halbwachs, başka bir çalışmasında (1966) bireysellik ve kolektivite arasındaki farklardan bahsetmektedir. Buna göre her ne kadar paylaşılan ve ger- çekleşmiş eylemlerin çoğu birlikte cereyan etse de hatırlama eylemini bireylerin kendileri yapmaktadır. Belli bir topluluğa ait olmak, hafızada tutulan bilginin envanterlerini aktarmaktır. Bu kimi zaman bir şey- ler hatırlanacakken başka bilgilerin unutulmasına sebep olabilmektedir. Hatta bu topluluklar kimi zaman yaşanmamış birtakım olayları yaşanmış gibi bir bilgi üretebilir. Freud, bilinçaltında geçmişteki tüm de- neyimlerin depolandığını söyler. Topografik bir metaforla bilincin derinlerden çağırılması, somutlaşması yani maddi bir hale dönüşebilmesi için dış etkenler gerekebilir. Freud, unutma eyleminin hatırlamanın bulunduğu konumda yer aldığını ifade etmektedir. Freud'un tam tersine Halbwachs, belleğin ve tüm geçmişte yaşanmış aktivitelerin bilinçaltında olmadığını ifade etmektedir. Bireyler, belleğin kamuya açık semiyotik anlatıları, sosyal birikim ve aktarım envanterlerinin bir nüvesi kadar bir belleğe de sahiptirler (1992). Dolayısıyla belleği aklımızda aramanın pek bir anlamı kalmamaktadır. Geçmiş, yalnızca dış me- kanlarda ve toplum içinde var olan topluluklar aracılığıyla belirli bir zaman dilimi içinde hatırlanabilen süreçleri sağlamaktadır.

Kolektif bellek, bireylerin tüm hatıralarını kapsayan bir hafıza olarak kabul edilir. Bu hafıza, resmi yaslar, toplulukların semiyotik kültürleri ve birleştirici kimliklerini oluşturan somutlaştırılmış özelliklere referans sağlar. Belleğin düşlerde, bireylerin şahitlik ettiği olaylarda, sözlü veya stilistik tarihte, geleneğin kendisin-

de, söylencelerde, linguistik göstergelerde, popüler kültürün içerisinde inşaları oluşturulmuş bir evrende var olduğu ifade edilir. Kolektif bellek, geçmişten günümüze aktarılan yeterlik ve yapılar aracılığıyla toplumsal hareketlilik ve toplumsal yaratımın gerçekleştiği ve birtakım kalıpların tekrar edilmesine sebep olan bir olgudur. Ezgilerin seyahati, kolektif belleğin kendi mekanizmasının işleyişiyle farklı coğrafyalara ve kültürel kodlara işlenmesine, kimi zaman hatırlanmasına sebep olmaktadır. Aynı coşku, ritmik yapı, prozodi ve melodik benzerlikleri bir kalıp ezginin hatırlanmasına vesile olur. Aynı zamanda bu ezginin uğradığı bölgenin toplulukları tarafından yeni anlamlar kazanmasına veya farklı anlam örgütlenmelerine bürünmesine olanak sağlar.

### Örnek İnceleme: Adana'ya Gidek mi?

*Adana'ya Gidek mi?* popüler kültürde bir film dolayısıyla tanınmış ve toplumun içinde hareket halindeki bellekleri yoklamıştır. Böyle durumlar kimi zaman sarsıcı kimi zaman sıradan reflekslere sahne olabilir. Bu çalışmada müzikal analiz yöntemleriyle birlikte kimi alan araştırma yöntemlerine başvurdum. Araştırmayı sürdürdüğüm Mayıs 2022 tarihinde Adana'da bulunmaktaydım. Bu esnada Adana'nın musiki sanatkarlarının sıklıkla uğradığı enstrüman imalathanelerini ziyaret ettim. Böylece bölgedeki müzisyenlerle görüşme fırsatı da elde etmiş oldum. *Adana'ya gidek mi?* adlı türkü bestesinin düğün repertuvarlarında ilk sıralarda olduğunu fark ettim. Katılımcı tercihlerinin bu yönde olduğu izlenimine ulaştım. Ardından bir düğün organizasyonuna katıldım. *Adana'ya Gidek mi?* gelin damat seremonisinin ardından pastaların kesilmesiyle devam eden, danslar ve çiftetelli kuşağına geldiğinde ilk sıralarda çalınan türküler arasında yer aldığını gözlemladım. Adana'da herhangi bir düğün salonuna girdiğinizde bu türkü bestesinin dillerde, gündelik yaşam performanslarında nasıl da kaynaşmış vaziyette yer aldığını görebilirsiniz.

İş hanına uğrayan ve düğün salonlarına katılan bireylerin etkileşimlerini incelediğimde, her iki roldeki bireylerin ortak bir noktada buluştuğunu ve toplumsal belleğin etkisinin görüldüğünü fark ediyorum. Ancak, bazen kesin bir bilgiyle hatırlamanın gerçekleşmediği durumlar da gözlemlenmektedir.

*Adana'ya gidek mi?* adlı türkü bestesi, dinleyiciler arasında kolaylıkla kabul görmüştür. Bu durum, bestede yer alan bir kalıp ezginin dinleyicilerin belleğindeki varlığını düşündürmektedir. Bu görüşe göre, kolektif belleğin popüler kültür araçlarıyla nasıl etkileşimde bulunduğunu ve hatırlatmalar yaptığını fark edebiliriz. Bir filmde dolayı hareketlenen kolektif bellek, düğün salonlarına sirayet ederek, geçmişte yaşanmış bazı etkinlikleri hatırlatarak ya da yeniden yaratarak kültür içerisinde unutulmuş birtakım ezgi kalıpları ve motifleri yeniden hatırlatmıştır. Öte yandan, Adana'da yaşayan Arap nüfusunun geçmişte veya belki de günümüzde halen Tarab<sup>1</sup> müziğine, Arap popüler müziğine duyduğu yoğun ilgiden dolayı ünlü Lübnanlı popüler müzisyen Samira Toufic'in seslendirdiği *Asmer* adlı eseri hatırlamadan, onun kendi bağlamlarını ve kodlarını aktaran *Adana'ya Gidek mi?* adlı türkü bestesiyle bilinç dışı bir bağ kuruyor olabilir. Burada *Asmer'i* tam anlamıyla hatırlamaya gerek yoktur, *Adana'ya Gidek mi?* adlı türkü bestesinin taşıdığı kodlar bunu topluma hızlı bir şekilde hatırlatmıştır. Buna benzer bir örnek yine analizini yaptığım Grup Knar'ın *Sasna Şaran* potporisinde görülmektedir.

Adana coğrafyasının Ermeni toplumuyla iç içe yaşaması, kendiliğinden gelişen kültürel etkileşimin oluşmasına ortam sağlamıştır. *Sasna Şaran*'daki ezginin *Adana'ya Gidek mi?* adlı eserle benzerliği de aynı kodlar üzerinde var oluşunu sürdüren bir anlamı ve müziği ortaya koymaktadır. Özellikle Adana'da yaşayan dinleyenlerin hızlı kabulüne ve benimsemesine sebep olan bu durumun kolektif belleğin uyanmasından kaynaklandığını düşünüyorum.

*Cover* gibi tekrardan üretimi sağlanmış (reproduction) şarkıların dijital evrendeki varyasyonlarına göre daha fazla görüntülenme istatistiklerine sahip olduğunu söylemek gerekir. Buna verilebilecek örnekler arasında Maritka'nın *Toy Soliders* adlı şarkısı 90.399.120 görüntülenmeye ulaşmışken (Martika, 2009) onun alıntılanmış bölümüyle seslendirilmiş olan Eminem'in *Like Toy Soliders* adlı rap türündeki şarkısı 443.432.049 (2009) görüntülenmeye sahiptir. Buradaki istatistiksel görünüm, Lacasse'in *sessel-aşkılık* yaklaşımıyla paralel olarak, müzikal ürünlerin değişken faktörleri doğrultusunda beğeni, tüketim değişkenliği ve seleksiyonları, dijital medya kültürü ve aynı zamanda yukarıda bahsettiğim kolektif bellek gibi kendi

1 "Tarab," müzikal duygulanımın kendisi veya müziğin uyandırdığı olağanüstü duygu, estetik coşku veya esrime anıdır (Turan, 2020, s. 338).

bünyesinde devamlılığı sağlayabilen bir durumu gözler önüne serebilir. Yeniden üretimle eski olanın içindeki yazınsal ve müzikal anlamlar herhangi birinin bulunduğu koşullara göre değişim göstererek varlığını sürdürebilmektedir.

Bu metaforik yaklaşıma aynı şekilde *Adana'ya Gidek mi?* adlı türkü bestesini örnek verebileceğimi düşünüyorum. 2018 yılında Müslüm Gürses'in yaşam öyküsünü konu alan "Müslüm" filminde parlayan *Adana'ya Gidek mi?* adlı türkü bestesi, kendisinden önceki benzer müzikal metinlerine nazaran dijital platformlarda oldukça yüksek beğeni ve görüntülenmeye erişmiştir. Bu şarkının dinleyiciler tarafından benimsenmesinin temelinde, önceki müzikal metinlerle etkileşim içinde bulunarak icra edildiği kültürel ortamlar yer almaktadır. Bu süreçte, dijital medya platformlarındaki farkındalık da giderek artmış ve yeni medya kullanıcılarının içerikle ilgili yorumlarına kadar yayılmıştır. Şarkının kabul görmesi ve etki alanının genişlemesi sağlanmıştır. Geleneksel tarzda veya popüler müzik endüstrisinde varlığını sürdüren şarkılar, daha sonra sinema aracılığıyla yeniden keşfedilmiş ve popüler kültürde büyük bir beğeniyle listelerin zirvesine yerleşmiştir. *Adana'ya Gidek mi?* ve önceki versiyonlarını incelemek için Lacasse'in metinsel aşkınlık kategorilerinden bir örnek olan sessel-aşkınlık yaklaşımının uygun olduğunu düşünüyorum. Bu noktada analizi, yukarıda tanımlarını verdiğimiz iki özellik üzerinden irdelemeye çalışacağım: Müzik teorisi (maksal nitelikleri) ve performans analizi.

### 5.1. Adana'ya Gidek mi? Adlı Bestelenmiş Türkünün Kökenine Dair

*Adana'ya Gidek mi?* adlı bestenin nakarat bölümündeki ve söz (1) kısmındaki melodinin kültürel ve coğrafi kökenlerine ilişkin net bir yaklaşımda bulunmak için, kendisinden önce kaydedilip yayınlanmış olan benzerleriyle arasındaki diskografik arka plana bakmak gerekir. Bu ezginin sirayet ettiği yelpaze, benzer coğrafyalarda türemesi ve işitilmesi yönünden kökenini sorgulama konusunda bir belirsizlik içermektedir. Yine değinecek olursam, mevcut halk müziği repertuarlarındaki ezgilerle de benzerlik taşıyabilecek olması, onun bir yaygın kalıp ezgi olduğu düşüncesine kuvvetle sevk etmektedir. Fakat kolektif bellek paradigmasını da göz ardı etmiyorum. Dolayısıyla *Adana'ya Gidek mi?* adlı eserle benzerlik taşıyan diğer şarkıların diskografik bilgilerini, aralarındaki uzamsal ilişkileri tartışma adına sıralıyorum.

Tablo 1: Diskografi

Yayınlandığı Yıl	Sanatçı	Albüm	Yapımcı
1979	Samira Toufic	Asmer	Art Line Production
1981	Burhan Çaçan	Sefa Geldin	Altın Plak
1985	Azer Bülbül	Esmerin Adı Oya	Uzelli Kaset
1999	Grup Knar	Anadolu'dan Kafkaslar'a Ermeni Müziği	Kalan Müzik
2013	Aynur Doğan	Hevra Together	Sony Music
2018	Şahin Kendirci	Adana'ya Gel Gidek	Avrupa Müzik

1) *Adana'ya Gidek mi?* adlı türkü bestesi, dinleyicilere "Müslüm" adlı film yoluyla ulaşmıştır. MESAM kayıtlarına göre Adanalı mahalli bestekar Ali Limoncu tarafından bestelenmiştir. Şarkı filmde önce, Şahin Kendirci tarafından Avrupa Müzik etiketiyle 21 Ocak 2018'de yeniden seslendirilmiş ve dijital platformlarda yayımlanmıştır. Aynı zamanda Müzik Play adlı youtube kanalında 70.782.127 görüntülenmeye erişmiştir (2019). Şahin Kendirci'nin popüler kültür içerisinde belli bir ikon haline gelmesiyle, *Adana'ya Gidek mi?* adlı şarkı, başka sanatçılar tarafından *cover* versiyonlarla yayınlanmıştır. Fakat bu kayıtlar, Şahin Kendirci'nin elde ettiği tıklanma istatistiğine erişememiştir.

2) *Adana'ya Gidek mi?* adlı türkü bestesiyle benzerlik taşıyan, özellikle giriş melodisi ve nakaratının aynı olduğu *Esmerin Adı Oya* adlı türkü bestesi 1985 yılında Azer Bülbül (Subutay Kesgin) tarafından Uzelli Kaset etiketiyle yayımlanmıştır. Sözlerinin bir kısmı kendisine ait olmakla birlikte, diğer kısımları *Esmerim Biçim Biçim* adlı türküden alıntılanarak kullanılmıştır. MESAM kayıtlarına göre eserin müziği kendisine ait görülmektedir. Halbuki aşağıda örnekler arasında verdiğim Grup Knar'ın *Sasna Şaran* adlı eserin melodisiyle tamamıyla benzerdir. *Esmerin Adı Oya* adlı türkü bestesi, sanatçının kendisinden sonra arabesk müzik piyasasının bazı isimleri tarafından da seslendirilmiştir. Uzelli Kaset'in dijital platformunda 12 Şubat 2020 tarihinde yüklenen şarkının görüntülenme sayısı 83.675'ken, baro41 kullanıcı adlı Youtube kanalında 15 Eylül 2007 tarihinde yüklenmiş olan şarkının görüntülenme sayısı 1.886.081'dir (2007).

Sanatçının dışında *cover* olarak yeniden seslendirilen *Esmerin Adı Oya*, İbrahim Tatlıses tarafından 1989 yılında *Emre Grafson* etiketiyle "Fosforlu Cevriyem" adlı albümünde okunmuştur. Sanatçının kendi resmi youtube kanalında görüntülenme sayısı 1.550.249'ken (2018), kralpamuk adlı Youtube kullanıcısı tarafından yüklenmiş ve 5.321.969 görüntülenmeye ulaşmıştır (2009).

3) Benzerlik taşıyan bir başka örnek ise Grup Knar'ın Anadolu'dan Kafkaslara Ermeni Müziği adlı Albümdeki *Sasna Şaran* adlı ezgidir. *Sasna Şaran*, Ermenice'de *potpuri*, *potpori* anlamına gelmektedir. *Sasna*, Ermenice'de Batman'ın bir ilçesinin adıdır. *Sasna* isminin etimolojik kökeni *sason* kelimesinden gelmektedir. *Sharan* ise yine Ermenice'de *iplik* anlamına gelir. Dolayısıyla yöresel ezgilerin iplik gibi dizerek potpori haline getirilmesiyle *Sasna Şaran* havalarının ortaya çıkmakta olduğu bilgisi karşımıza çıkıyor. Albüm, Kalan müzik etiketiyle 1999 yılında yayınlanmıştır. Daha sonra grubun kendi prodüksiyonuyla Knar Yapım etiketiyle 2001 yılında içeriğindeki repertuvar listesindeki küçük değişimlerle yeniden yayınlanmıştır. Eserin istatistiksel olarak dinlenme oranı 22.319'dur (Kalan Müzik, 2016). *Sasna Şaran*'ın, *Adana'ya Gidek mi?* adlı türkü bestesiyle benzerlikleri, ilk bölümde (söz 1) ritmik ve metrik yapılarıyla görülmektedir. Nakarat ezgisi her iki melodide de birkaç perde farklılığı dışında benzerlik taşımaktadır. Günümüzde dijital mecralarda çıkan sonuçlarda, birçok *Sasna Şaran* havalarının olduğunu görmek mümkündür.

4) Diğer bir örnek, Samira Toufic adlı ünlü Lübnanlı şarkıcının "Asmer" adlı albümüne adını veren *Asmer* adlı eseridir. Albüm 1979 yılında Art Line Production etiketiyle yayınlanmıştır. Sözlerinin Samir Nahkle'ye, müziğinin ise Setrak Sarkissian'a ait olduğu bilgisine plak kartonetinden ulaşıyorum. *Asmer*, dönemin kendisinden sonra birçok Arap popüler sanatçısı tarafından yeniden seslendirilmiştir. Dijital platformlarda, Samira Toufic'in kendi resmi kanalındaki görüntülenme sayısı 21.812.663 (The Oasis, 2018) iken, aynı kaydın bir başka istatistik verisi orhan2802 adlı Youtube kullanıcısının kanalında 3.028.688'dir (2009). Yukarıda Azer Bülbül örneğinde olduğu gibi, Lübnanlı popüler şarkıcı ve şovmen Maya Diab'ın seslendirdiği *cover* performansının görüntülenme sayısı ise 44.386.471'dir (Hayat Müzik, 2019).

5) Araştırma örneklemelerine metinlerarası ilişkisi bulunan vereceğim son örnek Aynur Doğan'ın seslendirdiği *Yara Mina Bedewe* adlı eserdir. Bekir Anlı adlı youtube kullanıcısının yüklediği müzik videosunun görüntülenme istatistiği 615.390'dır (2014). MESAM kayıtlarına (eser no: 4087254.56) göre şarkının söz ve müziği Ankosı İşkan Aslanovich'e aittir. Bu eser birçok Türk popüler şarkıcı tarafından aynı zamanda farklı isimlerle ve farklı dillerde icra edilmiştir. Burhan Çağan'ın okuduğu *Aldandı Yar Aldandı* adlı eser, Altın Plak etiketiyle 1981 yılında yayınlanmıştır. Ankosı İşkan Aslanovich'e ilişkin bir bilgiye literatür kaynaklarından ulaşamamakla beraber, meslek birliklerindeki kayıtlara göre, her iki eserin hak sahibinin Aslanovich olduğu ortaya çıkmaktadır. Burhan Çağan'ın albüm kartonetinden öğrendiğim bilgilere göre türkü, Ağrı yöresine aittir ve derleyeni Burhan Çağan'dır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta şudur: Aynur Doğan'ın okuduğu eser Ankosı İşkan Aslanovich'e ait *Aldandı Yar Aldandı* adlı eser Burhan Çağan'ın seslendirdiği eser ile melodik benzerlik göstermektedir.

Bölgenin Kuzeydoğu Anadolu olmasıyla ezginin coğrafi ve kültürel kökenine ilişkin bir çıkarım yapacak olursam, ezginin kesin bir derleyiciye veya sadece bir bölgeye ait olduğundan söz etmek oldukça zordur. Burada hak sahibi olan kişi (Ankosı İşkan Aslanovich) yalnızca resmi kayıtlara göre hak sahibidir. Fakat bölgenin müzik kültürünün iç içe olması bu yaygın ezginin sahiplenilmiş olmasına bir anlam ve bilgi yüklememektedir. Bu durum, farklı araştırmalar yapan yazarların literatür aşamasında zorluklarla karşılaşmasına neden olabilir. Ezginin kesin bir coğrafi veya kültürel kökene sahip olmaması, literatürdeki kaynakların çeşitliliğini artırır ve farklı yorumlara yol açar. Burada araştırma örneklemini olarak Aynur Doğan'ın farklı sözlerle Kürtçe seslendirdiği *Yara Mina Bedewe* adlı türkü bestesini tercih ediyorum.

## 5.2. Müzikal Teorik Çerçeve

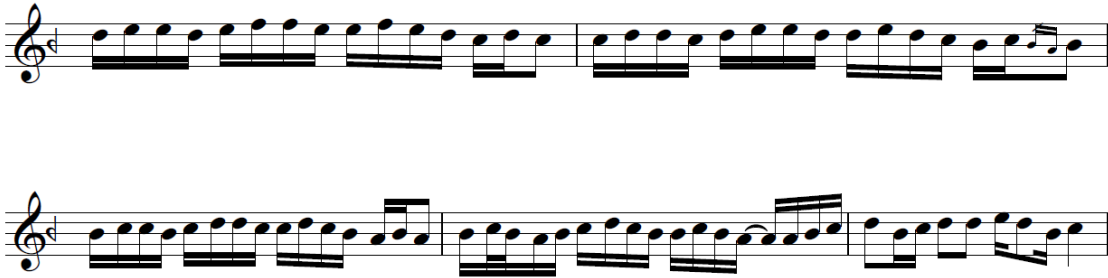
Yaptığım kökensel araştırma, eserin diskografik verileri ve kayıt bilgilerine dayanarak, ezginin makamsal seyir karakter yapısının Kuzeydoğu Anadolu, Kafkaslar ve Doğu Akdeniz bölgeleri ile birlikte Türkiye'nin Adana ili ve Lübnan'da icra edildiğini ortaya koymaktadır. Bu bulgular, ezginin bu bölgeler arasında seyahat eden bir yapıya sahip olduğunu açıkça göstermektedir. Dolayısıyla bu bölgelerde makam müziğinin varlığı dolayısıyla da düşünülürse, ezginin seyahati birçok faktörden ötürü normaldir.

Fakat burada coğrafi konumları bir tanımlayıcı araç olarak vurguluyor ve bu bölgelerdeki sosyokültürel etkileşimleri ve paylaşımları yadsımıyorum. Dolayısıyla yeni medya araçlarıyla coğrafi olarak yayılımı yeterli değildir. Taşınan müzik dinleme materyalleri ve dinlenen konumlar (dolmuş, toplu taşıma vb.), demografik değişkenlikler, konser programları, afişler; etkileşimsellik ve yayılımı etkileyen faktörler arasında sıralanabilir.<sup>2</sup>

### 5.2.1 Makamsal ve melodik yapı analizleri

Burada Samira Toufic'in dışında karşılaştığımız beş ezginin örneğinde ezginin şarkı formunda olduğu görülmektedir. Ancak, Samira Toufic'in seslendirdiği eserin müzikal formu diğerlerine kıyasla daha kompleks bir yapıdadır. Benzerlik taşıyan bölümlerini monofonik transkripsiyonla aşağıda gösteriyorum (bkz. Şekil 2). Diğer dört eserde form bakımından makro olarak ifade edecek olursak A+B+A şeklinde bir seyir söz konusudur. İlk söz kuplesi ve tekrarlar, ardından nakarat bölümüyle ikinci söz kuplesi ve tekrarlara gidilmektedir. Örnekler Uşşak-Bayati makamı dizisindeyken yalnızca Grup Knar'ın icrasında si ters bemol perdesi yerine, si natürel perdesi kullanılmıştır (bkz. Şekil 8). Bütün örneklerin seyir karakteri çıkıcıdır. *Adana'ya Gidek mi?* adlı eserini form bakımından değerlendirirsek (bkz. Şekil 1) söz (1) bölümü, *Sasna Şaran'ın* ve *Esmerin Adı Oya* (bkz. Şekil 9) adlı eserlerinin söz (1) bölümleriyle ritmik açıdan benzerlik taşıdığını, nakarat bölümünde ise aynı şekilde diğerleriyle benzerlik taşıdığını gözlemliyorum. Öncelik olarak transkripsiyonlarını yaptığım eserlerin sadece nakarat benzerliğini gösteren bölümleri inceleyelim. Aşağıdaki transkripsiyonlarda, performanslardaki farklılıklardan ve heterofonik çeşitliliklerden ziyade özellikle yaygın kalıp ezginin belirgin bir şekilde duyulduğu bölümleri bir arada aktarıyorum.

#### Şahin Kendirci



Şekil 1: Adana'ya Gidek mi? (İntro)

#### Asmar

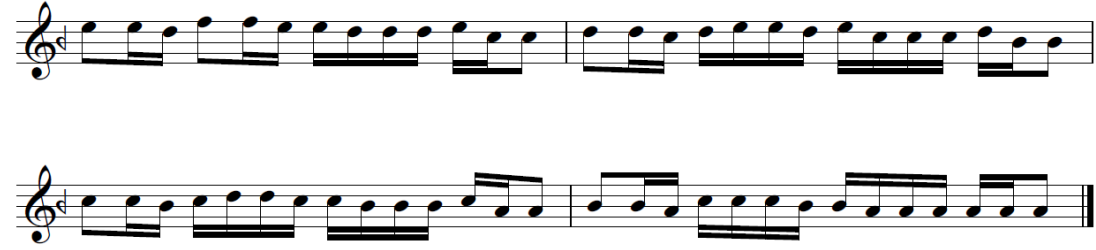


Şekil 2: Asmer (İntro 2. Bölüm)

<sup>2</sup> Yukarıda bahsedilen eserler için kaynakçada yer alan bağlantıları kullanarak eserlerin makamsal ve melodik yapılarını inceleyebilirsiniz.



Şekil 3: Sasna Şaran (İntro)



Şekil 4: Azer Bülbül- Esmerin Adı Oya (İntro)



Şekil 5: Yara Mina Bedewe (İntro)

Yukarıda yer alan giriş ve aynı zamanda nakaratları gösteren melodik cümleler, birbirleriyle makamsal olarak aynı inici-çıkıcı özelliklere sahip müzikal ifadelerdir. Bayati makamının güçlü perdeleri olan neva ve hüseyini perdeleriyle başlayan melodik akışın düğah perdesiyle karara gelmesi, aralarındaki benzerliğe ışık tutan göstergelerden biridir. Düğahta Uşşak-Bayati dizisi (bkz. Şekil 6) üzerine kurgulanan bu ezgiler,

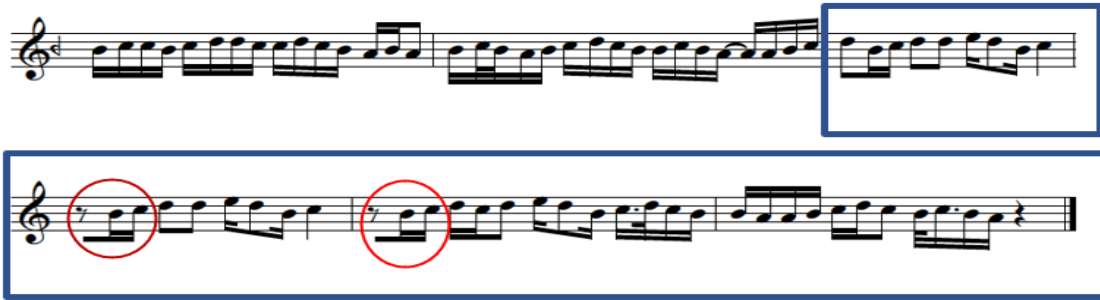
sadece bezeme ifadelerle küçük farklılıklar barındıran müzikal ifadelerin dışında, melodinin ortaklığı ve durak perdesinin aynı oluşuyla metinlerarası alıntılama örnek teşkil etmektedir.

Grup Knar, si natürel perdesini kullanmış olsa da bu dizi Buselik makamının tipik seyir karakteri olarak kabul edilemez (bkz. Şekil 3). Ancak bu perde, icra eden topluluğun dahil olduğu müzik kültürü içinde yoğun olarak kullanılan bir perde olabilir. Böylelikle yeniden üretim süreçlerinde, her ne kadar kendi müzikal kodlarını yansıtsa da bir önceki müzikal metnin anlam varlığını korumaktadır.



Şekil 6: Uşşak – Bayati Makamı Dizisi

Giriş ve nakarat bölümlerinde çıkıcı yöndeki melodik yapı, makamın genişletilmiş tiz bölgelerine ulaşmadan, Uşşak-Bayati makamının güçlü perdeleri civarında seyrini sürdürmektedir. Bu seyir yönü tüm örneklerde gözlemlenmektedir.



Şekil 7: Adana'ya Gidek mi? (Söz 1)



Şekil 8: Sasna Şaran (Söz 1)



Şekil 9: Azer Bülbül- Esmerin Adı Oya (Söz 1)



*Adana'ya Gidek mi?* adlı eserin son ölçüsünde düğah perdesine doğru yürüyüş görülmektedir (bkz. Şekil 1). *Sasna Şaran*'da çargahta kalışla birlikte nakarat bölümüne geçilmektedir (bkz. Şekil 8). Aynı şekilde, buradaki örnekte de 1/8'lik sus işaretleri ritmik benzerlikleri göstermektedir. *Esmerin Adı Oya* ve *Sasna Şaran* adlı eserlerin birbirlerine benzerliği diğer eserlere kıyasla farklılık gösterir. Her iki ezgide de söz (1) bölümlerinde, ölçü sonlarında çargâh perdesinde bir kalış görülmektedir. Her iki arasındaki benzerlik, bu çalışmadan ayrı olarak yeni bir metinlerarası analizin konusudur.

### 5.3. Performans Nitelikleri

"Müslüm" filmiyle parlayan ve popüler kültür dünyasında bir ikon haline gelen *Adana'ya Gidek mi?* adlı eseri seslendiren Şahin Kendirci, küçük yaşlarda müziğe ailesinin teşvikiyle gönül verir. Kendirci, küçük yaşta katıldığı bir yarışma programında büyük ilgi toplar. Bu durum onun kısa zamanda tanınmasına vesile olur. 2014 yılında bir TV'de düzenlenen ses yarışmasını kazanır. Buradaki başarısıyla, yapımcı ve yönetmen Burak Aksak'ın dikkatini çeker ve kendisinin yazıp yönettiği bir filmde tamirci çırağı karakteriyle sevenlerinin beğenisini kamera önü oyunculuğuyla kazanır. Bu başarılar serisi, onu "Müslüm" filminde, Müslüm Gürses'in çocukluğunu canlandırmaya kadar sürükler. Filmde yer alan küçük Müslüm'ün müzikal performans sahnelerinin birinde, Ali Limoncu'ya ait *Adana'ya Gidek mi?* adlı türkü bestesini seslendirir. Dolayısıyla bu performans filmin gişe istatistikleri kadar ilgi topladı ve Şahin Kendirci'nin şarkıcılığına bir katkı sağlamış oldu.

Şahin Kendirci, Adana'nın Sinanpaşa mahallesinde büyümüştür. Mahallenin düğün müziği ve müzisyenlerine ev sahipliği yapması onun vokal icra stilini doğrudan etkilemiştir. Şarkının güftesinde yer alan -gidek mi, -kêbabından yiyek mi, -heye gardaş gibi ifadeler Adana'nın mahalli halk musikisi icra stil ve fonetiğini doğrudan yansıtmaktadır. Metinde geçen -gidek emir kipi, Adana bölgesinin tamamında çokluk ifadesinin birinci çekimlenmiş halinde yaygındır. Bunun asıl kullanımı İstanbul ve çevre ağzlarında "gelelim, gidelim" şeklindedir (Yıldırım, 2002). Özellikle ince sesli vokal harflerin kullanımı (-e, -i harflerinin yuvarlanarak kullanımı/ -é, -i) yörenin vokal icra niteliklerini yansıtmaktadır (Altıok, 2011, s. 59). Yıldırım da (2002) tıpkı Ayşegül Altıok gibi bazı kelimelerde özellikle -e vokalinin -é olarak kullanıldığını ifade etmiştir. Çiftetelli formunda olan türkünün okunuşu da yörenin karakterini belirgin ölçüde göstermektedir. *Esmerin Adı Oya* performansındaki vokal ifadelerle benzer olarak, Azer Bülbül ve İbrahim Tatlıses'in icraları bu konuda örnek olarak verilebilir. Grup Knar'ın *Sasna Şaran* performansının niteliklerini incelersek, Kafkaslara özgü üflemeli çalgıların ve ritmik unsurların kullanıldığı, vokal icrada erkek solistin söz bölümlerini seslendirdikten sonra, nakarat bölümünü kadın ve erkek geri vokallerinin koro halinde okuduğunu duyuyoruz. Burada kullanılan ağız ve vokal özelliklerin, Doğu Ermenistan'da kullanılan vokal icra stillerini yansıttığı bilgisine Ermeni müziğiyle ilgili katıldığım bir sohbette ulaştım. Yine *Adana'ya Gidek mi?* adlı eserin icrasında olduğu gibi mahalli bir üslupla icra edildiğini söylemek mümkündür. Aynur Doğan'ın icrasında ise *Yara Mina Bedewe* adlı eser, Kürt Halk Musikisindeki diğer vokal performanslarla benzerlik taşımaktadır. Sanatçının kendine has perde özelliği, tınısı ve ağız hançere nitelikleriyle daha bir renkli hale gelmiştir. Muadili eseri olan Burhan Çağan'ın seslendirdiği *Aldandı Yar Aldandı* adlı melodinin ise Kuzeydoğu Anadolu'daki aşıkların vokal icralarıyla benzerlik taşıdığını söylemek mümkündür.

Araştırma örneklemeyle karşılaştırmalı metinlerarası ilişki kurulan yukarıdaki eserlerin performans nitelikleri ve kapasiteleri, buldukları yerel bölgelerin karakteristik özellikleriyle icra edilmiştir. Makamsal açıdan seyir karakterleri hemen hemen aynı olan bu ezgiler, orkestrasyon ve vokal performanslar açısından zengindir. Metinlerarası ilişkilere göre aynı olan müzikal fikirler yalnızca stilistik anlamda birbirlerinden ayrılmışlardır.

### Sonuç

Müzikte metinlerarası çalışmalar çok da eski olmayan bir alandır ve popüler müzik dünyalarındaki ses malzemeleriyle arasındaki ilişkiyel ortaklık bunun açıkça göstergeleridir. Yalnızca popüler müzik envanterleriyle değil, Avrupa çoksesli müziğinin dönemlerinde de görülen stilistik ve sanatsal anlamda fark edilebilir bir yaklaşım ve yöntemdir. Müzikte metinlerarasılık, müziksel olayların içinde gelişen değişim, dönüşüm ve alışverişler teorik olarak tahlil edebilir. Metinlerarasılık, müzikal metinlerin birbirleriyle ben-

zerlik ve ilişkilerinin analizine olanak tanır ve tarihte birçok kült eserinin kökenine dair ipuçları sunar. Aynı zamanda, müzikal fikirlerin hırsızlığıyla alıntılama veya göndermeler arasındaki ince çizginin saydamlığı üzerine yapılan tartışmalara güçlü bir cevap olarak ortaya çıkar.

Bu çalışma, *Adana'ya Gidek mi?* türkü bestesi ve benzerlerinin müzikal parametreleri ve performans özelliklerinin analizini hedeflemiştir. Lacasse'nin müzikal fikirlerin parametrelerini ve müzikal icra özelliklerinin tanımlarını temel alan analizlerimde, müziklerarasılık yaklaşımını kullanmayı tercih ettim. Müzikal metinlerdeki benzerlikleri ve yeniden inşa edilmiş müzikal fikirleri irdelemek ve kavramsal bir temel oluşturmak amacıyla bu yaklaşımı benimsiyorum. Analizlerde müzikal metinler arasındaki ilişkilere odaklanırken özellikle Lacasse'nin *sessel-aşkınlık* alt başlığını kullanmayı tercih ettim. Müzikal metinler arasındaki benzerlikleri ve alıntıları monofonik transkripsiyonlarla analiz ederek göstermeye çalıştım. Bu analizlerin yanı sıra, kolektif bellek ve kültürlerarası teorik paradigmaları da dikkate alarak müzikal eserler arasındaki etkileşimi vurguladım. Bu bağlamda, seyahat eden bağımsız bir ezgi mi yoksa farklı bölgeler ve kültürler içinde yeniden inşa edilen yaygın bir kalıp ezgi mi olduğuna dair tartışmalar yürüttüm.

Sonuç olarak, *Adana'ya Gidek mi?* adlı türkü bestesinin "Müslüm" filminde kullanılmasıyla günümüzde büyük bir popülerlik kazandığını görmekteyiz. Bu kalıp ezgi, müzikal metin benzerlerinin anlam dünyası üzerinde yeniden inşa edilerek farklı bir boyut kazanmıştır. Bu anlamı keşfetmede kökene dair tezler sıralayarak, çerçeveyi diskografik verilerle sağlamaya çalıştım. Bu ezginin halk müziğinde "kalıp ezgi" olarak tarif edilen, repertuvarlarda yerini alabilen ve eklenilebilir bir karaktere sahip olduğunu vurgulamak gerekir. Bu ortak bölgelerden taşınan, seyahat eden ve yaşamlarını sürdüren bu kalıp ezginin varmış olduğu bölgelerde yeni stillere ve icra biçimlerine yol açtığını görmekteyiz. Dolayısıyla tematik olarak bir anlam taşıdığını söyleyebiliriz. Müslüm filmiyle birlikte bu ortak ezgi, kolektif belleği yeniden canlandırmış ve dinleyiciler, bu ezginin kökenlerine dair somut bilgilere sahip olmasalar bile, ezginin kendi müzikal unsurlarını hatırlamıştır ve bellekteki yerinden uyandırmıştır.

Özetlemek gerekirse, *Adana'ya Gidek mi?* adlı türkü bestesi, müziklerarası seyahatleriyle "Müslüm" filmi aracılığıyla Adana'ya ulaşmıştır. Bu türkü, kolektif bellekte yer alan birçok anlamı hatırlatmış ve Adana'da ve Türkiye'de popüler kültürün kendi araçlarıyla düğünler, diğer eğlence mekanları ve günlük yaşam alanlarına geri dönerek yeniden hatırlanmıştır.

<b>Yazarların Makaleye Katkı Oranları</b> <i>Contribution Rates of the Authors</i>	<b>Yazarın makaleye katkısı % 100'dür.</b> <i>The contribution of the author to the article is 100%.</i>
<b>Etik Kurul Onayı Bilgileri</b> <i>Ethics Committee Approval</i>	<b>Makalede açıklanan araştırmada insan denekleri kullanılmadığı için etik kurul onayı alınmamıştır.</b> <i>Ethics committee approval was not obtained because human subjects were not used in the research described in the paper.</i>
<b>Çıkar Çatışması</b> <i>Conflict of Interest</i>	<b>Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.</b> <i>The author has no conflict of interest to declare.</i>
<b>Finansal Destek</b> <i>Financial Support</i>	<b>Yazar çalışması için finansal destek almadığını beyan etmiştir.</b> <i>The author declared that this study has received no financial support.</i>
<b>Teşekkür Açıklaması</b> <i>Acknowledgements</i>	<b>Yazar teşekkür açıklaması bildirmemiştir.</b> <i>The author did not provide a statement of acknowledgement.</i>
<b>Hakem Değerlendirmesi</b> <i>Peer-review</i>	<b>Bağımsız</b> <i>Externally peer-reviewed.</i>

## Kaynaklar

- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Öteki Yayınları.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. İletişim Yayınları.
- Aktulum, K. (2013). *Folklor ve Metinlerarasılık*. Çizgi Kitabevi.
- Altıok, A. (2011, Şubat). Halk Müziğinde Yerel İcra Temsili İçin Fonetik Alfabenin Kullanımı. *Portre Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi* (2), 53-61.
- baro41 (Youtube Kanalı). (2007, Eylül 15). Azer Bülbül—Esmerin adi oya (baro41). [https://www.youtube.com/watch?v=hx\\_4BgO2Lmo](https://www.youtube.com/watch?v=hx_4BgO2Lmo)
- Bekir Anlı (Youtube Kanalı). (2014, Şubat 02). Aynur Doğan- Yara Mina Bedewe. [https://www.youtube.com/watch?v=HDVC0j\\_C2GU](https://www.youtube.com/watch?v=HDVC0j_C2GU)
- Halbwachs, M. (1966). *The Collective Memory*. Harper & Row.
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. University of Chicago Press.
- Hayat Müzik (Youtube Kanalı). (2019, Aralık 18). MAYA DİAB- ESMERİN ADI OYA (ARAPÇA). <https://www.youtube.com/watch?v=-jEyTMuhpCQ>
- Holbrook, V. R. (1998). *Aşkın Okunmaz Kıyıları*. İletişim Yayınları.
- İbrahim Tatlıses (Youtube Kanalı). (2018, Kasım 22). Esmerin Adı Oya. <https://www.youtube.com/watch?v=DAv0F-ZZgj0>
- Kalan Müzik (Youtube Kanalı). (2016, Nisan 22). Grup Knar—Sasna Şaran [Anadolu'dan Kafkaslar'a Ermeni Müziği © 2015 Kalan Müzik]. <https://www.youtube.com/watch?v=GA6cy9-34Ms>
- Ketche, & Ulkay, C. (Yönetmenler). (2018). Müslüm [Biography, Drama, Music]. Dijital Sanatlar Production.
- kralpamuk (Youtube Kanalı). (2009, Ağustos 23). İbrahim Tatlıses—Esmerin Adi Oya. <https://www.youtube.com/watch?v=e15p0euCxAA>
- Martika (Youtube Kanalı). (2009, Ekim 25). Martika—Toy Soldiers. <https://www.youtube.com/watch?v=LvdLovAaYzM>
- Monson, I. (1996). *Saying Something Jazz Improvisation and Interaction*. University of Chicago Press.
- MuzikPlay (Youtube Kanalı). (2019, Ocak 21). Şahin Kendirci—Adana'ya Gel Gidek (Official Video). <https://www.youtube.com/watch?v=t0D0ct7Imtc>
- orhan2802 (Youtube Kanalı). (2009, Haziran 4). Samira Tawfik—Asmar (Esmerin Adi Oya) GREAT ARABIC FOLK SONG. <https://www.youtube.com/watch?v=0o4yD2hKm4o>
- Önal, A. (2013). Metinlerarasılık Bağlamında Müzikal Metinlerarasılık (Müziklerarasılık). *İdil Dergisi*, 2 (10), s.105-115.
- Önal, E. (2007). Metinlerarasılık ve Metinlerarası Okuma. *Kültür, Eğitim ve Düşünce Dergisi*, 1-23.
- Özmenteş, G. (2018). Müzikte Metinlerarasılık Bağlamında Gezgin Bir Melodinin Öyküsü: 'Mısırlı/Mısırlou'. III. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu Kültürel Mirasın Korunması ve Yaşatılması, (s. 146-154). Antalya.
- Spicer, M. (2009). Strategic Intertextuality in Three of John Lennon's Late Beatles Songs. *Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*.
- The Oasis (Youtube Kanalı). (2018, Nisan 21). ق.ي.فوت تریمس—ببوی هملا بش ای رمس أ. <https://www.youtube.com/watch?v=sLgTs6ZYumg>
- Turan, S. N. (2020). Arap Müziğinin Kültür İkonu: Ümmü Gülsüm. *Z Dergisi* (4), 338-341.
- Yıldırım, F. (2002). Türkiye Türkçesinin Ağızları ve Etnik Yapı: Çukurova Ağızları Örneği. *Türkbilgi* (4), 136-153.

## Extended Abstract

### A Travel for Intermusicality: Adana'ya Gidek Mi?

Production is a phenomenon that drags many dynamics with it, and it is an action that provides an environment for the emergence of a new form of expression or structure. In the background of musical production, the information that continues to exist in the codes of the social structure can be transformed fluidly in various processes. We can say that an intertextuality approach is possible in the fluidity of any musical ideas and organizations, compositions, performance styles and forms that have been produced before. This is sometimes expressed as adaptation and borrowing. Although it refers to a literary work, this situation emerges as the concept of "musical text" in popular music studies. The ontology of unique texts is scarcely a discourse. When the products revealed are examined with the microcosm paradigm, it can eliminate the idea of uniqueness. Therefore, the music used in different historical periods can wink at the productions of the following periods with their building blocks. According to Kristeva, a text is not an imitation of the previous period, but a movement that provides an endless process. Intertextuality studies in music are used by many songwriters and composers. This is particularly evident in popular music examples. These new texts may emerge as expressions that can take on other meanings, different from each other, which are quoted and referenced from traditional motifs. When any musical structure is regarded as a set of values close to the outside world, it becomes very difficult to notice the relationships in musical texts. In intertextuality studies in Turkey, Kubilay Aktulum's study called Intertextual Relations enabled me to focus on my research problem in different paradigms, with examples from studies in Turkey.

Serge Lacasse's interphonography theory emphasizes that interphony corresponds to the theory of intertextuality in literary studies. The analysis framework in our study is also very important in terms of examining the research issue through Lacasse's interphonography approach. In this approach, there is the idea that musical texts are quoted and can take on other structures in different forms structures. And he emphasized that this situation focused on the attention of the listeners with three different parameters. These are musical ideas, performance features and technological factors. According to these parameters, the research samples were tried to be examined both with the senses of the listeners and to be observed by making a comparative analysis. Compared to similar musical texts before it, it has received a lot of attention in digital media. It has been tried to reveal a network of relations by examining the theses underlying the rapid acceptance of this work by the audience, its relations with each other, and the cultural unisöz of the environments in which it was heard. Songs in traditional styles or the popular music industry were later resurrected due to a feature film. As an example of its splendid taste in popular culture and its topping the charts, the example of *Adana'ya Gidek mi?* in the intertextual framework of its previous versions, Lacasse's hyperphonographic approach, one of the transtextuality categories, provides an example.

The original approaches in the study which we considered the work *Adana'ya Gidek mi?* as the main sample, were compared discographically to works "*Esmerin Adı Oya*", "*Sasna Şaran*", "*Asmer*", "*Yara Mina Bedewe*" which we think are related to each other in an intertextual context. Not only the chronological outputs but also the relational web of the spaces in which the works are performed are discussed. By drawing the musical theoretical framework, the original journey has been tried to be examined through the maqam character and structures of the main melody, and the distance and proximity of the regions where it is performed geographically. The similarities and differences between the motifs are included in the study with typological representations, with the analysis of modal and melodic structure. Melodic analysis was performed on the X and W indicators as a stepwise expression. The direction of the melodic course was tried to be expressed with figures and the similarities were tried to be shown in the tables.

In the context of performance qualities, *Adana'ya Gidek mi?* stylistic and phonetic emphases are also mentioned through the platform on which the work is performed, the performance artist and the textual expressions in the microstructures. The relationship of these emphases with other works and similarity structures are discussed and examined. The same application was made among other works. Each is associated with independent observations. Intertextual relations were examined through music theory and performance outputs, and it was observed that they diverged or resembled each other at some points.

After examining the inter-musical travel within the musical theoretical framework, it has been tried to be examined through collective memory. The interest in how memory works and how this functioning appears in social organizations has been expressed, together with the societies themselves. The geographical regions in which the works are performed, the social differences and the similarities and differences of the musical unisözs are examined. Since the province of Adana is a metropolis that contains and hosts many social structures, In addition to the acceptance of the work *Adana'ya Gidek mi?* in the digital media unisöz, it has been tried to observe how quickly it was accepted by the communities living within the borders of Adana. The implicit reasons why the audience's views are taken for granted and accepted on the main sample, and the consequences of how the collective memory works, were observed through personal interviews with the guests and wedding music performers at the wedding halls. Therefore, the inter-musical travel and relationship of the main sample were examined according to the theoretical approach and parameters listed above.

# Türk Müziği Eğitim Kurumlarında Makam Odaklı Keman Başlangıç Eğitiminde Karşılaşılan Sorunlar ve Metotların Önemi\*

## *The Problems Encountered in Initial Violin Education in Turkish Music Educational Institutions and the Importance of Method Books*

Yeliz KÖŞKER <sup>(1)</sup> 

<sup>(1)</sup> Sorumlu Yazar/Corresponding Author

Yeliz Koşker (Yüksek Lisans Öğrencisi)

İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Performans Anasanat Dalı, Çalgı-Ses (Tezli) Yüksek Lisans Programı, İstanbul, Türkiye

E-Posta: ylzkahveci@gmail.com

ORCID: 0009-0008-8662-0740

Başvuru/Submitted: 27 Nisan 2023

Kabul/Accepted: 22 Haziran 2023

### Atrf/Citation

Koşker, Y. (2023). Türk Müziği Eğitim Kurumlarında Makam Odaklı Keman Başlangıç Eğitiminde Karşılaşılan Sorunlar ve Metotların Önemi. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 24, 77-89. <https://doi.org/10.59446/porteakademik.1288567>

\* Bu makale, İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Performans Anasanat Dalı, Çalgı-Ses (Tezli) Yüksek Lisans Programı'nda Dr. Ahmet Hakan Şensoy danışmanlığında hazırlanan "Türk Müziği Eğitim Kurumlarında Makam Odaklı Keman Başlangıç Eğitimi Üzerine Bir Metot Önerisi" başlıklı Yüksek Lisans tezinden üretilmiştir.

### Özet

Keman eğitimi; öğrenci ve öğretmen arasındaki teknik, teorik ve duygusal aktarımlarla kişiye özel şekillenen uzun bir yolculuktur. Makam odaklı keman eğitiminde ise tüm dünyada keman öğrencilerinin öğrendiği temel tutuş, duruş, teorik bilgiler ve klasik müzik repertuarının yanı sıra; makamsal bilgileri, Türk Müziği repertuarını, yeni perdeler ve üslupları içeren daha detaylı bir süreç öğrencileri beklemektedir. Aynı zamanda zorlu olan bu süreç esnasında doğaldır ki öğrenciler birtakım sorunlarla karşılaşmaktadırlar. Yalnızca Türk Müziği eğitimi alan öğrencilerin eğitim hayatını doğrudan etkileyen bu sorunlar nelerdir? Çözüm için kurumlara ve öğretmenlere ne gibi görevler düşmektedir? Bu çalışmanın amacı, sözü geçen sorunsalları ortaya çıkış nedenleriyle birlikte saptamak ve metotların çözüm yolundaki önem derecesini vurgulamaktır. Araştırmanın verileri, nitel araştırma yöntemlerinden olan gözlem ve literatür taraması yoluyla elde edilmiştir. Yalnızca Türkiye genelindeki Türk Müziği örgün eğitim kurumları ile Türk Müziği öğretim amacı güden keman metotları araştırmanın kapsamındadır.

Saptanan problemlere yönelik daha önceden yapılan çalışmalar araştırılmış ve ortak fikirler olduğu, fakat henüz çözüme yönelik bir girişimde bulunulmadığı görüşüne ulaşılmıştır. Alana hizmet edecek nitelikli bir metot olmamasının bu konuda önemli bir rol oynadığı düşüncesiyle yeni bir metot oluşturulması fikri doğmuştur. Bu fikrin temelinde yatan neden; makalede listelenen ve şimdiye kadar basıldığı bilinen tüm Türk Müziği temelli başlangıç düzeyi keman metotlarını günümüze uyarlayabilmek ve transpoze temelli Türk Müziği keman öğretimini gerçekleştirebilmektir.

"Türk Müziği Eğitim Kurumlarında Makam Odaklı Keman Başlangıç Eğitimi Üzerine Bir Metot Önerisi" isimli yüksek lisans tezinden üretilen bu makale ile, makam odaklı keman eğitimi veren öğretmenler için farkındalık ve yeni bir bakış açısı oluşturmak hedeflenmiştir. Batı Müziği-Türk Müziği ayrımını somut hale getirmemek, sık öğretmen değişikliğine başvurmamak, alanında uzman olan, her anlamda nitelikli öğretmenlerin örgün eğitim kurumlarında yer almalarını sağlamak, böylece yetişen donanımlı öğrenciler silsilesiyle her alandaki eğitmen kalitesini arttırmak ve makamsal unsurları öğretirken bilimsel gerçeklerle çelişmeyen yeni bir metot ortaya çıkarmak gerektiği de yine ulaşılan sonuçlardandır. Araştırmanın kapsamı yalnızca Türk Müziği örgün eğitim kurumları olsa da yapılan çalışmadan ve elde edilen sonuçlardan yaygın eğitim kurumlarının da yararlanması mümkün olacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Keman, Eğitim, Makam, Metot, Türk Müziği

## Abstract

Violin education is a long journey that is shaped by the technical, theoretical, and emotional transfers between the student and the teacher. In maqam-oriented violin education, a more detailed process awaits students than in classical music-based violin education. At the same time, during this difficult process, it is natural that students encounter some problems. In this study, it has been tried to determine these problems encountered. What are these problems that directly affect the education life of students who only receive Turkish Music education? What responsibilities do students and teachers have for a solution? This study aims to identify the aforementioned problems with their reasons and to emphasize the importance of the method books in the way of solution. Data came from observation and literature review, which are qualitative research methods. Only Turkish Music formal education institutions in Turkey and violin methods aiming to teach Turkish Music are within the scope of this study.

Previous studies on the identified problems were reviewed and it was concluded that there were common ideas; nevertheless, no attempt was made to solve them. With the thought that the lack of a qualified method to serve the field plays an important role in this matter, the idea of creating a new method was born. The underlying reason for this idea is to adapt all Turkish Music-based beginner violin methods listed in the article and known to have been published so far, and to perform transpose-based Turkish Music violin teaching.

With this article, which was produced from the master's thesis titled "A Method Proposal on the Initial Education of Maqam-Oriented Violin in Turkish Music Educational Institutions", it is aimed to create awareness and a new perspective for teachers who give maqam-oriented violin education. Not to make the Western Music-Turkish Music distinction concrete, not to resort to frequent teacher changes, to ensure that qualified and expert teachers to take place in formal education institutions, thus, to increase the quality of instructors in every field with the range of well-equipped students and to come up with a new method that includes both tonal and modal elements without contradicting scientific facts are also the results that achieved. Although the scope of the research is only Turkish Music formal education institutions, it will be possible for non-formal education institutions to benefit from the study and the results obtained.

**Keywords:** Violin, Education, Maqam, Method, Turkish Music

## 1. GİRİŞ

Keman eğitiminin sağlam temellerle başlayabilmesindeki en önemli etkenler, içinde bulunulan kurumlar, eğitimcilerin niteliği, uyguladıkları yöntemler ve kullandığı kitaplar ile materyallerdir. Günümüzde sayıları giderek artan Türk Müziği temelli örgün eğitim kurumlarında ilkokuldan lisansüstü seviyeye dek keman eğitimi verilebilmektedir. Türk Müziği odaklı eğitim alan öğrenciler, belli bir kesim tarafından "Batı Müziği" olarak nitelendirilen "klasik müziğin" temel alındığı müzik okullarındaki öğrencilerden farklı olarak çift yönlü bir eğitim sürdürmekte ve bu nedenle birtakım problemlerle karşılaşmaktadırlar. Araştırma içerisinde bu problemlerin neler olduğu ve ortaya çıkış nedenleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Alanında uzman bir öğretmenin, bilinçli seçilen gereçlerle doğru bir eğitim yöntemi izleyerek bu sorunların ortadan kalkmasına yardımcı olacağı ve donanımlı öğrenciler yetiştireceği bir gerçektir. Burada sözü geçebilecek en önemli gereç metotlardır. Şimdiye kadar başlangıç seviyesine hitap edebilecek pek çok Türk müziği keman eğitim metodu yazılmıştır. Ancak niçin bunların hiçbiri başlı başına bir kurum müfredatında kullanılmamaktadır? Bu kaynakların eğitim kurumlarında tercih edilmemesinin nedenleri nelerdir? Türk Müziği odaklı keman eğitiminde öğrencilerin tüm ihtiyaçlarına yanıt verebilecek bir metodun varlığı, karşılaşılan sorunların çözüm önerileri arasında ne derecede bir öneme sahiptir? Makalenin amacı bu sorulara yanıt bulabilmek ve yıllardır sistematik bir hale getirilmeyen, alışlagelmiş şekilde uygulanan Türk Müziği odaklı keman eğitiminde karşılaşılan sorunlara yönelik çözüm önerileri getirmektir. Keman öğrencilerinin bu alanda teknik ve teorik açıdan ne gibi sıkıntılarla karşılaştıkları, Batı Müziği-Türk Müziği ayrımının bu konuda nasıl bir etkisi olduğu ise araştırmanın alt problemlerindedir.

Türkiye genelinde Türk Müziği temelli eğitim veren örgün eğitim kurumları ve kurumlarda uygulanan eğitim yöntemleri, bu araştırmanın kapsamını oluşturmaktadır. Özenen (amatörce, hobiye yönelik) keman eğitimi verilen kurumlar ve klasik müzik temelli eğitim veren örgün eğitim kurumları araştırmanın kapsamına dahil edilmemiştir. Makalede her ne kadar örgün eğitim kurumlarındaki keman öğretim yöntemi ve metotlarına yönelik bir çalışma yapılmış olsa da, elde edilen sonuçlar ve çözüm önerilerinden yaygın eğitim kurumları veya bireysel dersler veren eğitimcilerin de faydalanması mümkün olacaktır.

Alandaki eksikleri tespit etmeyi sağlamanın en iyi yolu, sahadaki gözlem ve deneyimlerden geçer. Geçmiş çalışmaları inceleyerek bunların şimdiye dek ne kadar etkili biçimde kullanıldığını analiz etmek gerekir. Bu bağlamda makalenin verileri, nitel araştırma yöntemlerinden olan gözlem ve literatür taraması yoluyla elde edilmiştir. Türk Müziği temelli keman metotlarına dair daha önceden yapılan araştırmalar incelenmiş ve bu araştırmalar kapsamına dahil edilmeyen metotlar olduğu saptanmıştır. Literatür taramasında, daha önceden herhangi bir çalışmada adı geçmeyen bu metotlarla birlikte şimdiye kadar basılmış on adet Türk Müziği temelli keman eğitim metoduna ulaşılmıştır. Klasik müzik öğretimi gayesiyle yazılan metotlar, bu araştırmanın amacına hizmet etmeyeceğinden çalışmaya dahil edilmemiştir.

## 2. KEMANIN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ

Yaylı çalgıların dünya üzerinde en çok rağbet görenlerinden biri olan kemanın bu isimle tarih sahnesine ne zaman çıktığı bilinmemekle beraber, ilk örneklerinin rönesans döneminde görüldüğü söylenebilir. Anavatanı İtalya olarak kabul edilen keman, kendisinden önce var olan ıklığ, hegit, lyra, rebap, kemençe, viol, sînekeman gibi yaylı çalgıların zaman içerisinde değişime/gelişime uğramasıyla günümüzdeki kimliğine erişmiştir.

Kemanın Osmanlı topraklarına girişi, 18. yüzyılda gerçekleşen batılılaşma hareketlerine paralel olarak gerçekleşmiştir. Hazar Alapınar (2003)'a göre kemanın 1740'lara değin tanındığı sanılmamaktadır (s. 60). Ülkemizde kemanın henüz tanınmadığı dönemlerde ise form olarak kemana oldukça benzeyen ve kemanın atalarından sayılabilecek bir başka yaylı çalgı; "sînekeman" tanınmakta ve icra edilmekteydi.

### 2.1. Sînekeman

"Osmanlı Devleti'ne Avrupa'dan gelmiş ilk yaylı çalgı "sînekeman" dır. Sînekeman 17. yüzyılın ikinci yarısında saray musikisine dahil olmuştur. Fonton'a göre Osmanlı'yı sînekeman ile tanıştıran ilk isim Kemani Corci (Yorgi)'dir" (Beşiroğlu ve Soydaş, 2007, s. 7). Kemânî Corci ile ilgili Mehmet Sait Halim Gençoğlu (2021), kitabında şu ifadelerle yer vermiştir: "Kemanın Osmanlı'da saray faslında ilk kullanılması Corci adlı bir Rûm kemânî tarafından olmuştur. Hristiyanlardan Corci, Miran ve Todori adlı kemânîler birbirlerini yetiştirmişlerdi, cümlesinin ustası ise Ali Ağa idi." (s. 17). Aynı zamanda Gençoğlu, sarayın yanı sıra meyhanelerde de çeşitli müzisyenler tarafından 18. yüzyılın ortalarında sînekeman çalındığını ve en iyi icracılarının Rum Anastasios ile Ermeni Stephanos olduğunu belirtmektedir (s. 17).

Sözü geçen isimler dışındaki sînekeman ustaları arasında Kemânî Kör Sebuğ, Tanbûrî İzak, Kemânî Rıza Efendi, Kemânî Zafiraki, Mustafa Sunar, Cevdet Çağla gibi isimler sayılabilir (Gençoğlu, 2021, s. 18).

Ahenk telleriyle birlikte toplamda on dört tele kadar çıkabilen ve dolayısıyla daha geniş bir ses sahasına sahip olan sînekemanın tınası, büyük gövdesi ve daha kalın seslere akortalanan telleri sebebiyle soprano çalgı kemandan daha bas sesli bir karaktere sahiptir. Zaman içerisinde müzikte canlı ton arayışına girilmesi ve çalım zorluğu nedeniyle sînekeman, gördüğü rağbeti kaybederek yerini kemana bırakmıştır.

### 2.2. Keman

Keman kelimesini etimolojik açıdan incelediğimizde, kökeninin Farsça'da "yay-kavis" anlamına gelen "kamân (کمان)" sözcüğünden geldiğini görüyoruz. Ancak çalgıya "keman" adıyla hitap edilmeye 19. yüzyıldan sonra başlanmıştır. Öte yandan kemandan 4 telli, 5'li aralıklarla akort edilen ve perdesiz bir çalgı olarak bahseden en eski kaynak, Fransız Philibert Jambe de Fer'in 1556 yılında yayımlanan çalışması "Epitome Musical" dir (Çolakoğlu Sarı ve Sarı, 2020, s. 64).

Bugün kullandığımız dört telli ve SOL-RE-LA-Mİ perdelerine beşli aralıklarla akort edilen keman formunun ilk mükemmel örneklerini meydana getiren çalgı yapım ustası (luthier) Andrea Amati'dir (d.1505-ö.1577). Geometrik ve akustik anlamda en iyi kemanları yapma geleneği, çocukları, torunları ve öğrencileri tarafından uzun yıllar sürdürülmüştür. Zaman içerisinde yeni müzikal arayışlara yanıt verebilmek için kemanın formunda da değişiklikler yapılması gerekmiştir. Akordun (La = 415) daha tiz seslere çekilmesi (La = 440), bunun sonucunda çalgının gövdesine olan baskının artması sebebiyle bas balkonun büyütülmesi, pozisyon ilerlemelerini mümkün kılmak için sapın uzatılması, hareket kabiliyetinin artması için tuşenin -ve dolayısıyla köprünün- bombesinin artırılması, çenelik eklenmesi; bu önemli fiziksel değişikliklerden bazılarıdır.

İlk keman konçertosu Giuseppe Torelli (1685-1709) tarafından yazılmıştır. Kemana ivme kazandıran diğer önemli besteciler arasında Arcangelo Corelli (1653-1713), Tomasso Antonio Vitali (1663-1745), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Antonio Vivaldi (1678-1741), Georg Philipp Telemann (1681- 1767), Giuseppe Tartini (1692-1770), Leopold Mozart (1719-1787), Niccolo Paganini (1782-1840), Louis Spohr (1784-1859), keman yayına günümüzdeki formunu kazandıran Giovanni Battista Viotti (1755-1824), keman eğitiminde hala etüt ve kaprisleri sıkça kullanılan Rodolphe Kreutzer (1766-1831). Pierre Rode (1774-1830) ve Jakob Dont (1815-1888) gibi isimler sayılabilir.

Adı geçen kemancıların neredeyse tamamı yorumculuk ve besteciliğin dışında öğrenciler de yetiştirmiştir. Ancak, uyguladığı sistematik eğitimi yazılı halde tarihe belgeyerek ilk keman metotlarının yazılmasında öncü olan aşağıdaki isimlerden de söz etmek gerekir. Sevil Ulucan Weinstein (2011) bu isimlere şöyle değinmiştir:

“İtalyan kemancı Francesco Geminiani’nin *The Art of Playing on the Violin* 1751, Avusturyalı Leopold Mozart’ın *Versuch einer gründlichen Violinschule* başlıklı çalışması ise 1756 yılında yayınlanmıştır; bu metodlarla birlikte keman çalma sanatının daha profesyonel bir çerçeve içerisinde değerlendirilmeye başlandığı görülmektedir. Onları takiben Fransız Okulu’nun temsilcilerinden L’abbe de Fils’ in, 1761 yılında yayınlanan *Principes du Violon* çalışması gelmektedir.” (Ulucan Weinstein, 2011, s. 37)

Farklı ülkelerdeki eğitim tarihinde yer edinmiş ilk keman metotlarından söz ettik. Ülkemizde de bu konuda yapılan çalışmaları incelemek için öncelikle Türk Müziği temelli keman eğitimine ‘farkları ve gerektirdikleriyle’ değinmek doğru olacaktır.

### 3. TÜRK MÜZİĞİ TEMELLİ KEMAN EĞİTİMİ

Eğitim; hayat boyu süregelen, önceden belirlenmiş olguların aktarımıyla kişide istendik (istenen, olması arzulanan, kişiden kendi isteğiyle yapması beklenen) değişimlerin meydana gelmesi veya getirilmesi olarak tanımlanabilir. Sanat eğitimi; yalnızca sanatçı yetiştirme amacı taşımaz, aynı zamanda insanların duygu ve düşüncelerini yaratıcılığı ve yeteneği doğrultusunda ifade edebilmesini öğretmeyi, estetik algısını geliştirmeyi, eleştirel yaklaşımda bulunabilmeyi ve özgün dışavurumlara sahip bireyler yetiştirmeyi hedefler. Müzik eğitimi ise; müzikal unsurlar ve araçlar ile kişide bilişsel, duygusal ve fiziksel açıdan değişim ve gelişim yaratma olarak tanımlanabilir.

Müzik eğitimi, Uçan (1997)’a göre “genel müzik eğitimi”, “özengen (amatör) müzik eğitimi” ve “mesleki müzik eğitimi” olmak üzere üç ana türe ayrılır. Keman eğitimini de Uçan’ın yaklaşımında olduğu gibi gruplandırarak incelemek mümkündür. Ancak keman eğitiminin yüzeysel olması mümkün olmadığı ve öğretime başlanması için en azından özengen bir yaklaşımın gerekli olması sebebiyle, özengen keman eğitimi ve mesleki keman eğitimi başlıkları altında değerlendirme yapmak doğru olacaktır.

#### 3.1. Türk Müziği Temelli Özengen Keman Eğitimi

Özengen Müzik Eğitimi, müziğe ya da müziğin belli bir dalında özengence (amatörce) ilgili ve yatkın olanlara yönelik olup, etkin bir müziksel katılım, zevk ve doyum sağlamak ve bunu olabildiğince sürdürüp geliştirmek için gerekli müziksel davranışlar kazandırmayı amaçlar.

Özengen keman eğitimi; keman öğrenmeyi isteyen bireylere, belli bir yatkınlığı olup olmadığına bakılmaksızın, eğiticinin olanakları ve yöntemleri doğrultusunda mümkün olduğunca çalma yetisinin kazandırılmasıdır. Genelde hobiye yönelik yürütülen bu eğitim biçiminde mesleki bir yönelim ve disiplin hedeflenmez, ancak yine de öğrencinin ilerleyişi doğrultusunda olabildiğince doğru bilgi ve teknikle donanması amaçlanır. Öğrencinin var olan yeteneğinin eğitimle birlikte zaman içerisinde daha da fark edilir hale gelmesi ve disiplinli çalışmaların öğretmen gözetiminde sürdürülmesi sonucu, özengen keman eğitiminden mesleki keman eğitimine geçiş yapılması mümkündür.

Ülkemizde özengence keman eğitimi almak isteyen öğrencilerin önemli bir bölümü çalgıyı Türk Müziği odaklı öğrenmektedir. Türk Müziği repertuar öğretimini temel alan bu eğitimlerde genellikle en önemli hedef kazanımlardan biri olan doğru tutuş-duruş göz ardı edilmekte, La=440 frekansını farklı notalarla



adlandırma gibi bilimsellikten uzak yaklaşımlarla öğrenciler eğitim almaktadır. Bilimsellikte ters düşen bu durumun kurumlarda kabul edilir olması mümkün değildir.

Özengen keman eğitiminde yaygın olarak kullanılagelen, doğru teknik ve teorik bilgileri makamsal unsurları da içinde barındırarak öğretmeyi hedefleyen bir Türk Müziği keman metodu olmamakla beraber, bazı eğitimciler tarafından yalnızca alıştırma içeren Ömer Can Keman Eğitimi 1 ve basit ezgilerle keman öğretmeyi amaçlayan Suzuki Keman Metodu gibi metotlardan faydalandığı bilinmektedir. Oğuz, Kaleli ve Mustul (2021); yaptıkları araştırmada özengen keman eğitiminde en çok tercih edilen iki metodun sözü geçen metotlar olduğu sonucuna varmışlardır (s. 2138). Ancak öğrencilerin istenen başarıya ulaşabilmesi için bu metotların da amacına uygun kullanılması gerekmektedir.

Günümüz dünyasında, teknolojinin gelişmesinin artırdığı etkileşim sebebiyle yanlış bilgiler kolaylıkla yayılabilmektedir. Çalgısına yeterli mesaiyi harcamayan öğrencilerin ivedilikle öğretmenliğe soyunması, dersler vermesi, sosyal medya platformlarına keman eğitim videoları yüklemesi ile bilgi kirliliği de aynı hızla yayılmakta, bu durum çalgımızın geleneğine ve geleceğine zarar vermektedir. Bu da aslında öğretmenlerin eğitimlerini planlama yolunda metotların ne denli önemli olduğunu, dolayısıyla araştırmanın sorularından biri olan “Türk Müziği odaklı keman eğitiminde öğrencilerin tüm ihtiyaçlarına yanıt verebilecek bir metodun varlığı, karşılaşılan sorunların çözüm önerileri arasında ne derecede bir öneme sahiptir?” problemini yanıtlar niteliktedir. Çalgıya dair teknik ve teorik bilgilerin doğru aktarımı, -özengen dahi olsa- her eğitim biçiminde metotların temel hedefi olmalıdır.

### 3.2. Türk Müziği Temelli Mesleki Keman Eğitimi

İyi bir müzik kulağına sahip olup keman çalmayı meslek edinmek isteyen, bu doğrultuda sabırla çalışmayı günlük ödev haline getirebilen, mesleki gereçleri edinen, çalgısını hayatının vazgeçilmez bir parçası olarak gören bireylerin, uzman öğretmenler eşliğinde aldığı eğitime “mesleki keman eğitimi” denir. Bu eğitim biçimi; örgün eğitim kurumlarından olan müzik ortaokulları, güzel sanatlar liseleri, konservatuvarlar, eğitim fakültelerinin müzik bölümleri ve güzel sanatlar fakültelerinin yanı sıra, bu kurumların tamamına hazırlık amaçlı eğitim veren kurslar ve derneklerde de gerçekleştirilmektedir.

Ülkemizde mesleki keman eğitimi veren ilk resmi okul Dâr-ül Elhân’dır. Dâr-ül Elhân’dan önce Dâr-ül Mûsikî-i Osmânî (1908) ve Dâr-ül Tâlîm-i Mûsikî (1916) kurulmuşsa da bu kurumlar yalnızca cemiyet olarak hizmet vermişlerdir. 1914 yılında kurulan Dâr-ül Bedâyî (Güzellikler Evi)’nin bünyesinde bulunan Türk Müziği bölümü, 1917 yılında Dâr-ül Elhân adıyla salt müzik eğitimi veren ilk kurum olarak faaliyete geçmiştir. Dâr-ül Elhân;1927 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı, 1986 yılında ise İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı adını almıştır. Tarihte bilinen ikinci keman metodu “Usûl-i Tâlîm-i Keman”ın yazarı Abdülkadir Töre de Dâr-ül Elhân’ın kuruluş aşamasında katkıları olan ve kurum bünyesinde öğretmenlik yapan isimlerden biridir (TDV İslam Ansiklopedisi, 2012, s. 279).

Müzik öğretmeni yetiştirme amaçlı kurulan ilk kurum Mûsikî Muallim Mektebi’dir. Dönemin Millî Eğitim Bakanlığı’na bağlı olarak 1924 yılında kurulan Mûsikî Muallim Mektebi, ortaöğretim kurumlarında görevlendirilmek üzere nitelikli müzik öğretmeni yetiştirme hedefiyle Zeki Üngör kuruculuğunda faaliyete geçmiştir. Ankara’da kurulan okulun kadrosu, döneminin ileri gelen müzisyenlerini bünyesinde bulunduran Riyâset-i Cumhur Mûsikî Heyeti üyelerinden oluşmuştur. Kurumda kemana oldukça önem verilmiştir, öyle ki Gökyay (1941); kuruma demirbaş olarak alınan ilk çalgının keman olduğunu belirtmiştir. (s. 9). Aynı zamanda; “Muallimlik edebilmek için her talebe evveliminde keman öğrenmeye mecburdur” (Gökyay, 1941, s. 9) ifadesi de aynı kaynaktan yer almaktadır.

1934 yılında resmî gazetede yayımlanan kanunla birlikte Mûsikî Muallim Mektebi, “Millî Mûsikî ve Temsil Akademisi”nin bünyesindeki üç koldan biri olmuştur. Riyâset-i Cumhûr Filarmonik Orkestrası da bu akademiye dahil edilmiş, bir diğer kol da temsil şubesi olarak belirlenmiştir. Orkestra daha sonra -1936 yılında- akademinin bünyesinden ayrılmıştır. Mûsikî Muallim Mektebi ise bu ayrılığın ardından 1938 yılında günümüzdeki Gazi Üniversitesi’ne bağlanarak müzik öğretmeni yetiştirmeye devam etmiş, 1940 yılında çıkan yeni kanunla temsil sınıfları da “Devlet Konservatuvarı” adını almıştır.

Sözü geçen eğitim kurumlarının yanı sıra orkestralar da kemancı yetiştirme konusunda hatırı sayılır bir role sahiptir. Bu orkestraların başında elbette 1827 yılında kurulan Mûzikâ-i Hümayûn gelmektedir. Dö-

nemin önemli kemancılarının pek çoğu Muzikâ-i Hümayûn himayesinde yetişmiştir. Orkestra kemancılığının yanında keman eğitimi vermeyi sürdüren sanatçılar sayesinde Türk kemancılar da yetişmeye ve konserlerde boy göstermeye başlamıştır. Bunlardan ilki; aynı zamanda 'senfoni orkestrasıyla sahne alan ilk Türk keman solisti' ünvanını taşıyan, Mûsikî Muallim Mektebi'nin de kurucusu Zeki Üngör'dür. Zeki Üngör dışında orkestra üyesi olan Vondra Bey, İzzet Nezihî Albayrak, Seyfettin Asal, Enver Kapelman gibi birçok keman sanatçısı özel dersler vermiş ve/veya zaman içerisinde açılan eğitim kurumlarının kadrosunda kendilerine yer bulmuşlardır. Bu sayede orkestrada edindikleri deneyimleri ve çalgıdaki ustalıklarını öğrencilerine aktarma fırsatına sahip olmuşlardır.

Mesleki keman eğitimi için ilk adım niteliğinde olan kurumlardan bahsettik. Ancak bu kurumlarda veya bireysel derslerde kullanılan yazılı kaynak/metotlara dair kesin bilgilere ulaşmak mümkün değildir. Yalnızca Türk Müziği temelli keman eğitimi özelinde düşünüldüğünde ise belli bir kaynaktan faydalanarak çalışma sisteminin oluşmadığını tahmin etmek güç değildir. Bunun nedenlerinden biri, alışlagelmiş bir eğitim sistemi olan "meşk"ten vazgeçilememesidir.

Arapça kökenli "Temeşşuk" kelimesinden türeyen, herhangi bir mûsikî eserinin ya da bir çalgının öğretici tarafından öğrencisine, yazılı bir kaynak olmaksızın, tekrara dayalı olarak ve usta-çırak yöntemiyle gerçekleştirdiği geleneksel öğretim şekli olarak tanımlanan "meşk" in avantajlarının yanında çokça dezavantajı da vardır. Doğu müziklerinde kullanılan bu yöntem, Türk Müziği'nin yazılı kaynak kullanılmayan dönemlerinde müzik eğitiminin en önemli yöntemlerinden biri olmuştur. Dört yüz yıl boyunca bir gelenek olarak sürdürülmüş meşk sisteminde üstatlar birikimlerini ve repertuvarlarını öğrencilerine aktararak unutulmaktan kurtarmış ve bu sayede geçmişteki pek çok eseri kuşaktan kuşağa, günümüze kadar ulaştırabilmiştir. Ancak öğretim yönteminde yazılı kaynak bulunmadığı için kulaktan kulağa aktarım esnasında müzik parçalarının yapısında bazı değişikliklerin olmuş olması kaçınılmazdır. Kalıcı olmak ve somut bir kaynağa dayandırılmak konusunda da yetersiz kalan meşk sisteminin tek öğretim yöntemi olarak kullanılamayacağı zaman içerisinde anlaşılmıştır. Bu sebeple kulaktan kulağa aktarılan gelen her türlü müzik eseri yazılı hale getirilmeye başlanmıştır.

Metoda dayalı bir eğitimin sürdürülmediği düşüncesini ortaya çıkaran bir diğer neden ise o dönemde yazılmış makam odaklı keman eğitim metodu sayılarının bir elin parmaklarını geçmemesidir. Tablo 1'de günümüze kadar yazılmış keman metotları kronolojik olarak listelenmiştir:

Tablo 1: Türk Müziği temelli keman metotları

Metot	Yazarı	Basım Yılı
Alaturka Keman Muallimi	Kemânî Zafirâki	1900
Usûl-i Ta'lim-i Keman	Abdülkâdir Töre	1911
Alaturka Keman Muallimi	Mustafa Sunar	1921
Keman Metodu; Türk Müziğinde Keman İcra, Teknik ve Sanatı	Aydın Nafiz Oran	1999
Keman Metodu	Temel Hakkı Karahasan	2005
Türk ve Batı Ezgileriyle Yeni Keman Metodu - I	Burhan Hüseyin	2007
Türk Müziğinde Keman Metodu	Aydın Özden	2011
Keman Metodu - 1	Tayfun Erdinç	2014
Keman Metodu	Mehmet Saçan	2014
Beylik Aranağme ve Çeşitlemeleriyle Türk Müziği Keman Ağıştırmaları	Vasfi Hatipoğlu	2017

Tablo 1'de, 1900 yılından bu yana yalnızca 10 adet Türk Müziği temelli keman metodu yazıldığını görüyoruz. Peki, bu kaynakların eğitim kurumlarında tercih edilmemesinin nedenleri nelerdir? Bu sorunun yanıtına ve kaynakların alana sınırlı bir ölçüde hitap edebilmelerinin sebeplerine kısa bir analiz yaparak ulaşabilmek mümkündür.

### 3.3. Türk Müziği Odaklı Keman Metotları ile İlgili Kısa Bir Değerlendirme

Metot kelimesinin kökeni Yunanca olup "yöntem" olarak tanımlanmasının yanında bu kavram, bir alana dair bilgi birikimini, program dahilinde ve belli bir yöntemle öğretme amacı güden kitaplar anlamına da gelir. Tabloda yer alan tüm metotlar şüphesiz kendilerinden sonrakiler için ilham olmuşlardır ve her biri

emek harcanmış kıymetli eserlerdir. Ancak bu başlık altında, kullanımlarının yaygınlaşmasına engel olan nedenler ekseninde ve yanlışlarına/eksiklerine eleştiri niteliğinde bir değerlendirme yapılacaktır.

Kemânî Zafirâki'nin Alaturka Keman Muallimi (1900) isimli metodunun dili Osmanlıca'dır. Alanında yapılan ilk çalışma olması sebebiyle önemi büyüktür. "Metot, Sol-Re-La-Re keman akorduna göre hazırlanmıştır" (Gençoğlu, 2021, s. 39). Bu akort sistemi, sînekemandan gelen bir gelenek halinde günümüzde dahi sürdürülmektedir. Keman ve yayın tutuşu, temel alıştırmalar, Türk Müziği makamları ile usullerinden oluşturulan alıştırmalar, bu alıştırmalarda bulunan yay işaretleri ve parmak numaraları göz önünde bulundurulduğunda titizlikle hazırlanmış bir çalışma olduğu açıkça görülmektedir.

Abdülkâdir Töre'nin yazmış olduğu Usûl-i Ta'lim-i Keman (1911) isimli metodu da Osmanlıca olup, akort sistemi "Sol-Re-La-Re" şeklindedir. Metotta sıralı bir öğretim sistemi benimsenmiş ve buna göre alıştırmalar hazırlanmış, ancak tutuş/duruş biçimlerine ve boş tel çalışmalarına yer verilmemiştir. Alıştırmalar günümüzde tercih edilenin aksine Sol telinden başlamaktadır. İlgi çekici bir detay, kitabın sonunda Mehmet Akif Ersoy'un İstiklâl Marşı şiiri için kendi yazmış olduğu bestesinin notasına da yer vermiş olmasıdır. Bu beste dışında herhangi bir parça metoda eklenmemiştir.

Mustafa Sunar'ın Alaturka Keman Muallimi (1921) metodu da önceki iki metot gibi Osmanlıca yazılmıştır. Kullanılan akort sistemi "Sol-Re-La-Re" ve "Do-Sol-Re-Sol" şeklindedir. Keman ve yay tutuşu için görsellere yer verilmiştir. Yay işaretleri verilen alıştırmalar Sol telinden başlamakta ve nispeten hızlı bir ilerleme kaydedilmektedir. Yalnızca alıştırma üzerine kurgulanmış bir metottur.

Yukarıdaki üç metot; üç vizyoner ve cesur eğitmenin literatürümüze eşsiz katkılarıdır. Ancak dilinin günümüzde anlaşılır olmaması ve aradan geçen bir asırdan daha fazla zaman diliminde repertuar, teori ve teknik bağlamda kaydedilen gelişmeleri içermeyeceği düşünüldüğünde günümüzde kullanılamayacağı açıktır. Bu üç çalışmanın ardından 78 yıl boyunca yeni bir metot yazılmamıştır. Bu uzun zaman diliminin ardından Aydın Nafiz Oran ile yeniden metot çalışmaları yapılmaya başlanmıştır.

Aydın Nafiz Oran'ın Keman Metodu; Türk Müziğinde Keman İcra, Teknik ve Sanatı (1999) isimli keman metodunda tutuş ve duruştan olması gerektiği gibi söz edilmiştir. Akort düzeninin Sol-Re-La-Mi şeklinde olduğundan bahsederken 440 Hz=La notasının geleneksel müziğimizde Re (Nevâ) perdesine karşılık geldiğini belirten Oran'ın bu yaklaşımı, makalemizde karşısında durduğumuz öğretim sistemlerindedir. Metotta boş telden üçüncü parmağa doğrudan geçiş yapılarak alıştırmalara başlanmıştır, bu durumun öğrencilerin karşısına bir zorluk olarak çıkacağı muhtemeldir. Hızlı bir ilerleyiş benimseyen metotta makamlar üzerinden dizi çalışmalarıyla kısa sürede Türk Müziği eserleri çalışılmaya başlanmaktadır. Basit Türk ezgilerine, Halk Müziği ve Klasik müzik repertuarına yer verilmemiştir.

Temel Hakkı Karahasan'ın Keman Metodu (2005)'nda yay tutuşu özenli bir biçimde tarif edilirken, yayın keman üzerindeki konumu ile ilgili verilen (aynı zamanda arka kapakta da yer alan) görsel asla bir keman metodunda yer almaması gereken cinstendir. İlerleyen sayfalardaki anlatımlar, kendisinden önceki ve sonraki metotlarda örneği görülmemiş biçimde orgla ilişkilendirilerek yapılmıştır. Teorik bilgilerin büyük çoğunluğu kitabın başında verilmiş, uygulamaya daha sonra geçilmiştir. Yay ve parmak numaralarına alıştırmalarda yer verilmiştir. Boş tel alıştırmaları üzerinde pek durulmamış, parmak basma çalışmalarına hızlıca geçilmiştir. Repertuarında birkaç basit çocuk şarkısı ve Türk Halk Müziği ezgisine yer verilmiş, sonrasında Türk Müziği'nin popüler parçalarına hızlı bir geçiş yapılmıştır. Dünya repertuarından örnekler metotta yer almamaktadır.

Türk ve Batı Ezgileriyle Yeni Keman Metodu-I (2007) isimli kitap, Burhan Hüseyin tarafından yazılmıştır. Başlangıcında yer alan görsellerdeki tutuş ve duruş biçimleri ergonomiye uygun şekildedir ve akort sistemi "Sol-Re-La-Mi"dir. Edip Günay ve Ali Uçan'ın "Çevreden Evrene Keman Eğitimi" isimli kitabının yöntemini uyguladığını bizzat kendisi de ifade eden Hüseyin, alıştırmalar ve küçük tekerlemelerle sol el parmaklarında hakimiyet sağlamayı hedeflemiştir. Hatta Günay ve Uçan'ın uyguladığı, dördüncü parmağın ilk aşamada bitişik basılarak öğrenilmesi yaklaşımını Hüseyin de benimsemiş ve metodunda uygulamıştır. Basit Türk ezgileri ve Türk Halk Müziği'nden seçkilere yer veren Hüseyin, yabancı etüt kitaplarından yaptığı birkaç alıntı haricinde klasik müzik ve makam müziğimizin repertuarından yararlanmamıştır.

Aydın Özden, *Türk Müziği'nde Keman Metodu* (2011) isimli kitabının henüz ilk sayfalarında iki farklı görselle kemanın akordunu "Batı Müziği'nde" ve "Türk Müziği'nde" olarak ayırmıştır ve alıştırmaları "Do-Sol-Re-La" düzeniyle vermiştir. Keman ve yay tutuşu için verilen görseller tüm dünyada kabul gören biçimdedir. Çok sayıda alıştırmaya ile sağlam bir temel oturtulması hedeflenmiş, bu alıştırmaların ardından makamsal etütler de metotta yer almıştır. Ardından sıralı ve sindirilebilir bir sistemle makam müziğimizden sözlü ve sözsüz birçok eser örneği de alıştırmalar arasına serpiştirilmiştir. Türk Halk Müziği'nden örnekler yok denecek kadar azdır, basit Türk ezgileri ve klasik müzik repertuarına ise yer verilmemiştir.

Tayfun Erdinç'in *Keman Metodu-I* (2014) isimli kitabı, listedeki metotların arasında günümüze ve bilimsel yaklaşımlara en çok hitap eden metot sayılabilir. Tutuş ve duruş konusunda, teorik bilgilerin anlatımı ve sistematik bir öğretim haritası ile alıştırmaların, basit çocuk şarkılarının, dünya ezgilerinin, Türk Halk Müziği ezgilerinin bir arada kullanıldığı başarılı bir metot olduğu söylenebilir. Ayrıca tel ve frekans isimlerini değiştirmeyerek transpoze öğretimini benimseyen bir eğitmen olması en önemli ayrıntılardandır. Ancak tampere sisteme dayalı şekilde makamsal repertuarı vermiş olması, bu sistem sebebiyle, 1 koma bemol/diyez işaretlerine yer vermemiş ve Türk Müziği'nde kullanılan aralıklar ve perde isimlerinden bahsetmemiş olması, Türk Müziği eğitim kurumları tarafından kullanımına engel teşkil edebilir.

Mehmet Saçan tarafından yazılan *Keman Metodu* (2014)'nda yer alan yazım dili ve imla hataları, keman tutuşu ile ilgili tamamıyla yanlış yönlendiren görseller, günümüzde başlangıç için fizyolojiye uygun bulunmadığı tespit edilen do majör dizisini temel alan öğretim biçimi ve bunu yapan ilk kişi olduğunu ifade etmesi gibi detaylar, en başta metot hakkındaki görüşlerin netleşmesini sağlamaktadır. Kitapta akort sistemi "Sol-Re-La-Mi" şeklinde olup, birkaç alıştırmaya sonrasında basit tekerlemeler, okul şarkıları, kendi deyimiyle "sanat müziği", "halk müziği", etütler ve konçertolardan oluşan bir repertuar belirlenmiştir. Saçan, öğrenilmesi gereken tüm konuları alıştırmalar yerine parçaların içerisinde öğretmeyi hedeflemiştir. Ancak bu çalışmanın herhangi bir Türk Müziği eğitim kurumunda yer alabilecek nitelikte olmadığı açıktır.

Vasfi Hatipoğlu'nun *Beylik Aranağme ve Çeşitlemeleriyle Türk Müziği Keman Alıştırmaları* (2017) isimli öğretim kitabı, diğer metotlardan farklı bir yaklaşıma sahiptir. Kitabın içeriği nedeniyle hedef kitlesinin yeni başlayan keman öğrencilerine yönelik olmadığı, belli bir seviyenin üzerine hitap ettiği anlaşılmaktadır. Birçok makamda yazılmış beylik aranağmelerle hem makamsal hem de teknik gelişim hedeflenmektedir.

İncelenen metotların birçoğundan günümüz eğitimcilerinin haberdar dahi olmadıklarına şahit olunmuştur. Şimdiye dek yapılan çalışmalarda da metotlardan bazılarının varlığından haberdar olunmadığı veya olursa dahi herhangi bir araştırmanın kapsamına dahil edilmediği görülmektedir. Hatipoğlu (2018)'nin makalesinde tablomuzda yer alan kaynaklardan yalnızca Kemânî Zafirâki, Abdülkâdir Töre, Mustafa Sunar, Aydın Nafiz Oran ve Aydın Özden'e ait metotlardan söz edilmiştir (s. 606-607). Makalede listelenen diğer dört kaynak, başlangıç seviyesinden itibaren kullanılacak metotlar değil, nota albümleri niteliğinde olması sebebiyle çalışmamızda incelenmemiştir. Bununla birlikte, aralarından bilinen metotların da günümüz eğitim kurumlarında kullanılmadığı ortadadır. Günümüz örgün eğitim kurumlarında makam odaklı keman eğitimi verebilmek için ihtiyaçları karşılayacak yeni bir kaynak oluşturulması şarttır.

### 3.4 Günümüz Örgün Eğitim Kurumlarında Makam Odaklı Keman Öğretimi

Bireylerin meslek hayatına atılmadan önce, resmî olarak okul niteliği taşıyan kurumlar bünyesinde, çeşitli alanlarda teorik ve uygulamalı bilgileri öğrendiği, belli kanunlarla düzenlenen eğitim biçimine "örgün eğitim" denir.

Örgün eğitimin özellikleri:

1. Sınıf temelli olması
2. Sıralı ve düzenli bir sisteme sahip olması
3. Devamlılık esasına dayanması

4. Öğretmenlerin yeterliliğinin resmî olarak kanıtlanmış olması
5. Kullanılacak araç gereçlerin önceden belirli olması olarak sıralanabilir.

Günümüzde örgün öğretim kurumlarının ilk aşaması olan anaokullarında çalgıya özel müzik eğitimi olmadığından, alanımız için önce ilkokullar ele alınmalıdır. Bireylerin çalgı çalmaya erken başlamasının çalgıda ilerleme hızına doğrudan etki ettiği düşünüldüğünde, ülkemizde sayısı son derece yetersiz olan müzik ilkokullarının artması gerekmektedir.

Mesleki keman eğitimi veren ikinci örgün eğitim kademesi ise müzik ortaokullarıdır. Ülkemizde sekiz ilde müzik ortaokulu mevcuttur ve bunlardan yalnızca bir tanesi Türk Müziği temelli eğitim vermektedir.

Lise aşamasında mesleki keman eğitimi veren pek çok kurum vardır. Bunlardan bir kısmı üniversitelere bağlı liseler, bir kısmı ise güzel sanatlar liseleridir. Güzel sanatlar eğitimi veren liseler sayıca “mesleki müzik eğitimi veren ortaokullara” göre daha fazladır ve Türkiye’nin birçok ilinde bulunmaktadır. Fakat Türk Müziği temelli eğitim veren liseler yalnızca İstanbul’da bulunmaktadır. Bu da Türk Müziği öğrenmek isteyen öğrencilerin İstanbul’da ikamet etmesi veya yatılı kalma zorunluluğunu ortaya çıkarmaktadır. Lise çağındaki öğrencilerin yatılı okullara gönderilme oranının düşüklüğü ve sözü geçen okulların yatılı olanaklarının dahi olmaması, hitap ettiği kesimi oldukça daraltmaktadır. Böyle bir durumda geleneksel müziğimizin küçük yaşlardan itibaren öğretilmesinin önündeki en büyük sorunsallardan biri karşımıza çıkmaktadır. Çözüme yönelik atılabilecek ilk adım, Türk Müziği ortaöğretim kurumlarının sayılarını “nitelikli” olacak şekilde ülke genelinde artırmaktır.

Konservatuvarlar, üniversitelerin güzel sanatlar fakültesi müzik bölümleri ve eğitim fakültelerinin müzik öğretmenliği bölümlerinde de mesleki keman eğitimi verilmektedir. Türk Müziği temelli eğitim veren devlet ve vakıf üniversiteleri, ortaokul ve liselere göre ülke genelinde daha yaygındır ve sayıları her geçen gün artmaktadır.

Sözü geçen kurumlara genellikle belli bir seviyeye gelmiş öğrenciler başvururlar. Yetenek sınavlarıyla üniversitelere girecek olan öğrencilerin ilgili okullara yeterlikleri tespit edilir. Keman dersleri her kurumun seviyesine ve öğrenci özeline göre farklılık gösterse de belli bir program dahilinde ilerler. Başlangıç seviyesindeki bir keman öğrencisi için dersler, temel bilgiler ve genel teknik çalışmalarla başlamaktadır. Keman tutuş, duruş biçimi dünya genelinde kabul gören ve ergonomiye en uygun şekliyle öğretilir. Çalgıda egemenlik sağlamak ve entonasyonu oturtabilmek için eğitmenin yönlendirmesine göre seçki alıştırmalar çalışılır. Egzersiz sürecinin yıldıracı olmaması için basit tekerlemeler, çocuk şarkıları, Türk Halk Müziği ezgileri gibi ilave repertuvarlarla da alıştırmaların amacına ulaşılabilir. Öğrenci dört parmağını da aynı rahatlıkta kullanabilecek kadar ilerledikten sonra yavaş yavaş Türk Müziği repertuarından seçkiler öğretilmeye başlanır. Öğrencilerin eş gider derslerde öğrendiği Türk Müziği teori bilgileriyle birlikte çalgıda da farklı makamlarda eserler geçilmektedir. Aynı zamanda keman için yazılmış dünya klasiklerinden de eserler çalışılmaya devam edilir. Böylece öğrenciler çalgısının hem yerel hem de genel repertuarını edinmiş, aralarında karşılaştırma yapabilme becerisine sahip olan, müziğini tanıtmaya ve geliştirmeye açık birer birey olarak yetişirler.

Yukarıda sözü edilen ideal eğitim şekli, gerçekleşmesi istenen genel ve en olumlu tablodur. Ancak alandaki deneyimler ve yüksek lisans tezi kapsamında yapılan araştırmalar sonucunda günümüz Türk Müziği eğitim kurumları içerisinde ve özellikle vakıf okullarında okuyan öğrencilerin, bu amaçlara ulaşma yolunda bir takım temel sorunlarla karşılaştıkları görülmüştür.

Bu sorunlar;

1. Üniversitelerin yetenek sınav tarihlerinin diğer bölümlerin yerleştirme sonuçlarından sonra olması ve giriş için istenen baraj puanının düşük olması sebebiyle, alanı müzik olmayan birçok öğrencinin de bu sınavlara girmesi
2. Üniversitelerin yönergelerinde belirtilen kontenjan sayısı kadar öğrenci alımı sebebiyle, puan sıralaması olsa dahi özellikle yeni açılan ve az başvuru alan üniversitelere yukarıda sözü geçen öğrencilerin de kabul edilmesi
3. Kurumların sık öğretmen değişikliğine başvurması

4. Bilgili, özverili ve alanındaki yenilikleri takip edebilen öğretmenlere ihtiyaç olması
5. Ders programları ve içerikleri belirlenirken, yalnızca hedefe odaklanılarak süreç içerisinde öğrenilmesi gerekenlerin göz ardı edilmesi (müziği öğrenme yolundaki en önemli temel taşı olan tonal müzik derslerinin yetersiz olması, keman eğitiminde dünya genelinde kullanılan alıştırma kitaplarına çalışmalarda yer verilmemesi vs...)
6. Öğrencilerin çalışmalarını takip edebileceği ve diğer öğrencilerle paylaşımda bulunabileceği, tartışabileceği ortak bir metot olmaması olarak özetlenebilir.

Son maddenin önemi, somut şekilde alana katkı sağlayacağı için büyüktür. Herkes tarafından anlaşılabilen ve takip edilen yazılı bir kaynağın yukarıdaki sorunsalların birçoğunu yok etmeye katkısı olacağı bir gerçektir. Farklı çalışmalarda kimi eğitimcilerin de (özellikle yazılı kaynak konusunda) benzer sorunlara dikkat çektiği görülmektedir. Bu isimlerden biri olan Aydın Nafiz Oran, *Türk Musikisi'nde Çağdaş Eğitim, Çağdaş İcra Sempozyumu'nda* konu ile ilgili şu probleme değinmiştir:

“Türk müziği, keman eğitiminde kullanılan yazılı, görsel ve işitsel materyaller bakımından büyük eksikliğe sahiptir. Bu da keman eğitimini zorlaştırmanın yanı sıra öğrencilerde kopukluklara yol açmaktadır. Özellikle öğretim metodu konusunda, eğitimciler arasında büyük zıtlıklar vardır ve birbirinden farklı yöntem ve teknikler uygulanmaktadır. Türk müziği eğitimcileri öteden beri keman öğretimi konusunda batı ve Türk müziği ikilemi arasında kalmıştır ve ortaya çok farklı yorumcular çıkmıştır. Yani “Keman çalanlar Türk müziği çalamamış, Türk müziği çalanlar ise keman çalamamıştır.” (Oran, 1988, s. 155).

Hakan Şensoy, “Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Keman Eğitimi Üzerine” isimli sanatta yeterlik tezinde, Hakkı Derman'ın şu ifadelerine yer vermiştir: “Türk müziği konservatuvarı diyoruz, bir enstrüman tedrisi (eğitimi) yok. Tedrisi hangi metoda göre yapacağız. Yazar mısınız, önce akord meselesini halledelim. Keman bir batı enstrümanıdır. Bizim kullandığımız metot ve akort nedir? Acıdır acı... bir ilim adamı olarak ayıp oluyor” (Şensoy, 1999, s. 15). Aynı zamanda “Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda belli paydalarda birleşmiş metodik ve bütün bölümlere yayılmış bir keman eğitiminin yapılmadığı açıktır” (s. 1) şeklindeki görüşünden, aradan geçen 50 yıla rağmen bir değişim yaratılmadığı anlaşılmaktadır.

Geboloğlu (2010) ise konu ile ilgili görüşünü şu şekilde aktarmıştır: “Araştırmalarımız doğrultusunda bugün hala Türk müziği eğitimi veren devlet konservatuvarlarında uygulanan bir ortak keman öğretim programı bulunmamaktadır. Bu durum kemanın bireysel yani öğretim elemanlarının kendilerince belirledikleri keman öğretim yöntem ve teknikleri ile eğitim vermelerine neden olmaktadır” (s. 9).

Literatür taramasından elde ettiğimiz, birbirinden farklı zaman dilimlerinde ortaya çıkan bu kişisel görüşler, aradan geçen onca zamana rağmen somut bir adım atılmadığını veya atılan adımların yetersiz kaldığını açıkça göstermektedir.

## Sonuç

Makale için yapılan araştırmaların sonucunda Klasik Batı Müziği temelli eğitim alan keman öğrencilerinden farklı olarak, yalnızca Türk Müziği eğitimi alan öğrencilerin eğitim hayatını doğrudan etkileyen bazı temel problemler saptanmıştır. Listelenen problemlerden “ders programları ve içerikleri belirlenirken, yalnızca hedefe odaklanılarak süreç içerisinde öğrenilmesi gerekenlerin göz ardı edilmesi (müziği öğrenme yolundaki en önemli temel taşı olan tonal müzik derslerinin yetersiz olması, keman eğitiminde dünya genelinde kullanılan alıştırma kitaplarına çalışmalarda yer verilmemesi vs...)” ve öğrencilerin çalışmalarını takip edebileceği ve diğer öğrencilerle paylaşımda bulunabileceği, tartışabileceği ortak bir metot olmaması, özellikle Türk Müziği eğitim alanını ilgilendirmektedir. Çözüm için öğretmenlere ve kurumlara düşen görevlerden biri, ders programlarını bilinçli bir şekilde, öğrencilerin her iki alanda da yeterli olmalarını sağlayacak şekilde belirlemektir. İkinci problemi ise ancak keman öğretmenlerinin çözüme ulaştırması mümkündür.

Bir çalgıyı öğrenme yolculuğunda en önemli unsur metot, metotları uygulamaya aracı olan en önemli etken ise öğretmendir. Alanımızdaki en büyük sorunlardan biri olarak, öğrencilerin önemli bir kısmının

belli bir öğretmenle uzun süre çalışma imkanına sahip olamaması deneyimler doğrultusunda saptanmıştır. “Öğretmen” eşittir “ekol” anlamına geldiği için, özellikle vakıf okullarının sık eğitim değişikliğinde bulunmaları gerekir. Bir öğrencinin en büyük motivasyonu, kendisini düzenli şekilde takip eden ve yalnız müzisyenliğine değil, duygu, düşünce ve davranışlarına da aynı ölçüde hâkim olan bir öğretmendir. Yine aynı nedenle, keman öğretmenlerinin alanında yeterlik sahibi olmaları, öğrencilerine müzisyen kimliği, etik, teorik donanım ve çalgıda ustalık konusunda rol model olmaları gerekmektedir. Bu niteliklere sahip bir öğretmenin yetiştireceği öğrenciler de kuşkusuz iyi birer öğretmenlere dönüşerek eğitim döngüsünü bilgi kirliliğinden kurtarır ve alanlarında her türlü gelişime katkıda bulunmuş olurlar.

Alt problemlerden biri olan müzik türlerinin ayrıştırılması sonucu, asıl hedefimiz olan ve hali hazırda meşakkatli olan “müzik” ile “keman” öğrenme yolunda, bir zorluk da Batı Müziği-Türk Müziği ayrımında bulunanlar tarafından ortaya çıkarılmaktadır. Ders programları belirlenirken “yalnızca Türk Müziği” öğretim çabasına girilmemelidir. Her müzisyen önce “müziği” öğrendiğinde, sonradan edineceği derin ve engin bilgileri bir temele oturtmakta zorlanmayacaktır. Aynı durum keman öğrenimi için de geçerlidir. Bizlerin “batı” olarak adlandırdığı bölgede çalınan keman, oradakiler için yalnızca “keman”dır. Dolayısıyla keman öğretiminde alışlagelmiş bu tabirlerle hareket etmek yerine önce salt “keman öğretme/öğrenme” amacı güdülmelidir. Böylece diğer bir alt problem olan ergonomiye uygun olmayan duruş ve tutuş biçimlerinin ve akort/sistem farklılıklarının önüne geçilmiş olacaktır. Nitekim bu tutuş biçimiyle de geleneksel müziğimizin icra edilebildiği, günümüzde pek çok sanatçı tarafından kanıtlanmıştır.

Yukarıda sözü geçen olumsuzlukların önüne kalıcı ve yazılı olarak geçmenin yolu metotlardır. Günümüze kadar yazılmış makam odaklı keman eğitim metotlarından faydalanarak, eksiklerinin tamamlandığı, bugüne hitap edebilecek güncellemeler ve ilaveleri içeren yeni bir metodun oluşturulması çok önemlidir. Bu yeni metot, başlangıç seviyesinde bir öğrencinin ihtiyaç duyabileceği bilgileri ve çalışmalarını anlaşılır şekilde içeren, bir kurumun müfredatında yer alabilecek nitelikte olan ve bilimsel gerçeklikleri temel alarak doğru teknik ve teorik ifadelerle yazılmış bir kaynak olmalıdır. Bu amaçla makalenin üretildiği yüksek lisans tezi olan “Türk Müziği Eğitim Kurumlarında Makam Odaklı Keman Başlangıç Eğitimi Üzerine Bir Metot Önerisi” isimli çalışma gerçekleştirilmiştir. İlerleyen yıllarda bu yazılı kaynaklara diğer öğretmenlerin de eleştirilerde bulunması ve geliştirmek için çaba sarfetmesi gerekmektedir ki; bu da alanımıza büyük bir katkı sağlayacaktır. Örgün eğitim kurumlarında yol gösterici olarak kullanılacak bu metottan; şüphesiz yaygın eğitim kurumları veya bireysel eğitim veren öğretmenler de fayda sağlayacaktır.

<b>Yazarların Makaleye Katkı Oranları</b> <i>Contribution Rates of the Authors</i>	<b>Yazarın makaleye katkısı % 100'dür.</b> <i>The contribution of the author to the article is 100%.</i>
<b>Etik Kurul Onayı Bilgileri</b> <i>Ethics Committee Approval</i>	<b>Makalede açıklanan çalışmada insan denekleri kullanılmadığı için etik kurul onayı alınmamıştır.</b> <i>Ethics committee approval was not obtained because human subjects were not used in the research described in the paper.</i>
<b>Çıkar Çatışması</b> <i>Conflict of Interest</i>	<b>Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.</b> <i>The author has no conflict of interest to declare.</i>
<b>Finansal Destek</b> <i>Financial Support</i>	<b>Yazar çalışması için finansal destek almadığını beyan etmiştir.</b> <i>The author declared that this study has received no financial support.</i>
<b>Teşekkür Açıklaması</b> <i>Acknowledgements</i>	<b>Dr. Ahmet Hakan Şensoy'a katkılarından dolayı teşekkür ederim.</b> <i>I would like to thank Dr. Ahmet Hakan Şensoy for his contributions.</i>
<b>Hakem Değerlendirmesi</b> <i>Peer-review</i>	<b>Bağımsız</b> <i>Externally peer-reviewed.</i>

## Kaynaklar

- Alapınar, H. (2003). *Keman yapım tarihi*. Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Beşiroğlu, Ş.Ş. ve Soydaş, M.E. (2007). Osmanlı saray müziğinde yaylı çalgılar. *İTÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), 3-12.
- Çolakoğlu Sarı, G. (2014). Asya'dan Avrupa'ya yaylı çalgılar tel üzerinde ses elde etme tekniğine göre sınıflandırma. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 25(1), 35-50. <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS2219>
- Çolakoğlu Sarı, G. & Sarı, A. (2020). *Orkestral Müzikte Yeni Bir Tını: Kemençe Kuartet*. Ürün Yayınları.
- Erdinç, T. (2014). *Keman Metodu-1*, Dumat Ofset.
- Geboloğlu, B. (2010). *Türk Müziği eğitimi veren devlet konservatuvarları ile eğitim fakültelerinde uygulanan başlangıç keman eğitiminin karşılaştırmalı analizi*. [Yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversitesi].
- Gençoğlu, M.S.H. (2021). *Türk Müziği tarihinde keman ve ilk keman metodu*. Gece Kitaplığı.
- Gökay, O.Ş. (1941). *Devlet konservatuvarı tarihçesi*. Maarif Matbaası.
- Hatipoğlu, V. (2017). *Beylik Aranağme ve Çeşitlemeleriyle Türk Müziği Keman Alıştırılmaları*, Gece Kitaplığı.
- Hatipoğlu, V. (2018). Mustafa Sunar'ın "Alaturka Keman Muallimi" isimli öğretim kaynağının incelenmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(55), 605-621. <http://dx.doi.org/10.17719/jisr.20185537233>
- Hüseyin, B. (2007). *Türk ve Batı Ezgileriyle Yeni Keman Metodu – I*, Nota Yayıncılık.
- Karahasan, T. H. (2005). *Keman Metodu*, Bestem Musiki Yayınları.
- Oğuz, T. G., Kaleli, Y. S. & Mustul, Ö. (2021). Özengen keman eğitimi sürecine yönelik öğretmen görüşleri (Konya ili örneği). *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 41 (3), 2127-2151.
- Oran, A. N. (1988). Türk musikisinde çağdaş keman öğretimi ve icrası. *Türk Musikisinde Çağdaş Eğitim, Çağdaş İcra Sempozyumu*, 4-5-6 Temmuz 1988, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları.
- Oran, A. N. (1999). *Keman Metodu; Türk Müziğinde Keman İcra, Teknik ve Sanat*, Gökhan Matbaacılık.
- Özcan, N. (2012) Abdülkadir Töre. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 41, 278-279. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/41/C41013410.pdf> (Erişim Tarihi 13.06.2023).
- Özden, A. (2011). *Türk Müziği'nde Keman Metodu*, Meta Basım Matbaacılık.
- Saçan, M. (2014). *Keman Metodu*, Bassaray Matbaası.
- Sunar, M. (1921). *Alaturka Keman Muallimi*, Kızmânîzâde Udcu Şamlı İskender.
- Şensoy, H. (1999). *Türk Müziği Devlet Konservatuvarı keman eğitimi üzerine*. [Sanatta yeterlik tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi].
- Töre, A. (1911). *Usûl-i Ta'lîm-i Keman*, İstanbul: (El yazımı).
- Uçan, A. (1997). *Müzik eğitiminde temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Ulucan Weinstein, S. (2011). *Türk keman okulunun oluşumu*. [Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Üniversitesi].
- Zafiraki, Kemânî (1900). *Alaturka Keman Muallimi*, Hakkak Serviçen Matbaası.



## Extended Abstract

### The Problems Encountered in Initial Violin Education in Turkish Music Educational Institutions and the Importance of Method Books

The most important factors in the beginning of violin education with solid foundations are the institutions, the quality of the trainers, the methods they apply and the books and materials they use. Students who receive Turkish music-oriented education, unlike the students in music schools where classical music is based, continue a two-way education and therefore encounter some problems. In this research, it has been tried to determine what these problems are. It is a fact that a teacher who is an expert in his field will help to eliminate these problems and train well-equipped students by following the right education method with consciously chosen materials. The most important materials that can be mentioned here are methods. Many Turkish music violin training methods have been written so far that can appeal to the beginner level. However, none of them have reached the level of competence to be included in an institution curriculum. So what are the reasons why these resources are not preferred in educational institutions? How important is the existence of a method that can meet all the needs of students in Turkish Music-oriented violin education among the solutions to the problems encountered? The article aims to find answers to these questions and to offer solutions for the problems encountered in Turkish Music-oriented violin education, which has not been systematized for years. In this direction, I think that my master's thesis titled "A Method Proposal on the Initial Education of the Maqam-Oriented Violin in Turkish Music Educational Institutions" will make an important contribution to the field.

Education is a lifelong phenomenon that can be defined as the occurrence or bringing of desired changes in the person by transferring predetermined facts. Enthusiastic violin education provides individuals who want to learn the violin with the ability to play as much as possible, regardless of whether they have a certain disposition or not, in line with the trainer's possibilities and methods. The education of individuals who have a good musical ear and want to play the violin as a profession, who can make working patiently in this direction as daily homework, who acquire professional equipment, who see their instrument as an indispensable part of their life by expert teachers is called "vocational violin education".

Dâr-ül Elhân (Istanbul University State Conservatory) and Musikî Muallim Mektebi are the first formal education institutions. In addition to the institutions, as mentioned earlier, orchestras also play a significant role in raising violinists. Of course, at the forefront of these orchestras is Mûzika-i Hümayun, founded in 1827. When considering only Turkish Music-based violin education, it is not difficult to guess that a working system has not been formed by using a certain method. One of the reasons for this is that "meşk" cannot be abandoned. Another reason that reveals the thought that a method-based education was not continued is that the number of maqam-oriented violin education methods written at that time did not exceed the fingers of one hand.

Since 1900, only 10 Turkish Music-based violin methods have been written. So what are the reasons why these resources are not preferred in educational institutions? It is possible to reach the reasons why the resources can address the field to a limited extent by making a short analysis. During the research of these methods, undesirable conditions have been detected such as naming string names as Sol-Re-La-Re or Do-Sol-Re-Sol, not giving place to grip/stance styles, absence of bow exercises, starting exercises with Sol string and not including classical music, Turkish maqam music, Turkish folk music, any or more of the simple rhyme repertoires.

To summarize the problems mentioned throughout the article, these can be listed as frequent teacher changes, teachers' lack of competence in their fields, focusing only on the target while determining the curriculum and content, ignoring what needs to be learned in the process, accepting students who are not at a sufficient level due to the obligation to fill the quota in the aptitude exams, lack of a common method where students can follow their work, share and discuss with other students. In the literature comparison, it is seen that some trainers draw attention to similar problems from different sources. Although it is not possible to find solutions to all of the problems in a short time, it is possible to start from our field.

The most important element in learning an instrument is the method, and the factor that is instrumental in applying the methods is the teacher. For this reason, schools should not change teachers frequently. Violin teachers need to be competent in their field and be role models for their students in terms of musicianship, ethics, theoretical equipment, and instrument mastery. The distinction between Turkish Music and Western Music violin, which is frequently made today, emerges as a problem in instrument education. The violin played in the region we call the "West" is just a "violin" for those there. Therefore, instead of acting with these usual terms in violin teaching, the aim of "teaching/learning the violin" should be pursued first. Thus, postures and grip styles that are not suitable for ergonomics and tuning/system differences will be prevented. It has been proven by many artists today that our traditional music can be performed with this grip. In order to prevent the above-mentioned negativities in a permanent form, I wrote a new method that includes new updates and additions. I aimed to bring the continuation of the method that I wrote to cover an average of one year of education, in a way that will serve the same purpose. I think that this method, which will be used safely in formal education institutions, will undoubtedly be used as a guide in non-formal education institutions or individual pieces of training, and I hope that the students who will benefit from this resource in the future will contribute to the quality improvement of our violin education level by making criticism.



# Gomidas'ın Türkçe-Kürtçe-Ermenice Derlemelerindeki Dans Ezgilerinin Analizi\*

## Analysis of Dance Tunes in Turkish-Kurdish-Armenian Compilations of Gomidas

Duygu GÜVENER <sup>(1)</sup> 

Cenk GÜRAY <sup>(2)</sup> 

<sup>(1)</sup> Sorumlu Yazar/Corresponding Author

Duygu Güvener (Doktora Öğrencisi)

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü,  
Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı, Ankara,  
Türkiye

E-Posta: duyuguvener@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6673-5614

<sup>(2)</sup> Cenk Güray (Prof. Dr.)

Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı,  
Müzik Bilimleri Bölümü, Müzik Teorileri Ana Bilim  
Dalı, Ankara, Türkiye

E-Posta: cenk.guray@gmail.com

ORCID: 0000-0002-9410-725X

Başvuru/Submitted: 27 Mayıs 2023

Kabul/Accepted: 24 Haziran 2023

### Atıf/Citation

Güvener, D., & Güray, C. (2023). Gomidas'ın Türkçe-Kürtçe-Ermenice Derlemelerindeki Dans Ezgilerinin Analizi. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 24, 91-109. <https://doi.org/10.59446/porteakademik.1304342>

\* Bu makale, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı, Geleneksel Türk Müzikleri Yüksek Lisans Programı'nda Prof. Dr. Cenk Güray danışmanlığında hazırlanan "Gomidas Vartabed'in Halk Ezgileri Repertuarından 14. Cilt 6. Kitaptaki Ezgilerin Çekirdek Analizi Yöntemiyle Makamsal Özellikleri Açısından İncelenmesi" başlıklı Yüksek Lisans tezinden üretilmiştir.

### Özet

Gomidas Vartabed, Osmanlı İmparatorluğunun son döneminde Türkiye'de halk müziği derleme çalışmalarını başlatan ve geniş bir müzik malzemesi üreten öncü bir müzik araştırmacısı olarak değerlendirilebilir. Halk şarkıları ile ilgili derleme çalışmalarının sayısındaki artış, on dokuzuncu yüzyılda Avrupa ve Osmanlı İmparatorluğunda ortaya çıkan milliyetçilik ve aydınlanmacılıkla ilgilidir. Gomidas, on dokuzuncu yüzyılda başlamış olan folklor hareketinden etkilenecek halk ezgileri derlemiştir. Derlediği eserler için çoksesli düzenlemeler yapmış, müzikolojik makaleler yazmıştır. Öğrencilerini derleme çalışmaları yapmaları konusunda desteklemiştir. Tiflis'te ve Berlin'de aldığı Batı müziği ve müzikoloji eğitiminin de katkısıyla çoksesli korolar kurmuş, Avrupa, Ermenistan ve Kafkasya şehirlerinde çok sayıda konser vermiştir. Dini müzik alanındaki bestecilik çalışmalarını dönemin müzik anlayışına göre din dışı müzik alanında da sürdürmüştür. Gomidas'ın derlemeleri Ermeni müziğiyle sınırlı değildir. Anadolu'da yaşayan farklı halkların kültür mirasını ortaya çıkarmak için de çaba sarf ettiği görülmektedir. Kayıt olanaklarının yeterli olmadığı bir dönemde önemli eserler bırakmış, kendinden sonraki araştırmacılara önderlik etmiştir. Geleneksel Ermeni müziğini tanımlamak ve özgün bir Ermeni müziği yaratmak konusundaki çabası, dönemin siyasal iklimiyle uyumlu bir görünüm sergilemektedir. O dönemde halk ezgileri, hem kültürel kimliğin bir göstergesi, hem de Batı kültürüyle buluşmanın bir yolu olarak görülmüştür. Gomidas'ın müzik araştırmaları, halk müziği derlemeleri, makaleleri, çoksesli koro yapıları, Ermeni müziğinin on dokuzuncu yüzyıl sonunda başlayan folklor hareketini ve müzik anlayışını yansıtmaları bakımından önemlidir. Gomidas, Doğu müziğinin Batı'ya tanıtılmasında aktif bir görev üstlenmiştir. Gomidas'ın derlemeleri içinde dans ezgileri önemli bir yer tutar. Dans ezgileri köylünün günlük yaşamıyla yakından ilgili çok katmanlı ve zengin bir kültür olarak görülür. Dans ezgileri, Gomidas için Ermeni müzik gelenekleri ve Anadolu müzik kültürünü anlamının temel aracı olmuştur. Bu çalışmanın amacı, Gomidas Vartabed'in derlediği Ermenice, Türkçe, Kürtçe eserlerin yer aldığı halk müziği koleksiyonundan seçilen dans ezgilerini makamsal ve ritimsel özellikleri yönüyle incelemek ve ait olduğu coğrafyanın ezgi kalıplarına uygun olarak tekrar düzenlemektir. Bu yolla Anadolu'nun kültürel belleğine ait olan seslerin yeniden toplumsal belleğe kazandırılması hedeflenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Gomidas, Dans, Derleme, Analiz, Makam

## Abstract

Gomidas Vartabed could be considered a pioneering music researcher who initiated folk music compilation studies in Turkey during the last period of the Ottoman Empire and produced a wide range of musical materials. The increase in the number of compilations of folk songs is related to the nationalism and enlightenment that emerged in Europe and the Ottoman Empire in the nineteenth century. He was influenced by the folklore movement that started in the nineteenth century and collected folk melodies. He made polyphonic arrangements for the works he collected and wrote musicological articles. He encouraged his students to carry out compilation work. With the contribution of the Western music and musicology education he received in Tbilisi and Berlin, he founded polyphonic choirs and gave many concerts in Europe, Armenia and the Caucasus. He continued his compositional work in the field of religious music in the field of non-religious music according to the music understanding of the period. Gomidas' compilations were not limited to Armenian music. He also endeavoured to uncover the cultural heritage of different peoples living in Anatolia. In a period when recording facilities were limited, he left important works and pioneered consequent researchers. His endeavour to define traditional Armenian music and to create a unique Armenian music is in harmony with the political climate of the period. At that time, folk tunes were seen as both an indicator of cultural identity and a way to meet Western culture. Gomidas' music researches, folk music compilations, articles, and polyphonic choir structures are important in terms of reflecting the folklore movement and musical mentality of Armenian music that started at the end of the nineteenth century. Gomidas played an active role in introducing Eastern music to the West. Dance tunes have an important place in compiles of Gomidas. Dance tunes are regarded as a multi-layered and rich culture closely related to the daily life of the villagers. For Gomidas, dance tunes were the main means of understanding Armenian musical traditions and Anatolian musical culture. This study aims to analyse the dance tunes selected from the folk tunes compiled by Gomidas, which includes Armenian, Turkish and Kurdish works regarding their makam and rhythmic characteristics and to rearrange them by the melodic patterns of that geography. In this way, it is aimed to retransfer the sounds belonging to the cultural memory of Anatolia to the social memory.

**Keywords:** Gomidas, Dance, Compilation, Analysis, Makam

## Giriş

Gomidas Vartabed pek çok kişiye göre Ermeni millî müziğinin temsilcisi olarak kabul edilir. 19. yüzyılın sonlarından itibaren Ermeni halk müziğinin yanı sıra Türk, Kürt, Fars halk müziğinden derlemeler yapmış, Anadolu ve Kafkasya'nın bazı bölgelerinde notaya aldığı şarkıların büyük bir kısmı günümüze ulaşmamıştır.

Gomidas Vartabed'in çalışmalarındaki amacı, Ermeni milli müziğini kâğıda dökmek, günlük yaşamın bir parçası olarak dansı teşvik etmek, etnomüzikolojik ve tarihsel araştırmalarda geleneksel Ermeni müzik stilini tanımlamak ve bu süreçte Kürt ve Türk müziğinin geleneksel müzik özelliklerini ortaya koymaktır (Poladian, 1972, s. 88).

Gomidas Ermeni milli müziğinin temel özelliklerini Ermeni köylüsünün ürettiği şarkılarda aramak gerektiğini, bir şarkının yaratılmasında ve icrasında her köylünün rolü olduğunu düşünmektedir. Ona göre köylü, şarkı besteleme yeteneğini doğadan alır. Şarkılar onlar için doğayla iletişim kurma aracıdır. Gomidas'ın derlediği halk şarkıları, kolektif bir üretim sürecine işaret eder. Köylünün günlük yaşamından haber verir. Yazılarında iş şarkılarına, doğaçlama yöntemlerine, şarkının üretildiği coğrafi bölgeye göre değişen icra farklarına değinir. Şarkıların türleri arasında ritüel şarkıları, destanlar, lirik şarkılar, dans şarkıları ve enstrümantal ezgiler de yer alır. Gurbete gidenin yaşadığı acıları anlatan "Evsiz" isimli *anduni* (gurbet şarkısı) ve "Krunk" (turna) halk arasında önemli bir yer edinmiştir. Kendisi gibi "köylü" müziğini öne çıkaran ve halk müziğinin doğanın sesi olduğunu söyleyen Bela Bartok'la benzer düşünceyi paylaşır. Gomidas'ın halk müziği derleme çalışmaları, 19. yüzyılda Avrupa'da ve Osmanlı coğrafyasında hızlanan milliyetçi hareketler ve Batılılaşma hareketi içinde önemli bir yer tutar ve milli hedeflere ulaşmak için folklordan yararlanan dönemin milliyetçi projeleriyle uyumludur (Alajaji, 2019; Bilal ve Yıldız, 2019; Güvener, 2022).

Müzikolog Robert Atayan, Gomidas'ın dağınık haldeki çalışmalarının bir bölümünü "Komitas The Complete Works: Musical Ethnographic Heritage" adıyla toplamıştır. Melissa Bilal ve Burcu Yıldız'ın (2019) hazırladığı "Kalbim O Viran Evlere Benzer" isimli derleme kitabı, Gomidas'ın yaşamı ve akade-

mik çalışmalarına dair Türkçede yayınlanmamış kaynakları bir araya getirmiş, bu alanda çalışma yapacak kişiler için başvuru kaynağı olmuştur.

Bu çalışmada derlemeler ile ortaya çıkan temel müzik üretme modelleri ve makam müziğinin kültürel hafızadaki kodları anlaşılmasına çalışılmıştır. Makamları "kalıpsal motif" veya "tipik ezgiler" üzerinden araştırmayı önceleyen "makamsal ezgi çekirdekleri" yaklaşımı (Bayraktarkatal ve Güray, 2021) bu çalışma için temel analiz yöntemi olarak kullanılmıştır.

Gomidas'ın müzisyen ve müzikolog olarak sürdürdüğü çalışmalar, Osmanlı'nın son döneminde yoğunlaşan Batılılaşma hareketinin izlerini taşır. Ermeniler, Osmanlı'nın modernleşme konusundaki çabalarının en aktif etkenlerinden biri olmuştur. Gomidas, bu dönemde Doğu kültürünün Batı'ya tanıtılmasında aktif bir rol üstlenmiş, çağdaş Ermeni müziğinin öncüsü kabul edilmiştir.

## 1. GOMİDAS'IN YAŞAM ÖYKÜSÜ

26 Eylül 1869'da Soğomon Soğomonyan adıyla Kütahya'da doğan Gomidas, bir yaşına gelmeden annesini, on bir yaşında babasını kaybeder. Okula devam edemeyince 1881 yılında Eçmiadzin'deki Kevorkyan Ruhban Okuluna gönderilir (Kuyumjian, 2010, s. 33). Burada Ermenice öğrenip müzik eğitimi almaya başlar. 1893'te Gomidas adını alarak rahip olur ve aynı yıl ruhban okulunda müzik öğretmeni olarak göreve başlar. Hampartzum nota yazım yöntemini kullanarak duyduğu halk şarkılarını kayıt altına alır (Poladian, 1972, s. 84).

1896-1899 yılları arasında Berlin'de müzik çalışmaları yapan Gomidas Vartabed, International Musikgesellschaft'ın (Uluslararası Müzik Topluluğu) üyesi olur. Topluluğun çıkardığı derginin ilk sayısında bir makalesi yayımlanır. Eçmiadzin'e döndükten sonra halk şarkılarının toplanması ile ilgili çalışmalarını arttırır. Orta çağ müziği üzerine araştırmalar yapar. Kevorkyan Kilise korosunu çalıştırır. Avrupa'nın çeşitli kentlerinde konserler ve Ermeni Kilise müziği üzerine konferanslar verir. Dört binden fazla şarkıyı notaya almış, bunlardan bin iki yüz kadarı geriye kalabilmiştir (Poladian, 1972).

1910 yılında Surp Badarak ayininin çok seslendirilmesi için çalışmak üzere, Eçmiadzin'den ayrılıp İstanbul'a yerleşme kararı alır. Burada öğrencileriyle müzikoloji, bestecilik ve müzik pedagojisi çalışmaları yürütür. Getronagan ve Esayan okullarının öğrencileri ile semt kiliselerinin mugannilerinden oluşturduğu kusan (ozan) korosunu çalıştırır. Korosuyla "Petit-Champ" tiyatrosunda verdiği konser ilgi uyandırdır. Konser repertuarındaki dini müzik eserlerini halka açık sahnelerde icra etmesi, ruhban sınıfı mensuplarının itirazlarına sebep olur. Dönemin edebiyat ve müzik çevreleri ile de yakın ilişkiler kurar. Türk Ocağı üyelerinden Halide Edib, Mehmet Emin ve Hamdullah Suphi, Gomidas'ın çalışmalarını takip eden kişiler arasındadır. Yaşadığı ev, her kültürden entelektüelin buluşma mekânı olur (Kuyumjian, 2010, s. 78-79).

24 Nisan 1915 tutuklamaları çerçevesinde Çankırı'ya sürgüne gönderilir. Kısa bir süre sonra sürgünden dönüş izni verilen sekiz kişiden biri olur (Lokmagözyan, 2010, s. 39). İstanbul'a döndükten bir süre sonra ruh sağlığının giderek bozulması üzerine Şişli La Paix hastanesine kaldırılır. Sonradan daha iyi bir tedavi göreceği umuduyla 1919'da Paris yakınlarındaki Ville Evrard Kliniğine nakledilir. 22 Ekim 1935'te Paris'te vefat eder (Poladian, 1972, s. 83).

## 2. DERLEME ÇALIŞMALARI

Gomidas'ın besteci, şarkıcı, öğretmen ve müzik araştırmacısı olarak yürüttüğü çalışmalar, 19. yüzyılda Avrupa'da ve Osmanlı toplumunda ortaya çıkan Batılılaşma hareketinin etkisiyle olmuştur. Rahip Gomidas, Ermeniler arasında 19. yüzyılın ortalarında doğan folklor hareketini halk müziği derleme çalışmaları yaparak geliştirmiş, derlediği şarkıları çoksesli hale getirmiştir. Öğrencilerini derleme yapmaları konusunda teşvik etmiş, akademik çalışmalar yayımlamıştır (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 140).

19. yüzyıl boyunca milli olanı keşfetme ve derleme ile başlayan folklor çalışmaları, bu millileştirme sürecinin en önemli kaynaklarından olmuşlardır. Folklor düşüncesinin öncüsü olarak görülen Johann Gottfried Herder (1744-1803)'in folklorla romantik milliyetçilik açısından bakan anlayışı, her şeyden

önce “köylü” ve “halk” kavramlarını öne çıkarmaktadır. Ona göre köylü doğayla iletişim halinde olduğu için şehre göre yerelliğini daha “saf ve kirlenmemiş” (Öztürkmen, 2010, s. 252) şekilde koruyabilir. Gomidas bu fikirlere uygun olarak şehirlerde üretilen müziği “yabancı” müziklerin etkisinde olduklarını söyleyerek “milli müzik” kapsamında değerlendirmemiştir. Gomidas Vartabed'e göre halk müziği ve kilise müziğinin kökeni köylülerin ürettikleri ezgilerde, bir ulusun kültürü ise yabancı etkilerden arınmış halk müziğinde saklıdır (Bilal ve Yıldız, 2019, s. 196-197).

Gomidas, Ermeni müziğinin makam sisteminin Doğulu makam sistemine dayandığını kabul eder, ancak Ermeni müziğinin kendine özgü karakterini tanımlamak üzere ezgilerin bu makamsal karakterden arındırılması gerektiğini belirtir. Gomidas'a göre ayin bestelerken gereksiz süslemelerden uzak durmak, muhtelif varyasyonları olan şarkıların en uygun düzenlemesini belirlemek, ezgilere söz eklerken söz müzik uyumuna dikkat ederek kilise müziğinin ruhuna uygun hareket etmek ve kadim khaz notalarıyla yazılmış el yazması ilahileri rehber olarak kabul etmek gerekir (Alajaji, 2019, s. 43).

Aram Kerovpyan ve Altuğ Yılmaz edebiyat tarihçisi Marc Nichanian'ın “Filolojinin Yası” (Nichanian, 2007) adlı eserinde Gomidas'ın çalışmalarının, Avrupa'daki filoloji hareketinin bir yansıması olarak değerlendirildiğini belirtirler. Avrupa'da, 18. yüzyılın sonlarında Doğu dillerine dair çalışmalarla başlayan modern filoloji, Avrupa'da antik kültürün tekrar keşfedilmesi, canlandırılması yoluyla bir Avrupalı kimliğinin keşfedilmesini sağlar. Modern ‘ulus’ kavramının oluşması, filolojinin yayılmasıyla eş zamanlıdır. Filoloji, halkın geçmişe dair hafıza ve bilinçten yoksun olduğu anlayışıyla ona bilinç kazandırmayı ve kendi kimliğini sunmayı hedefler. Filoloji hareketi 18. yüzyılda Ermeniler arasında Mikhitaryanlar vasıtasıyla yayılmaya başlar. Eski metinlerin çevirisini yapmış, Ermeni folkloru üzerine çalışmalar yürütmüşlerdir. Gomidas'ın Ermeni müziğinin öncüsü olarak kabul edilmesi, Batılılaşmanın ve “ulusal kültür” anlayışının Ermeniler tarafından benimsendiğinin işaretidir (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 141-143).

20. yüzyıl başında bazı Ermeni ve yabancı gazete yazarları tarafından Ermenilerin kendilerine özgü müziklerinin olamayacağı öne sürülmüştür. Zira Ermeniler, sürekli diğer halkların hâkimiyeti altında veya onlarla yakın ilişki içinde yaşamışlardır. Akhverdyan'ın belirttiğine göre Türk, Acem ve Osmanlı unsurlardan etkilenme sebebiyle Ermenice söylenmiş şarkıların ezgileri ile şiirleri bu halklardan alınmıştır. Gomidas, derlemeleri ve yazdığı makalelerle bunun aksini kanıtlamak ister (Akhverdyan, 1832, aktaran Berkman, 2012, s. 42). Gomidas, Avrupa'daki folklor hareketine paralel olarak özgün bir “Ermeni müziği” tanımlamak için çaba harcamıştır.

Gomidas Vartabed, derleme yapmaya öğrencilik yıllarında başlar. Eçmiadzin'de ruhban okulunda kilise müziği notasyonu, teorisi, repertuarı ve icrasına dair dersler aldığı gibi zengin bir el yazmaları kütüphanesinde çalışma şansı bulur. Okunamayan kilise ezgilerini sadeleştirir. Kilise repertuarından olan ilk derlemelerini 1893'te *Ruhani Ezgiler* adı altında bir araya getirir (Bilal ve Yıldız, 2019, s. 189).

1892'de memleketi Kütahya'ya giderek dini şarkılar ve çoğunu akrabalarının söylediği Türkçe şarkıları, 1895'te kusan ezgilerinin izlerini taşıyan Eğin şarkılarını kayıt altına alır. Van yöresine ait 36 parçadan oluşan el yazması koleksiyonunda nota bilmeyen Dikran Çituni'den alıp notaya çektiği eserler bulunmaktadır (Poladian, 1972, s. 85-86).

Gomidas'ın derleme çalışmaları, 19. yüzyıl Avrupası'nda halk şarkılarını kültürel geçmişin kalıntıları olarak görüp, bu eserleri kolektif ulusal kimliğin bir ifadesi olarak gören anlayış ile ilişkilidir. Milli bir Ermeni müziği tanımlama çabasının, Alman müzikoloji ekolünün ulus/millet merkezli anlayışı ile halk müziği çalışmalarında her milletin diğerlerinden farklı özgün bir müzik kültürü olduğu düşüncesine dayandığı söylenebilir (Bilal ve Yıldız, 2019, s. 225).

Hampartzum notasının bulunuşu, Modernleşme ve Batılılaşma sürecinin müzik alanındaki ilk yansımasıdır. Nota yazımı, Ermenilerin “etnografik millet” olarak tanımlanmasında önemli bir araç olarak değerlendirilmiştir. Çünkü bu notasyon aracılığıyla müzik artık yazılı bir belge üstünden araştırılabilen, korunabilen bilimsel bir kaynak haline gelmiştir (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 124).

Gomidas'ın derleme yaptığı bölgelerdeki kaynak kişiler, genellikle görüşme olanağı bulduğu kişiler arasından seçilmiştir. Notalama, Batı müziği ses sistemine göre tasarlanmıştır. Dolayısıyla bu notasyonlar ezgilerin makamsal karakterini yansıtmada zorluklar içerir (Güvener ve Güray, 2020, s. 247).

### 3. DANS EZGİLERİ

Teorik çalışmalarda Gomidas'ın sözsüz dans ezgileri köylünün günlük yaşamıyla yakından ilgili çok katmanlı ve zengin bir kültür olarak görülür. Bu ezgiler zamanla hızlı bir değişim geçirirler (Atayan ve Geodokyan, 2006, s. 32). Gomidas Vartabed Ermeni halk şarkılarını köylülerin gündelik hayatıyla ilgili şarkılar, köylü şarkıları, ritüel şarkıları, khağlar (eğlenceli, hicivli, mizahi şarkılar, çoban şarkıları...) ve anduniler (gurbet şarkıları) olarak sınıflandırır. Kolektif şarkı yaratmada köylülerin bestecilik maharetlerini işaret eder. Gomidas, köylerde şarkı bestelemenin yer ve zaman şartlarına bağlı bir durum olduğunu, köylünün şarkıyı kimin yaptığıyla ilgilenmediğinden bahseder. Köylerdeki Ermeni halkı koşullar gerektirdikçe şarkı yapmakta, yeni koşullar ortaya çıkınca bu şarkıları değiştirmektedirler (Poladian, 1972, s. 72). Dans şarkıları her yerde ve her zaman doğaçlama bestelenebilir; tekrarı yoktur ve ritmik düzenlemeleriyle diğer şarkılardan farklılaşır (Atayan, 2000, s. 35). Halk dansları çok hızlı şekilde yayılır. Köy düğünleri, hac yolculukları, çeşitli bayramlar, eğlenceler bu yayılmanın hızlanmasında etkili olur. Şarkılarının sözleri zaman içinde farklılaşır. Her söyleyen kendinden farklı renkler katarak şarkının varyantlarını ortaya çıkarır. Köylü, doğası gereği dört mevsim dans eder ve şarkı söyler (Bilal ve Yıldız, 2019, s. 154-155).

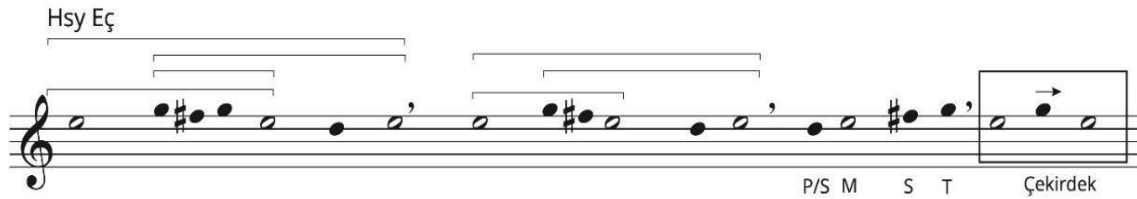
Ermeni dansları, ağaçlardan, hayvanlardan, kuşlardan, doğa unsurlarından ilham alır. Eski Sümer ve Urartu ritüelleriyle Ermeni danslarındaki benzerlikler, doğrudan bir ilişkinin kanıtı olarak gösterilir. Bu benzerlikler, belirli motiflerin sürekliliğini akla getirmektedir. Bu motifler, aynı coğrafyada yaşayan farklı gruplar tarafından da paylaşılmaktadır. Birçok Ermeni dansının pagan kökenli olduğu, hayvanları ve doğayı taklit ettiği bilinmektedir (Sinanian ve Lind, 2016).

#### 3.1. Dans Ezgilerinin Makamsal Analizi

Gomidas derleme yaparken duyduğu ezgiyi piyanodaki ses aralıklarına göre yazmayı tercih etmiştir. Notaya alınan eserler, ancak duyulduğu zaman eserin makamına dair tınılar elde edilebilmektedir. Bu nedenle eserler yeniden yapılandırılmış ve Gomidas'ın ilkelerindeki temel ezgisel hareketler belirlenmeye çalışılarak analiz edilmiştir. Bu yönüyle ezgiler öncelikli olarak makamsal kalıpların daha belirgin bir biçimde ortaya çıkabileceği karar seslerine taşınmış, notasyonlar da ilgili makamsal motifleri ortaya çıkarabilecek bir biçimde "ritmik ve ezgisel gruplara" göre tekrar tasarlanmıştır.

Gomidas Vartabed'in derlemelerindeki makam temelli analizler, tipik ezgi yapılarının temelini oluşturduğu düşünülen "ezgi çekirdekleri" yaklaşımı ile ortaya konmuştur (Güray, 2017, s. 116).

Ezgi çekirdeği içindeki perdeler işlevleri dolayısıyla, bir makamı özgün kılan merkez tanımlayıcı perde/kutb (M), ortak tanımlayıcı (T), süsleyici (S) ve pekiştirici (P) perdeler olmak üzere dört bileşenle tanımlanabilir (Bayraktarkatal ve Güray, 2021).



Şekil 1: Hüseyini Makamına Ait Ezgi Çekirdeği (Bayraktarkatal ve Güray, 2021)





rak çargâh, segâh ve düğâh perdelerini kullanarak ezgi üretmekte, “Nevrûz-i Kebir” ise aynı ezgisel hattı hüseynî perdesinden başlayarak devam etmektedir (Tekin, 1999, s. 158).

15. yüzyılda Nevruz-ı Arab, Nevruz-ı Hârâ, Nevruz-ı Acem, Nevruz-ı Rûmi, Nevruz-ı Hüseyni, Nevruz-ı Bayati, Nevruz-ı Uşşak, Nevruz-ı Rast, Nevrûz-ı Kûçek, Nevruz-ı Zengûle, Nevruz-ı Irak, Nevruz-ı Neva, Nevruz-ı Büzürk, Nevruz-ı Buselik gibi çok sayıda Nevruz terkihi bulunmaktadır (Levendoğlu-Yılmaz, 2002, s. 228-229).

17. yüzyıldan itibaren bu terkiplerden pek azı kullanılır olmuştur.

Dimitri Kantemir, Nevruz'u şöyle açıklar: “Rehavi ve Hicaz makamlarının birleşmesinden doğar. Hicaz gibi hareket edip Rehavi gibi düğah perdesinde karar kılar.” (Kantemir, 2001, I, s.146).

18. yüzyıl nazariyatçılarından Kemani Hızır Ağa'ya göre “Nevruz, şol âgâzedir ki, Segâh kopup Çargâh ve Nevâ ile Nim Hisar gösterüb, bâde Neva ile Çargâh gösterüb, Çargâhtan Hisar Nimin gösterüb bâde yine Nevâ ile Çargâh ve Segâh göstere ve perde-i Düğâhda karar ede.” (Kutluğ, 2000, s. 388).

Tanburi *Küçük Artin* “Nevruz-ı Acem” ve “Nevruz-ı Rûmi” tariflerini vermektedir. Artin'in Nevruz-ı Acem tanımı şu şekildedir: “Bir mızrap acem, gerdaniye, acem, gerdaniye, acem, hüseyni, neva, çargâh, neva, beyati, neva, çargâh, segâh, düğâh, segâh, saba, çargâh, segâh, düğâh.” (Popescu-Judet, 2002, s. 44).

“Nevruz-ı Rûmi” ise “Bir mızrap hüseyni, hisar, hicaz, hicaz, beyati, hüseyni, hisar, hicaz, segâh, düğâh, düğâh, segâh, hicaz, düğâh, segâh, zirgüle, düğâh” perdelerini takip eder (Popescu-Judet, 2002, s. 48).

Yine 18. yüzyıl müzisyen ve teorisyenlerinden Marmarinos, Nevruz-ı Acem'i şöyle tanımlar: “Düğâhta başlayıp gerdaniyeye yükselir, acem kullanarak çargâha iner. Neva yoluyla bayatiye dek yükselir ve düğâhta son bulur.” (Popescu-Judet ve Sirli, 2000, s. 112).

Abdülbâki Nâsır Dede, “Tedkik u Tahkik” isimli eserinde Nevruz ve Nevruz-ı Acem olarak iki tarif verir. Nâsır Dede'ye göre Nevruz tanımı şöyledir:

“Nevâ perdesine dek su'udan ve hübûtan Nihavend âgâze idüb badehû bir Hüseyni ve Acem perdesi gösterüb Acem perdesinde karar eder. Nevâ perdesinden sonra Çargâh perdesi ve Muhayyer perdesinden sonra Sünbüle perdesi dahi bazı mahalde zammolunsa münasibdir. Bu terki müteahhirin telifinden bir edvarda terkiib arasından müstefâddır.” (Aksu, 1988, s. 173).

Nâsır Dede, Nevruz başlayıp acem perdesinde karar eden yapıyı “Nevruz-ı Acem” olarak tanımlamıştır (Aksu, 1988, s. 173).

Ekrem Karadeniz, Nevruz'u “Acem ve Hüseyni makamlarının birleşmesinden meydana gelen bir makam” olarak tarif eder (Karadeniz, 1983, s. 136).

### 3.1.1.2. Lusnag Anuş Polor A

52. ԼՈՒՍՆԱԿ ԱՆՈՒՅ ՔՈԼՈՐ Ա

[Չափավոր. Commodo]

Լուս - նակ ա - նուշ քո - լոր ա, մեջ քուխ ամ - պին մո - լոր ա,  
ե - լանք սա - ռեր քաղ - ցըր նուշ, քո - քիկ ոտ - ներ կեկ - ներ փուշ:

## Lusnag Anuş Polor A



Şekil 3: Lusnag Anuş Polor A eseri ve makam analizi (Güvener, 2022, s. 79)

Eser, neva perdesinden başlayarak düğâh perdesinde karar veren Nevruz ezgi çekirdeğinin bir örneğidir. Rast perdesi pekiştirici görevini üstlenmiştir. Ezgi çekirdeğini oluşturan motifler görülmektedir (Şekil 3). Bu Nevruz türü "Nevruz-ı sağır" olarak tanımlanabilir.

### 3.1.1.3. Nar, Hoy

59. ՆԱՐ, ՀՈՅ

[Արագավուն. Con vivacite]

Նար, հոյ, նար, հոյ, նար, հոյ, ջան, Տո, տը-դա, տը - դա,  
Մա - թոյ, Մա - թոյ, Մա - թոյ ջան, խե - թիք յաշ - կես

ջան տը - դա, նար, հոյ, նար, հոյ, նար, հոյ, ջան,  
մեր պա - տով, Մա - թոյ, Մա - թոյ, Մա - թոյ ջան:

### Nar,Hoy

t s s m

Nevruz ezgi çekirdeği

Şekil 4: Nar Hoy eseri ve makam analizi (Güvener, 2022, s. 80).

Nar, Hoy isimli dans ezgisi yöredeki pek çok örneği gibi Nevruz karakteri göstermektedir. Neva perdesinden başlayıp çargâh ve segâh perdesini kullanarak düğâh perdesinde son bulan yapı Nevruz ezgi çekirdeği olarak tanımlanır.

### 3.1.1.4. Lorke Lorke

64. ԼՈՐԿԵ, ԼՈՐԿԵ

[Աշխույժ. Allegretto]



Լոր-կե, Լոր - կե, Լոր - կե, Լոր - կե, խա - բու - ցե Լոր - կե:

### LORKE LORKE



t s s m

### Nevruz ezgi çekirdeği

Şekil 5: Lorke Lorke eseri ve makam analizi (Güvener, 2022, s. 81).

Eser, düğâh perdesinden neva perdesine dörtlü atlayışla başlamış, üçlü yinelemelerle düğâh perdesinde karar vermiştir. Başka eserlerde de çok kullanılan sesler işaretlenmiştir.

### 3.1.1.5. Min Dar

137. Մին Դար

[Արագալույժ. Allegro ma nontropo]



### Min Dar



s t s s m

### Nevruz ezgi çekirdeği

Şekil 6: Min Dar eseri ve makam analizi (Güvener, 2022, s. 81).

3.1.1.6. *Kını Yelav Das Gurus*

65. [ԳԻՆԸ] ԵԼԱՎ ՏԱՍ ԿՈՒՐՈՒՅ

[Հումորով. Con spirito]

[Գի-նը] ե-լավ տաս կու-րուշ, տո տը-նա-վեր Ա-վան-ցի,  
քյաղ - քը-ցի:

Kını Yelav Das Gurus

t s s m

Nevruz ezgi çekirdeği

Şekil 7: Kını yelav das gurus eseri ve makam analizi (Güvener, 2022, s. 82).

Hoy-Nar dans ezgisinin varyantıdır. Yine düğâh perdesinden neva perdesine dörtlü atlayışla başlamış, düğâh perdesinde karar vermiştir. Nevruz ezgi çekirdeğine dair motifler görülmektedir (Şekil 7).

3.1.1.7. *Hoynar*

66. ՀՈՅՆԱՐ

[Ա] [Աշխարհ. Allegretto]

Հոյ - նար, հոյ-նար, մը - շե - ցի, հո-յը նա-րե նար, քան նա-րե, նար,  
Պուտ-կով փը-լավ ե - փե - ցի, հո-յը նա-րե նար, քան նա-րե, նար:

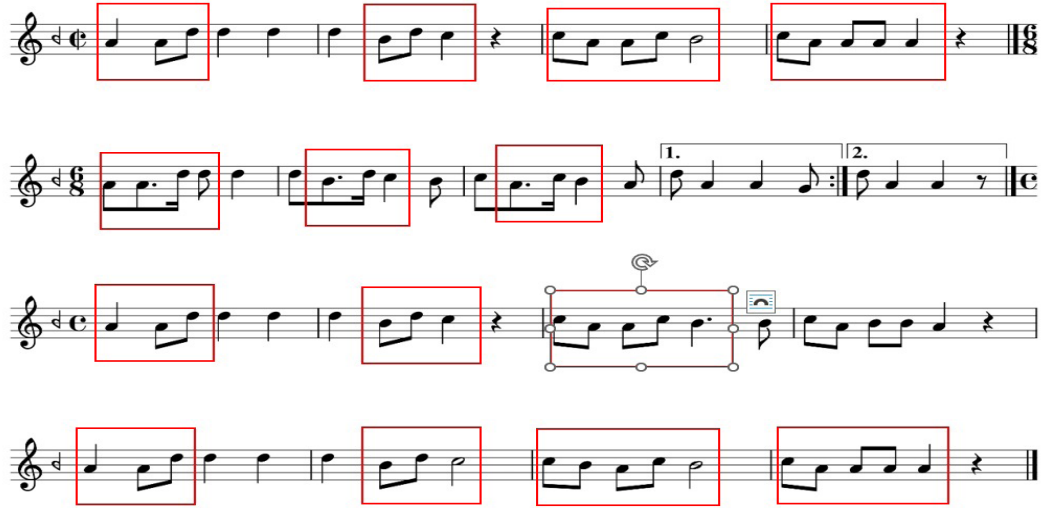
[Բ]

Պուտ-կով փը-լավ ի-փի - ցի, հոյ-նար, նար, Ա-վան-ցի,  
Քյո - մու - ռի կիդր ութկու - թուշ, հո տը - նա-վեր քյաղ-քը-ցի...

[Գ]

Հոյ - նար, հոյ - նար, մը - շե - ցի, հո - յը նա - ռե-նար,  
քան նա - ռե-նար, պուտ - կով փը - լավ ե - փե - ցի,  
հոյ նա - ռե - նար, քան նա - ռե - նար:

## Hoy Nar



ö. 6-7



Nevruz ezgi çekirdeği

Şekil 8: Hoy Nar eseri ve makam analizi (Güvener, 2022, s. 83)

Eser, Gomidas'ın çok sayıda Hoy, Nar çeşitlemelerinden biridir. Nevruz makamı özellikleri göstermektedir. 6 ve 7. ölçülerden seçtiğimiz örnekte görüldüğü gibi düğâh perdesinden neva perdesine gitmiş, incici bir seyir takip ederek düğâhta karar vermiştir.

Bu dans şarkısının en önemli özelliklerinden biri ritim değişikliklerine sahne olmasıdır. Eser, 4/4'lük ölçüden birden 6/8'lik ölçüye geçiş yapar, sonra yeniden 4/4'lük ölçüyle icra edilmeye devam eder. Şarkı sözlerinin değişmesi de bu bölgenin danslarında sıklıkla görülmektedir (Atayan ve Geodokyan, 2006, s. 135).

### 3.1.2. Hûzi, Uşşak-Hûzi, Uşşak makam özelliklerini taşıyan eserler

#### 3.1.2.1. Arnos Dağı<sup>2</sup>

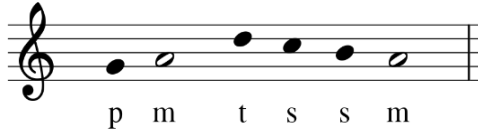
68. ԱՌՆՈՍ ԾԱՂԸ

[Լայնաշունչ. Largando]

Ա - ող - ցոս սա - ըն թար - ծըր ու - հան,  
լե, լե, դի - նե, դի - նա - ըն,  
լե - լը - նիւք եր - բանք սա - ընր սեյ - լան],  
լե, լե, դի - նե, դի - նար, ջան:

2 Van'ın Çatak ve Bahçesaray ilçeleri arasında bulunan Arnos Dağı, "Arnas" ya da "Kepçe Dağı" olarak da bilinir. Gomidas, doğa simgelerinin aşk şarkılarında büyük rol oynadığından söz eder. Dans şarkıları da aşk şarkılarına yakın özellik gösterir. Birçoğunda bölgenin yüksek dağları yüceltilir. Özellikle doğaya adanmış, genellikle pastoral ve noktürn karakterine sahip şarkılar da vardır (Atayan ve Geodokyan, 2000, s. 37). Bu tip doğa sembolizması taşıyan eserlerin sıkça icra edilmesinin sebebi, Ermeni kültürünün ve inanç sisteminin arka planında duran doğa temelli mitolojidir (Güvener, 2022).

## Arnos Dağı



## Uşşak ezgi çekirdeği

Şekil 9: Arnos Dağı eseri ve makam analizi (Güvener, 2022, s. 107)

Eser, rast ve düğâh perdelerinden başlar. Uşşak makamı özelliği gösterir. Beş sestem oluşan eser, sürekli tekrar eden üç sesli bir gerilim oluşturarak düğâhta son bulur. Tek ezgi çekirdeği içermektedir. 9-16. ölçüler arası söz konusu ezgi çekirdeği üzerinden üretilen bir ezgi gözlemlenebilmektedir (Şekil 10).



Şekil 10: Arnos Dağı 9-16. ölçüler (Güvener, 2022, s. 108)

### 3.1.2.2. Mirza Pakyul

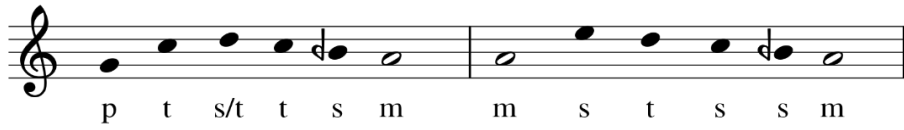


## Mirza Pakyul



ö. 1-2

ö. 3-4



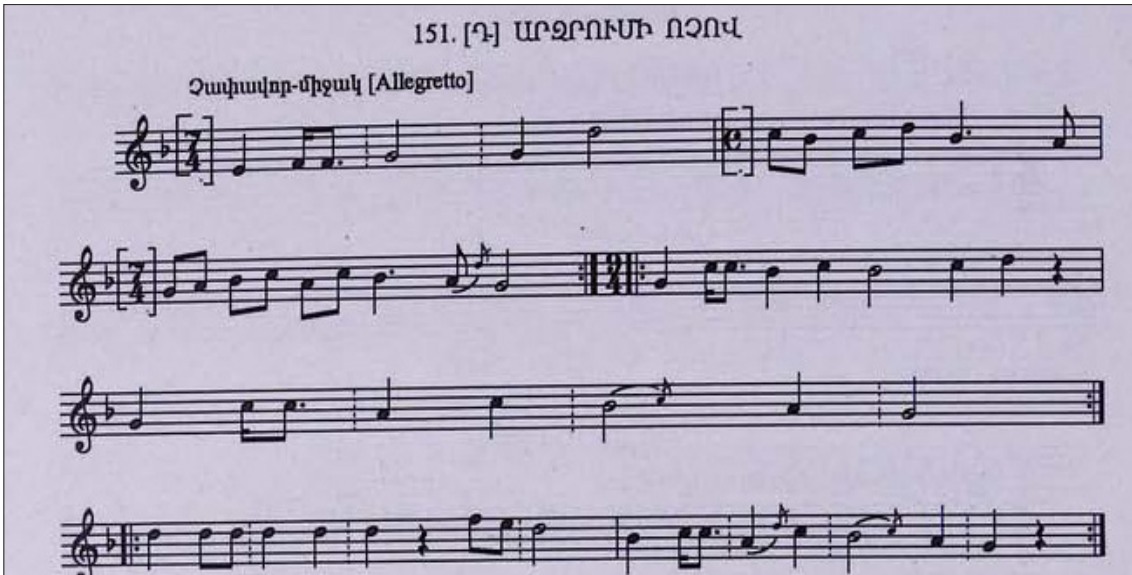
Hûzi ezgi çekirdeği

Nevruz ezgi çekirdeği

Şekil 11: Mirza Pakyul eseri ve makam analizi (Güvener, 2022, s. 108-109)

Ezgi, ilk ölçülerde çargâh ve neva perdesinden başlayıp dügâhta karar veren yapısıyla Hûzi ezgi çekirdeğini oluşturur. Çargâh perdesi tamamlayıcı bir görev üstlenirken rast perdesi pekiştirici olarak kullanılır. 3. ve 4. ölçüler hüseyini perdesini sık kullanarak neva, çargâh ve segâh perdeleriyle dügâh perdesinde karar veren Nevruz ezgi çekirdeği ile sona erer.

### 3.1.2.3. Ardzrumi Vodzov



ö.1-5

p p m s s t s m

Uşşak-Hûzi ezgi çekirdeği

ö.6                      ö.7

m t s m                      t s t s m

Hüseyni e.ç.                      Hûzi e.ç.

Şekil 12: Ardzrumi vodzov eseri ve makam analizi (Güvener, 2022, s. 111-112).

Eser, ırak ve rast perdelerinden başlayan bir hareketle Uşşak ezgi çekirdeği kapsamında ezgi üretmektedir. Söz konusu ezgide düğâh merkez konumunda, ırak ve rast perdeleri pekiştirici olarak işlev görmektedir.

Ekrem Karadeniz'e göre "Hûzi makamı, çargâh ve neva perdelerinden başlayarak segâh ve düğâh perdeleriyle rast perdesine iner ve bu perde üzerinde de kısa duruşlar yapar. Bundan sonra neva, hüseyni, acem, çargâh ve uşşak perdelerini kullanarak düğâh perdesinde karar verir." (Karadeniz, 1983, s. 99).

6. ölçüde, hüseyni perdesiyle başlayan yapı, gerdaniye ile gerilim-çözülüm ilişkisi içine girerek süsleyici perde konumundaki eviç perdesinden geçip hüseyni perdesini merkez almıştır. Hüseyni makamını oluşturan ezgi çekirdeği içinde hareket ettiği söylenebilir.

#### 3.1.2.4. Perzeni

136. Բերզենի (Կամ՝ Ուս-ուսի)

[Միջուկ. Allegro moderato]



ö.1



Uşşak-Hûzi ezgi çekirdeği

Şekil 13: Perzeni eseri ve makam analizi (Güvener, 2022, s. 112-113)

Eser, düğâh perdesinden başlamış, neva, segâh, çargâh perdelerini dolaşarak süsleyici perde olan segâhta karar vermiştir. Eser, bir halay parçasıdır ve döngüsel devam etmektedir. Dolayısıyla düğâh temelli bir ezgi olarak değerlendirilmiştir. Uşşak-Hûzi ezgi çekirdeği özelliği gösteren eser, düğâh perdesiyle başlamış, neva, çargâh ve segâh perdelerini kullanmıştır.

3.1.2.5. *Mirana*

196. ՄԻՐԱՆԱ

Մի - րա - նա, մի - րա - նա,  
ալ - կա - տա թի - րա - նա,  
մի - րե մըն միր ալ - կա - տա թի - րա - նա:

Mirana

s t s m

Uşşak-Hûzi ezgi çekirdeği

Şekil 14: Mirana eseri ve makam analizi (Güvener, 2022, s. 113)


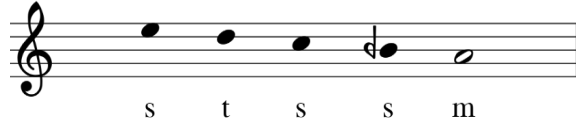

Gomidas'ın Kürtçe eserler koleksiyonundan Mirana ezgisi Uşşak makamı sesleriyle başlamıştır. Neva perdesine çıktuktan sonra çargâh ve segâh perdelerini kullanarak düğâh perdesine hareket etmiştir. Düğâh perdesi merkez konumunda, çargâh perdesi ise ortak tanımlayıcı bir işlev üstlenmiştir.

## 4. BULGULAR

Bu kısımda Gomidas'ın derlediği dans ezgilerinde kullanılan yaygın makam yapıları, ezgi çekirdekleri ve bu ezgi çekirdekleri üzerinden üretilen tipik motifler ortaya konmuştur. Ezgi çekirdeğindeki ezgisel harekete yakın özellik taşıyan karakteristik motifik hareketler yeniden gösterilmemiştir.


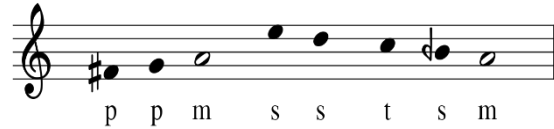

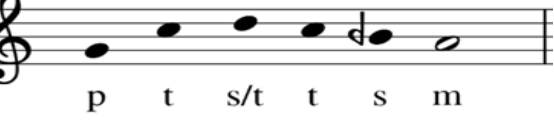
### 4.1. Nevruz Makamı Yapısı Özelliği Taşıyan Eserler

Tablo 1. Nevruz makamı ezgi motifleri (Güvener, 2022, s. 115)

Makam Yapısı	Nevruz Makamı Eserler
Ezgi Çekirdeği 1	
Ezgi Çekirdeği 2	
Nevruz Ezgi Çekirdeğini Oluşturan Motifler	

### 4.2. Uşşak-Hûzi Ezgi Yapısı Gösteren Eserler

Tablo 2. Uşşak- Hûzi ezgi motifleri (Güvener, 2022, s. 120)

Makam Adı	Uşşak-Hûzi Özelliği Gösteren Eserler
Ezgi Çekirdeği-1	
Ezgi Çekirdeği-2	
Ezgi Çekirdeği-3	
Ezgi Çekirdeği-4	
Ezgiyi Oluşturan Motifler	Ezgiyi oluşturan motifler ezgi çekirdekleri ile aynıdır.

Gomidas'ın derlemelerindeki danslar, Doğu Anadolu bölgesinin makam ve usul kalıplarıyla benzer özellik göstermektedir. Analiz edilen dans ezgileri, çoğunlukla Nevruz ve Uşşak-Hûzi ezgi kalıplarını kapsamaktadır.

Nevruz özelliği gösteren dans ezgilerinin genellikle düğâh-neva dörtlü atlamasıyla başladığı ve neva-düğâh atlamasıyla karara vardığı görülmüştür. Nevruz ezgi çekirdeğini en fazla beş ses oluştururken üç ve dört sesli yinelemeler (segâh-neva, düğâh-çargâh, düğâh-neva) sıkça görülen ezgi hareketleridir (Tablo.1).

## Sonuç

Gomidas Vartabed'in Türkçe, Kürtçe, Ermenice eserleri içeren derleme kitabı ezgi çeşitliliği bakımından farklılık gösterir. Bu çalışmada Gomidas'ın bestecilik geleneğinden gelen nota yazım tercihlerinin etkisiyle ezginin ait olduğu makam yapısını yeterince yansıtamayan notasyonlar, makamsal müzik temelli notasyon ve aktarımla yeniden yazılarak Gomidas derlemeleri üzerinden daha etkin bir icra ve araştırma malzemesi üretilmeye çalışılmıştır.

Kültürel çeşitliliği yansıtan Gomidas derlemeleri, Anadolu makam kültürünün kökleri 15. yüzyıla kadar uzanan ezgi kalıplarını korumaktadır. Doğu Anadolu şarkı ve dans repertuarı, Gomidas'ın Ermeni halkından ya da Ermeni âşıklardan derlediği eserlerden oluşur. Dans şarkıları pagan döneminden kalma inançlar ve doğayla ilişkilidir.

Dans repertuarı, Doğu Anadolu bölgesi ezgi karakterini ortaya koymaktadır. Danslar, genellikle 4 ya da 5 sestem oluşan kısa ezgilerden kuruludur. Cümleler aynı formda olup geçişler kolayca fark edilir. Ölçü değişiklikleri, cümle tekrarları, süslemeler ve süre değişikliği çeşitliliği sağlayan unsurlardandır. Sözlerin farklılaşması da dans şarkılarının özellikleri arasındadır.

Analiz edilen dans ezgileri, çoğunlukla Nevruz ve Uşşak-Hûzi ezgi kalıplarını kapsamaktadır. Tek ezgi çekirdeği üzerinden yapılan ezgilerde "Nevruz" yapısının ağırlığı görülmekte, düğâh ve neva perdeleri arasındaki alanın yoğun kullanımıyla buradan ezgi üretilmektedir. Nevruz ezgi çekirdeği, en fazla beş sestem oluşmaktadır.

Uşşak-Hûzi ve Hûzi gibi ezgi çekirdekleri de çargâh ve rast perdelerinin yoğun kullanımıyla benzer ezgi hareketlerini oluşturmaktadır. Ezgilere ulaşmak mümkün olmadığından "kürdi-segâh" perdeleri arası olası geçişkenlik tahminden ibarettir. Bu makalede yer alan dans ezgileri, söz konusu yayında yer alan 48 dans ezgisinden en yoğun kullanılan Nevruz ve Uşşak-Hûzi yapılarının görüldüğü örneklerdir. Gomidas'ın derlemeleri içinde tek ezgi çekirdeği üzerinden yapılan ezgilerde rast perdesinde karar veren yapılar Rast ve Pencgâh-ı Asıl ezgi çekirdekleri ile oluşmaktadır. Bunun yanında Kürdi temelli yapılar Anadolu geleneğinin pek çok unsurunda olduğu gibi bu ezgilerde de Uşşak-Hûzi temelli yapılar ile benzer özellik göstermektedir. En az iki ayrı ezgi çekirdeğinden oluşan yapılarda ise çargâh ve neva kararlı olanlar dikkat çekmektedir. Çargâh'taki duruşlar Çargâh'ta Acem, Çargâh-Hüseyini, Rast gibi ezgi çekirdekleriyle oluşmakta, bu duraklardan sonra genellikle düğâh merkezli ezgi çekirdekleri ile karara gidilmektedir. Neva üzerindeki Bayati ve Neva ezgi çekirdeklerinin makam renklerinin oluşumlarındaki etkileri de belirgin görülmektedir. En az iki ayrı ezgi çekirdeğinden oluşan Gomidas derlemelerinin dans kısımlarında Anadolu müzik kültürünün çok katmanlı makam yapılarının izleri görülmekte, küçük, karakteristik ezgi hareketleri, büyük ezgi yapılarının köklerini oluşturmaktadır. Bu durum derlemelerin yapıldığı coğrafyanın ve genel olarak Anadolu geleneğinin temel müzik yapma pratiğini de yansıtmaktadır. Dans ezgilerinin halkın belleğinin en eski bilgilerine ulaşabilme yetisi ve özelliği bu ezgilerin değerini daha da arttırmaktadır.

Gomidas'ın araştırmaları Anadolu müzik kültürüne dair en eski derleme kayıtlarını içermekte, Anadolu'nun kültürel çeşitliliğinin çok yoğun olduğu bir dönemi hafızalara tekrar aktarabilme gücünü içinde taşımaktadır. Ortak geçmişin hatırlanabilmesi, ortak belleğin gelecekteki sosyal iletişim olasılıkları üzerinden yeniden inşa edilmesinin de yolunu açabilecektir.

<b>Yazarların Makaleye Katkı Oranları</b> <i>Contribution Rates of the Authors</i>	<b>Birinci yazarın makaleye katkısı %60, ikinci yazarın makaleye katkısı %40'tır.</b> <i>The contribution of the first author to the article is 60 %, and the second author is 40 %.</i>
<b>Etik Kurul Onayı Bilgileri</b> <i>Ethics Committee Approval</i>	<b>Makalede açıklanan araştırmada insan denekleri kullanılmadığı için etik kurul onayı alınmamıştır.</b> <i>Ethics committee approval was not obtained because human subjects were not used in the research described in the paper.</i>
<b>Çıkar Çatışması</b> <i>Conflict of Interest</i>	<b>Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.</b> <i>The author has no conflict of interest to declare.</i>
<b>Finansal Destek</b> <i>Financial Support</i>	<b>Yazar çalışması için finansal destek almadığını beyan etmiştir.</b> <i>The author declared that this study has received no financial support.</i>
<b>Teşekkür Açıklaması</b> <i>Acknowledgements</i>	<b>Yazar teşekkür açıklaması bildirmemiştir.</b> <i>The author did not provide a statement of acknowledgement.</i>
<b>Hakem Değerlendirmesi</b> <i>Peer-review</i>	<b>Bağımsız</b> <i>Externally peer-reviewed.</i>

## Kaynaklar

- Aksu, F. A. (1988). *Abdülbâki Nâsır Dede ve tedkik u tahkik*. [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi].
- Alajaji, A. S. (2019). *Sılaya giden yol*. Aras Yayıncılık.
- Atayan, R. (2000). *Komitas the complete works: Musical ethnographic heritage* (Vol. 10). Gitutjun Publishers.
- Atayan, R. (2003). *Komitas the complete works: Musical ethnographic heritage* (Vol. 12). Gitutjun Publishers.
- Atayan, R. & Geodokyan, G. (2006). *Komitas the complete works: Musical ethnographic heritage* (Vol. 14). Gitutyun Publishers.
- Bayraktarkatal, M. E., Güray, C. (2021). Makamın yapı taşı. M.S. Tokaç & C. Güray (Ed.) *Anadolu ve komşu coğrafyalarda makam müziği atlası*. (s. 949-1017). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Berkman, E. (2012). *Kanun virtüüzü, besteci ve eğitimci Haçatur Avetisyan (1926-1996) ve kanun çalgısı özelinde Ermenistan SSCB de (1920-1991) müziğin dönüşümü*. [Sanatta Yeterlilik Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi].
- Bilal, M., Yıldız, B. (2019). *Kalbim o viran evlere benzer: Gomidas Vartabed'in müzik mirası*. Birzamanlar Yayıncılık.
- Çelik, B. B. (2001). *Hızır Bin Abdullah'ın Kitabü'l Edvar'ı ve makamların incelenmesi*. [Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi].
- Doğrusöz, N. (2007). *Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehrî Edvarı üzerine bir inceleme*. [Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi].
- Güray, C. (2017). *Bin Yılın Mirası*. Pan Yayıncılık.
- Güvener, D., Güray, C. (2020). Gomidas: Hayatına, Derlemelerine, Derlemelerindeki Dans Ezgilerine Bir Bakış. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 16, 234-255. <https://doi.org/10.31722/ejdm.758935>.
- Güvener, D. (2022). *Gomidas Vartabed'in halk ezgileri repertuarından 14. cilt 6. kitaptaki ezgilerin çekirdek analizi yöntemiyle makamsal özellikleri açısından incelenmesi*. [Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi].
- Öztürkmen, A. (2010). "Folklorla oynamak": Yerellik, milliyetçilik ve ötekilerimiz. Milas, H. (Ed.). *Sözde masum milliyetçilik* (s. 251- 281). Kitap Yayınevi.
- Kantemir, D. (2001). *Kitâbu'l İlmi'l-Mûsikî 'alâ Vechi'l-Hurûfât-Musikiyi harflerle tesbit ve icra ilminin kitabı*. . (1. baskı, c. 1). Tura, Y. (Haz.). Yapı Kredi Yayınları.
- Karadeniz, M. E. (1983). *Türk musikisinin nazariye ve esasları*. T. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kerovpyan, A., Yılmaz, A. (2010), *Klasik Osmanlı müziği ve Ermeniler*. Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk musikisinde makamlar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Kuyumjian, R., S. (2010). *Deliliğin arkeolojisi Gomidas*. Bir Zamanlar Yayıncılık.
- Levendoğlu Yılmaz, N. O. (2002). *XIII. yüzyıldan günümüze kadar varlığını sürdüren makamlar ve değişim çizgileri*. [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi].
- Lokmagözyan, D. (2010). *Gomidas bu toprağın sesi*. Anadolu Kültür Yayınları.
- Poladian, S. (1972). Komitas Vardapet and his contrubition to ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 16(1), 82-97.
- Popescu-Judet, E., Sirli, A. (2000). *Sources of 18th-Century music: Panayiotos Chalathzoglou [i.e. Chalatzoglou] and Kyrillos Marmarinos' comparative treatises on secular music*. Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E. (2002). *Tanburî Küçük Artin: A musical treatise of the eighteenth century*. Pan Yayıncılık.
- Sinianian, G., Lind-Sinianian, S. (2016, 31 Ocak). History of Armenian dance. *Hyetert*. <https://hyetert.org/2016/02/01/history-of-the-armenian-dance-by-gary-and-susan-lind-sinianian/>
- Tekin, H. (1999). *Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyye'si*. [Doktora Tezi, Niğde Üniversitesi].

## Extended Abstract

### Analysis of Dance Tunes in Turkish-Kurdish-Armenian Compilations of Gomidas

Gomidas Vartabed was the pioneer of music researchers who collected folk music in Anatolia. From the late nineteenth century onwards, he collected folk songs, some of which have survived to the present day. Composer, choir-conductor, singer and a priest, Gomidas left very important works to the history of Anatolian music and guided the consequent music researchers and composers. The works of Gomidas as a music researcher and musician have an important place in the Westernisation movement in the Ottoman world. The increase in the number of folk song compilation activities was closely related to the nationalism and enlightenment movement in the Ottoman Empire and Europe during the nineteenth century. Gomidas deeply analysed Armenian music during this period and his works had a great impact on the Armenian society. The compilations of Gomidas were not limited to Armenian music. He also made a great effort to uncover the common roots of the cultural heritage of Anatolia. He endeavoured to define Armenian music and to create a "national Armenian music". It can be accepted that Gomidas, who compiled folk songs, was the first musicologist of Anatolia. He carried out his works with the zeitgeist within the Ottoman identity. The works of Gomidas are among the reflections of the "Nationalism" period towards the Ottoman and Europe during the nineteenth century. He gave lectures on Armenian church music. With the influence of the Western music education he received in Berlin, he continued his compositional work in the field of non-religious music according to the music understanding of the period. It is possible to see the influence of the German/Berlin musicological school in his works on folk music. He collected Armenian, Kurdish and Turkish folk tunes mostly in the villages of Eastern Anatolia and the Caucasus, and compared the songs in terms of performance. Priest Gomidas developed the folklore movement that emerged in Europe and Ottoman society at the end of the nineteenth century by collecting folk melodies and supporting his students to go to the villages and make collections. He polyphonised the folk songs he collected according to his understanding of composition. His compilations of folk melodies, music researches, polyphonic choirs and academic studies progressed in harmony with the nationalist movements of the period. Gomidas says that it is the peasants who create folk songs. Since the peasant is in contact with nature, he can preserve his localness compared to the city. By this idea, he did not consider the music produced in cities as "national music". The roots of folk music and church music are hidden in the melodies produced by the peasants. Gomidas mentioned the success of the peasants in creating collective songs, wrote that song composition was related to the daily life of the peasants, and that song composition in villages was a situation that depended on the conditions of time and place. Gomidas Vartabed made his first compilation of church repertoire during his seminary years. He founded the kusan (minstrel) choir in Istanbul, which had more than three hundred members, He gave concerts with his choir. He undertook the task of polyphonising Surp Badarak, the most important liturgy of the Armenian Church. In addition to the many folk and kusan songs recorded throughout the Middle Ages, he worked on deciphering the khaz notation used by the Armenian Orthodox Church to transcribe its liturgy and hymns. According to Gomidas, a clear idea of Armenian national music will emerge when religious music and folk music are considered together. In the nineteenth century, folk melodies were seen both as a sign of cultural identity and as a way of meeting Western culture. Gomidas' music researches, folk music compilations, academic studies, polyphonic choral structures are important in terms of reflecting the folklore movement and musical understanding of Armenian music that started at the end of the nineteenth century. Gomidas assumed an active role in introducing Eastern music to the West. Dance tunes have an important place in the compilation works of Gomidas. Dance tunes are seen as a multi-layered and rich culture closely related to the daily life of the villagers. Dance songs can be defined as short-lived. They can be quickly transformed during the daily life of the peasants .and the dance songs are not repeated. They differ from other songs with their rhythmic arrangements. Dance tunes were the main tool for understanding Armenian musical traditions and Anatolian musical culture for Gomidas. This study aims to analyse the dance tunes selected from the folk music collection of Armenian, Turkish and Kurdish melodies compiled by Gomidas Vartabed in terms of their makam and rhythmic characteristics and to rearrange them following the melodic patterns of the geography. In this way, it is aimed to re-transfer the forgotten sounds to the cultural memory of Anatolia.



# Musical Minimalism: Is It a Misnomer?

## Müzikal Minimalizm: Bir Yanıltıcı Ad Mı?

Orhan TORUN <sup>(1)</sup> 

<sup>(1)</sup> Sorumlu Yazar/Corresponding Author

Orhan Torun (Postgraduate Student)

Istanbul University State Conservatory Music Main Art  
Master's Thesis Program, Istanbul, Türkiye

E-Posta: orhanntorunn@outlook.com

ORCID: 0000-0002-3554-9365

Başvuru/Submitted: 5 Mayıs 2023

Kabul/Accepted: 27 Haziran 2023

### Atıf/Citation

Torun, O. (2023). Musical Minimalism: Is It a Misnomer? *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 24, 111-122. <https://doi.org/10.59446/porteakademik.1292776>

### Abstract

Whether the term 'minimal' is appropriate for the music to which it refers to has been a subject of debate among scholars and composers. Many alternative terms were suggested as substitutions or complements. Consequently, the extent to which minimalist music is minimal has been discussed. Most of the previous studies on the distinctive qualities of minimal music and whether the term is misleading provided either a discussion of the alternative terminology or a comparison of minimal art and music; on the other hand, this essay aims to investigate the ways in which minimal music is 'minimal' with a broader view from the perspectives of different disciplines, which is necessary.

First, previous studies on understanding why such music and art are considered 'minimal' are reviewed and compared. To establish a broader perspective for accuracy, the focus is not limited to the period between the 1960s and 1980s, when minimalist music appeared, developed, and flourished. Sociocultural dynamics surrounding this art and music are also considered since they reflect in the surface qualities of the works; hence a two-way relationship. However, the related sociocultural aspects are only briefly mentioned since they are not in the main scope of this study. Second, the first known publication in which the term is used in a distinctive musical context is presented and discussed in addition to the other starting points suggested by scholars; moreover, the spectrum is broadened with the first publication in which the term was used in the arts due to the reason that there is a direct relationship between the two. Third, a comparison and discussion of minimal art and minimal music is provided regarding the main question of whether minimal music is a misnomer by choosing two representative works from each discipline. Fourth, alternative terminology is discussed in an attempt to provide an answer to the fundamental question, the objective of the paper.

At the end of the historical, theoretical and aesthetic enquiry, it is proposed that the term 'minimal' is not completely inaccurate to denote this music; however, regarding minimalist music as the 'emancipation of repetition' provides more insight into evaluating its importance in Western art music.

**Keywords:** Minimalist Music, Minimalism, Minimalist Art, 20th Century Music, Repetitive Music

## Özet

'Minimal' teriminin atfedildiği müzik için uygun olup olmadığı besteciler ve araştırmacılar arasında uzun zaman boyunca tartışma konusu olmuştur. Tamamlayıcı olmaları veya 'minimalizm'in yerini almaları gibi çeşitli amaçlar ile bu terim yerine birçok alternatif önerilmiştir. Bu kavramsal tartışmalar beraberinde, ilgili müziğin hangi bakımlardan 'minimal' olduğunun bir sorgulamasını getirmiştir. Müzikal minimalizmin ayırt edici özellikleri üzerine yapılmış olan önceki çalışmaların birçoğu ya alternatif terminolojinin bir kritiğini ya da minimal müzik ile minimal sanatın bir karşılaştırmasını sunmaktadır. Ancak, bu çalışma, müzikal minimalizmin hangi yönlerden minimal olduğunu çokdisipliner bir yöntemle irdelemektir ki bu, elzemdir.

Öncelikle, bu müzik ve sanatın neden 'minimal' olarak değerlendirildiği üzerine yapılmış olan çalışmalar incelenmiş ve birbirleriyle karşılaştırılmıştır. Doğruluk açısından daha geniş bir bakış açısı elde edebilmek için, odak noktası bu müziğin ortaya çıktığı, geliştiği ve yaygınlaştığı 1960'lar ve 1980'ler arasındaki dönemle sınırlı tutulmamış, 19. yy. müziğinden günümüze kadar olan geniş bir zaman aralığını ele almak tercih edilmiştir. Ayrıca, bu müziği ve sanatı çevreleyen sosyokültürel dinamikler de dikkate alınmıştır çünkü ilgili eserlerin yüzeysel özelliklerine doğrudan yansımaktadırlar. Ancak, ilgili sosyokültürel dinamikler çalışmanın ana odak noktasında yer almadıklarından dolayı sadece gerekli görülen yerlerde, kısaca değinilmişlerdir. İkincil olarak, terimin spesifik bir müzikal bağlamda kullanıldığı bilinen ilk yayın sunulmuş ve akademisyenler tarafından önerilen diğer başlangıç noktaları ile birlikte tartışılmıştır; ayrıca, müzikal minimalizm ile arasında doğrudan bir ilişki olması nedeniyle terimin sanatta ilk kez kullanıldığı varsayılan metne de yer verilmiştir. Üçüncül olarak, bu çalışmanın ana sorusu olan 'müzikal minimalizmin bir hatalı adlandırma olup olmadığı'na cevaplamaya yönelik, müzikte minimalizm ve sanatta minimalizm, bu iki disiplinden birer temsili eserin seçilmesi yöntemi ile tartışılmıştır. Dördüncül olarak, alternatif terminoloji, çalışmanın ana sorusuna yönelik bir cevap bulabilmek adına tartışılmıştır.

Tarihsel, teorik ve estetik incelemenin sonunda, 'minimal' teriminin bu müziği ifade etmek için tamamen yanlış olmadığı, ancak minimalist müziği 'tekrarın özgürleşmesi' olarak görmenin, bu müziğin Batı sanat müziğindeki önemini değerlendirmede daha isabetli bir yaklaşım olacağı sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Minimalist Müzik, Minimalizm, Minimalist Sanat, 20. Yüzyıl Müziği, Tekrarıcı Müzik

## 1. INTRODUCTION

The music that appeared in the US at the beginning of the 1960s has changed the course of music history: new stylistic preferences on the surface level and conceptual perspectives on the aesthetic level have brought new means of expression into art music, or in some cases, a 'non-expression'. On the other hand, performing these works at art galleries before their wider acceptance by opera houses, concert halls and academia, contributed to a dynamic change in the sociocultural interactions between the works, their creators, and the audience. In other words, the conventions of the art music listener have been challenged and changed, subsequently, many non-classical and non-Western musical works were invited to this new art music, which has strong avant-garde roots. It is a matter of question whether minimal music still continues. Furthermore, many composers would respond to this question by saying 'Thankfully it does not' due to the historical anxiety surrounding the term since "It is the word itself which seems to have become the lightning rod for composers's annoyance" (Bernard, 2003, p. 113). Many alternative words were suggested to name this music but Michael Nyman's half-serious, rather humorous categorisation has remained the dominant: 'minimal music' (Nyman, 1968). An enquiry into the relevance of the term 'minimal' in signifying the musical and extra-musical qualities it denotes is necessary for mainly two interconnected reasons. Firstly, some of the composers were not happy with the label 'minimal' attributed to their music due to, but not limited to, the misleading, downgrading or even pejorative use and implications of the term. Philip Glass, for instance, preferred to limit the term 'minimal' for his early works (Page, 1980), namely *Music in Similar Motion* (1969), since his works after the 1970s are more complex in terms of sections, subsequently sonority, and then, consequently harmonic motion. Secondly, the term 'minimal', or its misinterpretations, in addition to causing anxiety, couraged the idea that minimalism is a musical device as if it could be employed when desired and could be left when it is not wanted (Bernard, 2003). This aspect of the term is identified and categorised by Johnson (1994) as *minimalism as a technique*; in other words, a compositional device. While this is not invalid, such a perspective is, in the end, likely to make musicians disregard the new sense of tonality minimalism brought (Bernard, 2003), which has affected contemporary classical music at large.



Many other terms are suggested as counterparts or complements; Nickleson (2023) claimed that the history of minimalism could be regarded as the 'battle of homonyms'. Warburton (1988) surveyed some of them to provide a ground for prospective researchers in the field whilst not giving attention to minimal art. To understand in what ways this music is minimal and what it has brought to both on technical and extra-musical levels, whether it still continues or not, what its connection is with sociocultural changes during the 1960s and what the resulting repercussions are, minimal art must be taken into consideration since it was where the term originated. Furthermore, the four protagonists (Riley, Young, Reich and Glass) were all in collaboration with minimalist artists, art galleries and museums, where this music flourished at in addition to New York City lofts. Bernard (1993) surveyed minimalist music and minimalist art together and stated that the term 'minimal' is not completely inappropriate for this music, which I agree with. In one of the recent publications on musical minimalism, *Ashgate Research Companion to Minimalist and Post-minimalist Music* (2013), Potter suggests two alternative minimalism in a successful attempt to 'mapping early minimalism', which provides an important insight on the divergent but also connected sides of this music. Potter suggested a cultural-other one and a more conventional one. The prior could be associated with *Fluxus* whilst the second is a return to basics, hence an 'antidote to modernism' (Potter, 2019). Regarding sociocultural connections between the minimal music, composer, audience and society at large, Mertens (2007), who favoured the term *repetitive music* and used it interchangeably with *American minimal music*, benefited from Adorno and also stated that American minimalist music's employment of non-Western musical sources is a sort of cultural imperialism and a reflection of the idea of Western superiority, which is a deduction I do not agree with.

While I do not consider this music, even the earlier, Fluxus-like works such as *Trio for Strings* (Young, 1958), not as a divergent path from Western art music, in other words, the so-called classical music, it is a superficial approach to consider this multi-cultural hybrid as a cultural superiority's approach to the non-Western music. Musical minimalism caused (it actually still does) great anxiety and it has never been the superiority even in Western culture albeit it is not viable to classify cultures as 'Western' and 'Eastern' in today's highly globalised world. Rather, I regard the emergence of the aesthetic and technique of minimal music as an ultimate outcome of, mainly, Cage's and Satie's ideas on structure, repetition, non-Western music and sound. In *Vexations* (1893), Satie employed enormous times of repetition, hence a demand for a new kind of listening since the music removed the conventional expectations such as a prediction to hear the *perfect authentic cadence* at the end of the section or work. Cage in his speech *Satie's Defence* (1948) discussed the way how Satie structured his works by separating the musical units by considering the time they fill in, rather than the harmonic goals as it was in Beethoven, according to Cage. Cage had been creating under the conscious influence of non-Western music, which is one of the many things he had included in his creative process and intellectual mind before Philip Glass came up with the idea of employing Indian *tala* or before Steve Reich's fascination with African drumming. As noted by Gann (2010), 'Cage has often been cited as having anticipated minimalism, or even *postminimalism* and *new age*', giving Cage's *Dream* (1948) and *In a Landscape* (1948) as examples.

Most of the aforementioned publications provided highly beneficial insights not only on minimal music but also on minimal art, the interaction of this music with music at large, and its sociocultural dynamics and repercussions. However, none of them discussed the appropriateness of the term 'minimal' considering the music it represents by comparing it with the alternative terminology on both music-theoretical and conceptual ground while broadening the spectrum with minimal art. It is, on the other hand, not to suggest discarding the term 'minimal' or replacing it with other, since now there is *post-minimal music*, but to revisit the near history and understand it from today's perspective. Such an insight, I believe, is beneficial for understanding post-minimalism as well. Borrowing from Schoenberg, I suggest a concept to understand minimalism concerning its repercussions today. I claim it is the *emancipation of repetition*, which will be explained and discussed in this essay. Furthermore, it is identified that the surface qualities of minimal music, such as the elimination of harmonic progression in some important works, namely in *Music in Contrary Motion* (Glass, 1969) or the presence of even *monophony*, for instance, in *Strung Out* (Glass, 1967), are of no means without considering the psycho-acoustic effects and underlying conceptual and aesthetic ideas, all of which consequently make a conventional analysis almost impossible. The so-called simplicity in terms of the 'object' to be comprehended in some minimalist sculpture -since it is not possible and viable to ex-

pect all minimal sculpture to have the same qualities- differs from the so-called simplicity of, especially, early minimal music. Moreover, when the 'material' used in minimal art is daily objects, or even fabricated ones, 'material' in minimal music, which produces the sounds or which is to produce the sounds on, could be rather alien. Swinging microphones as the main sound source in *Pendulum Music* (Reich, 1968) can be given as an example. At the end, to provide an answer to the initial question of whether 'minimal music' is a misnomer, a definite answer is avoided since it is not first possible and second, not viable; as Gann (2016, p. 41) pointed out: "No new musical term is ever introduced without controversy, and there are always those who protest that the mapping of a word to a variety of musical practices is never literal enough. This cannot be helped". Instead, the possible reasons why this music could or could not be minimal are questioned. If its meanings are extended or interpreted in such a way as to disassociate it, deliberately or not, from the music with which it is associated, then, this would damage both the term and the music. Eventually, anxiety would arise which would prevent its meaning and aesthetic from being comprehended.

## 2. MINIMALISM AS A SUCCESSFUL BOREDOM: THE CONTROVERSIAL ORIGIN

In 2018 *The Spectator* proudly declared Michael Nyman the originator of the term 'minimal music', addressing Nyman's 1968 column in the magazine. Nyman used the phrase for the music of Henning Christiansen:

"I also deduced a recipe for the successful 'minimal-music' happening from the entertainment presented by Charlotte Moorman and Nam June Paik at the ICA. Simple idea, straightforward structure, intellectual control, theatrical presence and intensity in presentation. These all contributed to Paik's spellbinding performance of *Springen* by Henning Christiansen, a hypnotic ten-minute piece which consisted of nothing but a series of parabolas traced by the fingers, arm and eyes of the performer in ever-widening arcs." (Nyman, 1968).

Nyman refers to the branch of minimal music that is relatively close to Fluxus. At this point, it should be noted that Potter (2013) divides early minimal music into two with a blunt line: the radical one and the conservative one. Potter regarded the prior as a cultural 'other' and considered the latter a return to the basics, hence the "major antidote to modernism" (Potter, 2019, p. 1).

On the other hand, Strickland in his article *Minimalism: T* (1992) claimed that Nyman did not originate the term, addressing Johnson of the *Village Voice* magazine as the originator, who is claimed to be the author who first used the term 'minimalism' to depict 'music as a movement or shared style' probably in 1972 (Strickland, 1992). However, I do not agree with Nyman's estimation. In the aforementioned article Strickland cites Warburton's seminal paper *A Working Terminology for Minimal Music* (1988, p. 141) in which Warburton stated that "If Nyman did first use the term, it was probably during his time as music critic of *The Spectator*, prior to the publication of *Experimental Music* in 1974". Therefore, there is an ambiguity in both Warburton's and Strickland's texts on the occasion when Nyman used the word 'minimalism' in his column in *The Spectator*. Since *The Spectator* on its Web site shed light on the issue and shared both the year and the text itself, Nyman is considered the originator in this essay.

On the other hand, it was not the first proud announcement. The BBC announced Nyman as the originator thirty-five years ago before *The Spectator*'s update, during an interview on the Radio 3's *Music in Our Time* programme, but Nyman refused being the originator (Warburton, 1988). It might be due to the common rejection of the term. For instance, in 1977 Joan La Barbara expressed that the term was "laughable to describe such rich and complex music" (Strickland, 1992, p. 117); and in an interview with Tim Page, Glass said it was a misnomer with a strong refusal (Page, 1980). While the term's initial use in music was in a relatively pejorative sense, in visual arts, where the term was borrowed from (Potter, 2019), Richard Wollheim made an important definition in his seminal essay *Minimal Art* (1965).

## 3. A COMPARISON: MINIMAL ART AND MINIMAL MUSIC

In 1965, two important papers were published: Barbara Rose's *ABC Art* and Richard Wollheim's *Minimal Art*. Rose takes a historical perspective on abstract expressionism and minimal art, by going back to Duchamp's *ready-mades* and Malevich's 'black squares' whilst underlining the great influence of Cage on composers and dancers. Likewise, Gann (2010) wrote that some of Cage's early works, namely

Dream (1948) and In a Landscape (1948) are often cited as the works which anticipated minimal music and *new age* music. While Battcock, the editor of the seminal anthology *Minimal Art* (1968), refrains from citing Wollheim as the first critic who used the adjective 'minimal' in an art context to classify a group of works and states that Wollheim may well have been the first, Arthur Danto (2003) wrote without a doubt that Wollheim coined the term 'minimal art'. Wollheim, just like Rose, went back to Duchamp and not only surveyed the art of the time and where it began and ended, but also examined the anxiety and panic created by these works. Wollheim stated that the artist's ideas and decisions expressed through common objects were more important than the physical labour; thus, these works had a 'minimal art content'.

There are significant differences between minimal art and music. Although it would not be incongruent considering that neither minimalist or considered-to-be minimalist artists nor musicians created in the same aesthetic and stylistic manners; common patterns are beneficial to determine differences and distinctions between these two.

One may claim that minimalist music was a reaction to *serialist* works. However, it is not a viable approach if one considers that La Monte Young's *Trio for Strings* (1958) which is composed with a serialist technique, is addressed as the 'fountainhead of the minimalist music' by Strickland (Grimshaw, 2012). On the other hand, the aforementioned approach gains sense regarding the sociocultural interactions since the communication between the composer, interpreter, works and audience was different from the academically-oriented serialist music. Minimalist music had been played in lofts and museums whilst serialist works were adored by the academia until the academic interest in musical minimalism increased around the end of the 1970s and these works found a place in the concert halls and opera houses. One of the reasons for the lack of interest in academia towards musical minimalism was that the analysis of it was not likely, especially when the earlier works are considered, which foregrounded the surface activity over the other components. Thus, a *Schenkerian* approach was not helpful in analysing such works because of the lack of hierarchical structures. The term 'minimal', in this regard, could seem meaningful to point out the minimal employment of compositional materials and layers in the works; on the other hand, an etude to improve technique could also be regarded as 'minimal' if the lack of multiple layers is to make a distinction. As Robert Fink discussed, if Suzuki had played one of his practising sessions in which the same exercise was to be played 10.000 times, at one of the lofts of lower Manhattan, then, it would have been considered one of the minimalist works (Potter, 2013). Therefore, there is an aesthetic idiom in minimalist repetition that differs it from any other repetition found not just in Suzuki's exercises, but also in many child songs. The significant employment of repetition and the emphasis on the surface level could be illustrated by giving Carl Andre's *Lever* (1966) as an example.

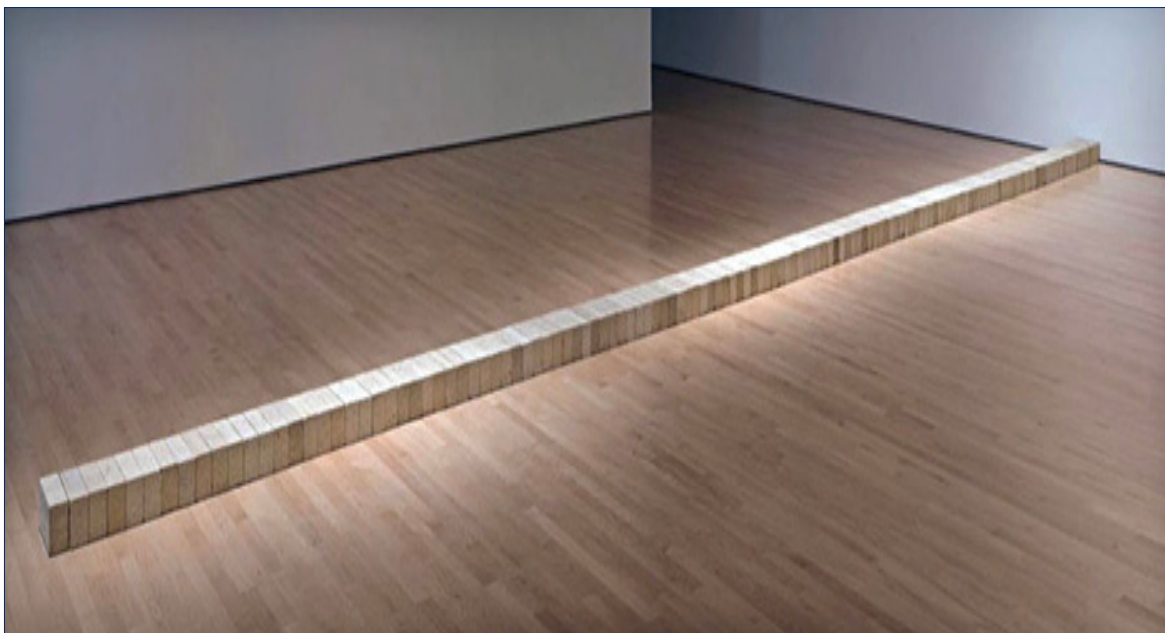


Figure 1: Andre, Lever, 1969

In *Lever*, the artwork is created mainly by repetition on the technical level. There are no underlying or overlying layers. Any brick can substitute for each other. Furthermore, laying the artwork down on the ground instead of keeping it on a literally higher position than the spectator is a sign of the changes in the sociocultural relationship between the artwork, artist, and audience. In music, on the other hand, whilst the repetition became one of the most important compositional procedures in minimal music during the 1970s, the musical material being repeated usually could not be changed internally without changing the work hence an internal order but usually on the surface level, which ultimately leads to psycho-acoustic consequences. As Warburton (1988) stated, 'It soon becomes impossible for the listener to remember exactly where he/she is in the linear additive process; barlines function only to coordinate performers'. Glenn Branca, one of the few composers who proudly claimed himself as 'minimalist', provided an insight from the composer's perspective by telling that there is one, the music which was written down and two, the music which was not composed but created itself while the composed music was continuing (Nickleson, 2023). In *Music in Similar Motion* (Glass, 1969), the texture-on-score remains the same, while extreme repetition creates psycho-acoustic effects; however, there is organisation as opposed to Andre's *Lever's* emphasis on the finished artwork, the ultimate form. In *Music in Similar Motion*, on the other hand, the process creates the whole, if there is one since Philip Glass names the form in *Music in Similar Motion* 'open':

"I now had two systems: a closed system and an open system. 'Music in Contrary Motion' represented the closed system, in which the compositional process reached a point where it was unable to offer any new musical development. This is like having a table filled with glasses and at a certain point, there would be no room for any more glasses. The open system, represented by 'Music in Similar Motion' would be like adding a new table when the first table is filled." (Glass, 2015, p. 241)

Since the form is open and the surface level activity is to get psycho-acoustic effects to offer an experience, there is a significant difference between the emphasis on the repetition happening on the surface level in minimalist music and art: while in the former it is usually to transcend the listener, as if they are doing meditation or experiencing hallucinogens, especially in the case of Riley, who expressed that his aim before writing *In C* (1964) was to get a drug-like experience on the mind and soul with music (Potter, 2000), in the latter it is to foreground the whole but not the act of composition. In the following example, *Music in Contrary Motion* (Glass, 1969), which is chosen because it reflects the minimalist aesthetic well (Johnson, 1994), the organisation shows that the inner parts can not substitute for each other. On the other hand, due to extreme repetition, it is hard to determine each motive individually by ear during the flow of music.



Figure 2: The 'cells' from the first motive of *Music in Contrary Motion*, transcribed and grouped by Torun for this essay

Figure 2 shows the four cells which the first of twenty-three motives consists of. The cell 'b4' is derived from 'a4'. Likewise, 'y5' is derived from 'z5' hence the same colours. The numbers are to indicate the number of tones each cell contains. According to this system, the first motive is 'a4 z5 y5 b4 y5 z5'. Thus, the second half of the motive, 'b4 y5 z5', is derived from the first half. Furthermore, as illustrated below in figure three, each part is the inversion of the other.

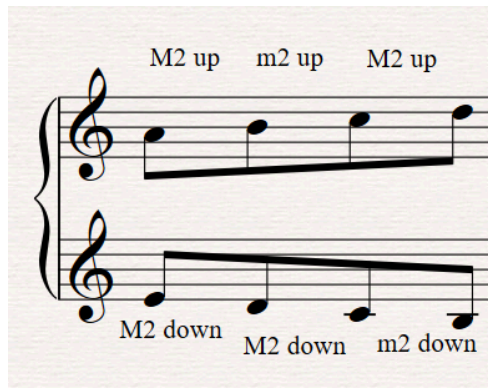


Figure 3: fragment from Music in Contrary Motion

An analysis of the first four motives reveals that there is a strict organization amongst the constituent parts, as opposed to, for instance, Andre's *Lever* or *Untitled* (Judd, 1969).

Motive 1: a4 z5 y5 b4 y5 z5

Motive 2: a4 b4 y5 b4 a4 z5

Motive 3: a4 b4 a4 z5 y5 b4 a4 b4 y5 z5

After the third motive, new cells are employed.

Motive 4: a4 b4 c3 d3 a4 z5 y5 b4 a4 e3 f3 b4 y5 z5

The complete analysis is not presented here as it is not within the scope of this paper; however, a complete analysis of the work by the author is due. To conclude, a comparison of Andre's *Lever* and Glass's *Music in Contrary Motion*, two of which are the representatives of minimalist art and minimalist music respectively, reveals that the employment of extreme repetition on the surface activity is of different purposes and creates different consequences: in the former, there is no illusion directly results from the artwork itself whilst in the latter the music itself is to create psycho-acoustic effects. Furthermore, the 'basic unit' is uninteresting, even fabricated in *Lever* whilst *Music in Contrary Motion* (and many other works of Glass from the same era) is written to be played on an electric keyboard; thus, the 'basic unit' is to be realised not on an 'ordinary' instrument albeit the basic unit itself is as simple and ordinary as it could be. One may argue that some minimal art, for instance, *Intersection II* (1992) by Richard Serra or *Bodyspacemotionthings* (2009) by Robert Morris invites the audience to an experience and completes themselves in the perception of the spectators' experience and comprehension, similar to how *Music in Contrary Motion* or Steve Reich's *processes* demand. This claim would be partly correct; however, there is an important distinction: in the aforementioned visual artworks, the artwork itself is static, not literally, but in the spectator's perception, until the spectators engage with the artwork. On the other hand, in *Music in Contrary Motion* or *Piano Phase* (Reich, 1967), the material of the work is in interaction with itself, regardless of the spectators' involvement.

#### 4. ALTERNATIVE TERMINOLOGY

Rejecting the term 'minimal music', Glass stated that his music consisted of repetitive structures (Page, 1980) hence repetitive music. Reich, on the other hand, wrote that his music consisted of audible 'processes' (Reich, 1968) hence *process music*. At this point, Reich strongly emphasises that these processes are audible, distancing his manner from John Cage, who had also employed similar methods; but the processes were not audible in Cage's composing procedure since the aim was to exclude the ego and personal musical experiences and tastes from the outcome. Thus, Cage resorted to chance methods, namely *I Ching* and also modified them. In Reich, on the other hand, the 'processes' were fully audible, the music was the 'process' and the 'process' was the music. Reich stated that 'process music' is free from subjective feelings; the creation of this music reminisces about "Pulling back a swing, releasing it, and observing it gradually come to rest. Turning over an hourglass and watching the sand slowly run through to the bottom." (Reich, 1968, p. 304). 'Repetitive' and 'process' music aside, the desired feelings to awaken in listeners and Terry

Riley's and La Monte Young's spiritual beliefs in addition to their admiration for hallucinogens (Potter, 2000) led to the rise of another term: *trance music*. Riley stated that while composing *In C* (1964), he aimed to capture the mood that drugs and spiritual beliefs created in him, a sense of transport (Potter, 2000). Thus, the term 'trance music' is directly connected with *shamanism* and the admiration of hallucinogens. However, the creative process in this music and the emotional-situational changes that occur -or are intended to be occurred- in the listener can not be explained solely by spiritual beliefs or drugs; on the other hand, their influence can not be denied. Another alternative suggested for 'minimal music' is *solid-state music*. Especially in early minimalist music, which Beirens labelled 'core minimalist repertoire' (Beirens, 2013), the term solid-state music can be used to indicate the absence of a definable progression regarding overall form albeit the surface activity and texture are repetitious in self-contained blocks (Warburton, 1988). *Pulse music*, which is another alternative, is to underline the rock-like pulse in this music. These alternative terms are adequate in many respects and deficient in others. Furthermore, they are interconnected. Therefore, they complement each other. 'Repetitive music' refers to something that almost all minimal music have in common and this is an objective feature: repetitive motives. An exception could be Young's works which largely benefit from sustained sounds. These repeated motives can be conventional sounds which can be produced by many conventional instruments, or a phrase clipped from a speech recording, as it is in Reich's *It's Gonna Rain* (1965). Although the 'thing' repeated, how much time it lasts, or the context of repetition may change; the most distinctive feature that separates minimal music from its predecessors is its extreme repetition. One may trace it back to Satie's *Vexations* (1893) which contains 840 times of literal repetition (Orledge, 1998). Thus, borrowing from Schoenberg, who wrote the phrase 'emancipation of the dissonance' for a musical style in which dissonances are treated as consonances and renounce a tonal centre (Schoenberg, 1950), minimalist music could be regarded as the emancipation of repetition. Extended repetition had, of course, existed in music before the rising of American minimalism in the 1960s but the function of it was not the main element of music. Afterwards, throughout the changes in minimalist works, repetition returned to its previous, rather less-prominent position but its character has remained as an 'artefact' not just in minimalist or postminimalist works, but art music at large. This effect is also connected with the parallel motion between art music and rock music, especially punk rock after the 1960s. Steve Reich's admiration for Radiohead and Glass's close musical relationship with David Bowie can be given as examples. The excerpt below from Ferdinando Carulli's *24 Preludes No.23* (1817) is a great example of repetition accompanied by tonal stasis in tonal music. Roman numerals are written to provide a functional analysis; however, one may perfectly regard this section as only in one harmony: E minor tonic.

The image displays a musical score for Ferdinando Carulli's *24 Preludes No. 23* (1817). The score is written in treble clef, 4/4 time, and G major. It consists of three staves of music, each with a Roman numeral chord analysis below it. The first staff (measures 1-6) has chords: I, I°, IV, V, VI, I°. The second staff (measures 7-10) has chords: IV, V, I, I. The third staff (measures 11-14) has chords: I, I, I, I. The music features a repetitive eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand.

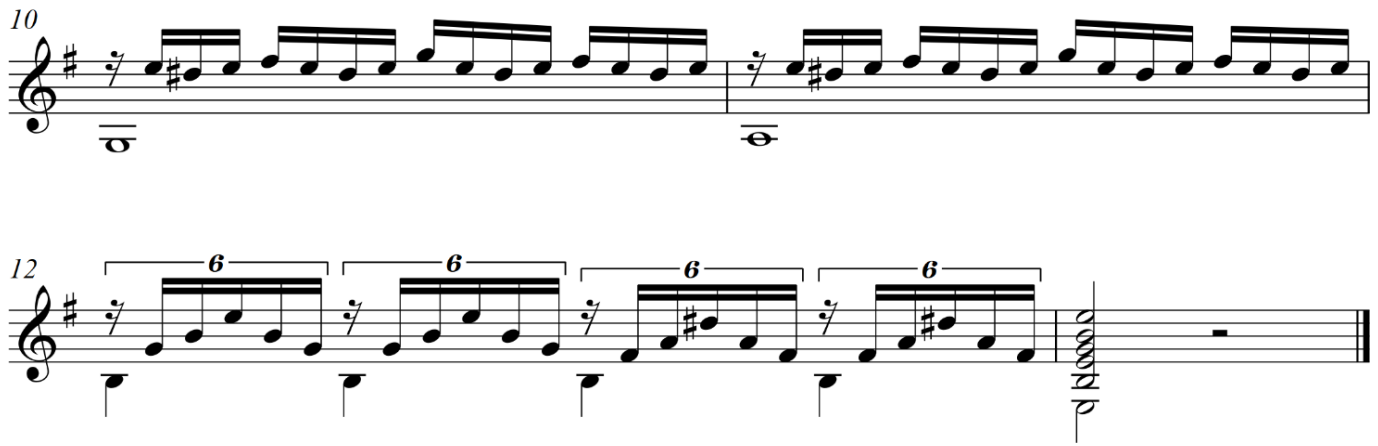


Figure 4: Carulli, 24 Preludes No.23, measures 14-26, 1817, transcribed by Torun

The melody on the bass in the first four measures in figure four is expanded in the remaining measures. There is both literal repetition and mere variation on the upper voices; the idea continues for 13 measures and closes the prelude; the basic material is very clear and ordinary. Repetition here has a functional role regarding the global development of the work; it is to close the prelude by strongly emphasising the tonic harmony. It is a very close example of minimalist music and illustrates the difference between repetition especially in the early minimalist works and repetition from the other periods of Western art music. The repeated motive here is of aesthetic concern but not as the primary, similar to what Johnson categorised as *minimalism as technique* (Johnson, 1994); furthermore, it has a tonal function in a diatonic system.

Similarly to the presence of dissonance before Schoenberg's 'emancipation', repetition had existed before its liberation by American minimalism. One may propose that this deduction is not relevant to the works of La Monte Young, Eliane Radigue, or Glenn Branca, which mainly rely on the expansion of sounds. On the other hand, these works could be regarded as the constant repetition of the frequencies. To assess the other alternative terminology, pulse is not relevant to be seen as the main contribution and feature of minimalism since it was one of the main elements of many works for decades, namely, Ravel's *Bolero* (1928). Thus, speaking of the emancipation of pulse thanks to minimalism is not realistic. Likewise, solid-state music could be applied to some works of Morton Feldman, whose control of time in the works was not steady and thus, far different from minimalism and even antithetical to it (Bernard, 2003). Process music excludes the works like *In C*, which are partly indeterminate and also works like *Trio for Strings*, which follows a serialist technique. Trance music is a subjective definition, one could experience a transcendence by listening to W.A. Mozart; furthermore, an admiration towards drugs is not minimalism-specific. However, attributing a principle role to repetition and liberating it from tonal, melodic and formal relationships but rather forming these connections by repetition while avoiding a hierarchical context is minimalism-specific, regarding Western art music. On top of that, it is the both primary and most important contribution of it to art music at large, which later led to a new sense of tonality.

## 5. CONCLUSION

Minimalist music has undergone so much 'labelling' and brought new perspectives to art music. A discussion of the alternative terminology and the relationship between minimal art and music suggests that first, the term is not totally inaccurate to refer to this music and second, evaluating it as the emancipation of repetition is beneficial to assess its significance in the course of music history. In what way is this music minimal? Not in terms of duration. Although it is an extreme example, Glass's open form allows the music to continue indefinitely; almost all early minimalist music are of long length. This quality can be traced back to Satie's *Vexations* (1893), in which the same theme repeats for approximately 18 hours. Regarding the instrumentation, the early works were 'minimal' but not definite. This notion reached a maximum in *1+1* (Glass, 1967) in which the performer plays the notated rhythm on any instrument; fur-

ther, a desk could perfectly be an instrument to perform it. Later, however, this approach changed and minimalist music was performed first with ensembles and then orchestras which included conventional instruments but to be played with modern techniques, especially with the contribution of Reich. Therefore, the 'repetitive structure' found its place in different and more 'sonorous' textures. With the success of minimal music, the performance of it moved out from art galleries and attics to large concert halls and opera houses. There is a dual relationship between the change in instrumentation and spatial change; it also accelerated the abandonment of the term 'minimal music'. Johnson (1981) described *Einstein on the Beach* (Glass, 1975-1976) as *maximal* due to the rich instrumentation, different composition techniques employed and sudden changes in the texture. While all these objections continue, the music in question has maintained its 'repetitive' structure. As Strickland (1992) states, it is quite interesting that, at the same time when the expression 'minimal music' became widespread, the core minimalist repertoire began to be abandoned. It is impossible to speak of a single kind of minimal music. At this point, Johnson (1994) questioned whether musical minimalism is an aesthetic, a technique or a style. He considered early musical minimalism, as an aesthetic since it required new methods of listening, a *non-teleological* type of listening. Since there was usually no tonal or formal goal in these early stages, the listener is expected to listen to without a goal-centred approach. In his 1960 Lectures, Young (1960) expressed that he stretched the sounds for so long durations to get into a world of sounds. Glass expressed in his work *Music in Twelve Parts* (1971-1974) that "When it becomes apparent that nothing 'happens' in the usual sense, but that, instead, the gradual accretion of musical material can and does serve as the basis of the listener's attention, then he can perhaps discover another mode of listening" (Mertens, 2007, p. 79). Cage surveyed what and how to listen to, furthermore, what is music and what is not in Darmstadt, during the seminal *Composition as Process* (1958) speech. Cage enquired why it is so difficult for so many people to listen to, why they immediately start talking when there is something to listen to, what and who is musical and what and who is not. (Fırıncioğlu, 2012). In early minimalist works, the audience was free to move around the concert space (this could be an attic or a studio) during the performance. This is an important case of minimal music which tried removing the barriers between the listener and the work, just as Carl Andre's intention when arranging wooden blocks on the floor or Donald Judd's idea of using fabricated blocks to create a sculpture. Minimalist sculpture and painting (sometimes the boundaries between the two are quite blurred) positioned themselves within the flow of life, not on an art gallery wall as a superior artwork separate from life and the spectator, higher than them.

If one goes beyond music and art, one finds that the adjective 'minimal' is used in the media as an attractive marketing term for small-sized products with elegant but simple designs. In music, children's songs are not regarded as minimal although they usually employ a very simple tonic-dominant harmony, so many repetitions, with a simple melody that does not show much progression, since minimalist music is not only a repetitive, simple music but art music. Why are folk songs not in the category of minimalist music, then? Many folk songs are extremely repetitive, and this repetition can even be a constant repetition that never changes. Moreover, in many folk songs, there is no barrier between the listener and the music, just as minimalist art and therefore music aimed to do. The instrumentation is also very 'minimal', just like how it was in early minimalist works. The reason is that minimal music is a continuation of Western art music, not separate from it. Is it the historical line that Wagner's romantic chromaticism or Liszt's innovative bagatelles evolved into Schoenberg's *dodecaphonic* music and then into the repetitive and reductivist music of early minimalism, just as the complexity of Baroque music gave birth to the simplicity of Galant music? All these questions are subjective, as are the answers. However, it is clear that the adjective 'minimal' is quite inadequate to signify, characterise, and define this music, just as it is now obvious that it is impossible to replace this term with another, after the establishment of post-minimalism, which 'everyone is related by definition, in the promised land of new tonality' as Bernard (2003) stated.



<b>Yazarların Makaleye Katkı Oranları</b> <i>Contribution Rates of the Authors</i>	<b>Yazarın makaleye katkısı % 100'dür.</b> <i>The contribution of the author to the article is 100%.</i>
<b>Etik Kurul Onayı Bilgileri</b> <i>Ethics Committee Approval</i>	<b>Makalede açıklanan araştırmada insan denekleri kullanılmadığı için etik kurul onayı alınmamıştır.</b> <i>Ethics committee approval was not obtained because human subjects were not used in the research described in the paper.</i>
<b>Çıkar Çatışması</b> <i>Conflict of Interest</i>	<b>Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.</b> <i>The author has no conflict of interest to declare.</i>
<b>Finansal Destek</b> <i>Financial Support</i>	<b>Yazar çalışması için finansal destek almadığını beyan etmiştir.</b> <i>The author declared that this study has received no financial support.</i>
<b>Teşekkür Açıklaması</b> <i>Acknowledgements</i>	<b>Yazar teşekkür açıklaması bildirmemiştir.</b> <i>The author did not provide a statement of acknowledgement.</i>
<b>Hakem Değerlendirmesi</b> <i>Peer-review</i>	<b>Bağımsız</b> <i>Externally peer-reviewed.</i>

## References

- Andre, C. (1969). Lever [Sculpture]. *L'art moderne*. Retrieved May 5, 2023, from <https://art.moderne.utl13.fr/2014/03/cours-du-10-mars-2014/2/>
- Bernard, J. W. (1993). The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and Music. *Perspectives of New Music*, 31(1), 86–132. <https://doi.org/10.2307/833043>
- Bernard, J. W. (2003). Minimalism, Postminimalism, and the Resurgence of Tonality in Recent American Music. *American Music*, 21(1), 112–133. <https://doi.org/10.2307/3250558>
- Cage, J. (2011). *John Cage Seçme Yazılar* (S. Fırıncioğlu, Ed.). Pan Yayıncılık.
- Cage, J. (2011). Satie'nin Savunması. In S. Fırıncioğlu (Ed.), *John Cage Seçme Yazılar* (pp. 85–92). Pan Yayıncılık.
- Andre, C. (1966). *Lever*. [sculpture]. National Gallery of Canada, Ottawa, Ontario, Canada.
- Carulli, F. (1817). 24 Preludes [Guitar score].
- Danto, A. (2003). Richard Wollheim. *The Guardian*. Retrieved May 4, 2023, from <https://www.theguardian.com/news/2003/nov/05/guardianobituaries.booksobituaries>
- Gann, K. (2010). *No Such Thing as Silence*. Yale University Press.
- Gann, K. (2016). A Technically Definable Stream of Postminimalism, Its Characteristics and Its Meaning. In *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music* (p. 41). Routledge.
- Glass, P. (2015). *Words Without Music*. Liveright Publishing Company.
- Johnson, T. (1981). Maximalism on the Beach: Philip Glass. In *Writings on Glass* (pp. 57–59). University of California Press.
- Johnson, T. A. (1994). Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique? *The Musical Quarterly*, 78(4), 742–773. <http://www.jstor.org/stable/742508>
- Mertens, W. (2007). *American Minimal Music* (J. Hautekiet, Trans.). Kahn & Averill London.
- Nickleson, P. (2023). Indistinct Minimalisms: Punk, No Wave, and the Death of Minimalism. In *The Names of Minimalism: Authorship, Art Music, and Historiography in Dispute* (pp. 129–175). University of Michigan Press. <http://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.10207791.9>
- Nyman, M. (1968, October 11). Minimal music. *The Spectator*.
- Orledge, R. (1998). Understanding Satie's "Vexations." *Music & Letters*, 79(3), 386–395. <http://www.jstor.org/stable/855366>
- Page, T. (1980). Dialogue with Philip Glass and Steve Reich. In *Writings on Glass* (pp. 98–102). University of California Press.

- Potter, K. Minimalism (USA). (2019). *Grove Music Online*. Retrieved 4 May. 2023, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257002>.
- Potter, K. (2000). *Four Musical Minimalists*. Cambridge University Press.
- Potter, K. (2013). Mapping Early Minimalism. In *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music* (pp. 19–39). Taylor & Francis Group.
- Reich, S. (1967). Piano Phase. On *Early Works* [CD] Nonesuch Records. (1987)
- Reich, S. (1968). Music as a Gradual Process. In *Audio Culture: Readings in Modern Music* (pp. 304–306).
- Rose, B. (1960). ABC Art. *Art in America*. Retrieved May 5, 2023, from <https://www.artnews.com/art-in-america/features/abc-art-barbara-rose-1234580665/>
- Strickland, E. (1992). Minimalism: T. In *Writings on Glass* (pp. 113–131). University of California Press.
- Schoenberg, A. (1950). *Style and Idea* (D. Newlin, Ed.). Philosophical Library.
- The birth of minimalism. (1968). *The Spectator*. Retrieved May 5, 2023, from <https://www.spectator.co.uk/article/the-birth-of-minimalism/>
- Warburton, D. (1988). A Working Terminology for Minimal Music. *Intégral*, 2, 135–159. <http://www.jstor.org/stable/40213909>
- Wollheim, R. (1968). Minimal Art. In G. Battcock (Ed.), *Minimal Art a Critical Anthology* (pp. 387–400). E.P. Dutton & Co.
- Young, L. M. (1965). Lecture 1960. *The Tulane Drama Review*, 10(2), 73–83. <https://doi.org/10.2307/1125232>
- Young, L. M. (1958). Trio for Strings. On Trio for Strings [LP]. New York, NY: Dia Art Foundation (2021).

# Onur Öner'in 'İstanbul'un Müzik Okulları: II. Meşrutiyet ve Şehrin Müzik Hayatındaki Değişimler' Adlı Eserinin Değerlendirilmesi

*A Review of Onur Öner's Book 'İstanbul'un Müzik Okulları: II. Meşrutiyet ve Şehrin Müzik Hayatındaki Değişimler'*

Hulusi ÖZBAY <sup>(1)</sup> 

<sup>(1)</sup> Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Hulusi Özbay (Doktora Öğrencisi)

İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı, İstanbul, Türkiye

E-Posta: hulusiozbay736@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6555-8385

Başvuru/Submitted: 16 Haziran 2023

Kabul/Accepted: 20 Haziran 2023

Atrf/Citation

Özbay, H. (2023). Onur Öner'in 'İstanbul'un Müzik Okulları: II. Meşrutiyet ve Şehrin Müzik Hayatındaki Değişimler' Adlı Eserinin Değerlendirilmesi. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 24, 123-127.

## Özet

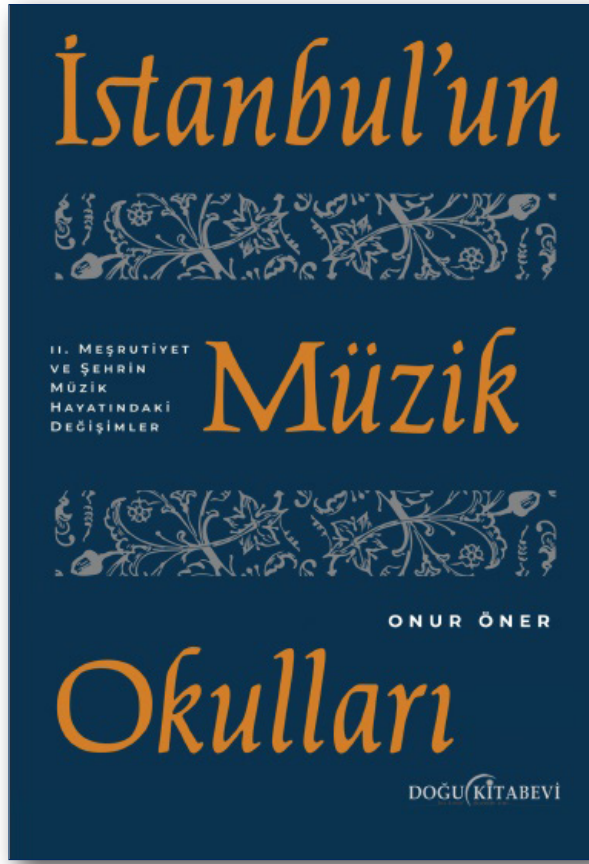
Onur Öner'in yirminci yüzyıl başı Osmanlı İstanbul'unda müziğin sosyal tarihine odaklanan kitabı, II. Meşrutiyet dönemi müzik okullarını ele almakla birlikte, müzisyenlerin biyografilerini Osmanlı arşivlerinde bulunan sicill-i ahval evrakı üzerinden de gözden geçirmektedir. Kitap, müzik okullarının ortaya çıkış süreçlerini, sosyal tabanlarını ve şehrin müzik hayatına yaptığı etkileri sosyo-politik tespitlerle anlaşılabilir kılmaya yönelik disiplinlerarası bir çalışmanın ürünüdür.

**Anahtar Kelimeler:** Biyografi, Müzik Okulları, Müzisyenler, İstanbul, Geç Osmanlı

## Abstract

Onur Öner's book focuses on the social history of music in Ottoman Istanbul at the beginning of the twentieth century. The book describes the music schools established during the Second Constitutional Era and also reviews the biographies of musicians through the "sicill-i ahval" documents in the Ottoman archives. The book is the product of an interdisciplinary study that aims to make understandable how music schools were established, their social bases and the effects of the city on music.

**Keywords:** Biography, Music Schools, Musicians, Istanbul, Late Ottoman



Onur Öner. (2022). *İstanbul'un Müzik Okulları: II. Meşrutiyet ve Şehrin Müzik Hayatındaki Değişimler*. Doğu Kitabevi.

Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemi müzik tarihi çalışmalarının derinleşmesinin ve ilmî perspektif kazanmasının başlıca yollarından biri, elbette ki arşiv ve kütüphanelerden olabildiğince iyi istifade etmekten/edebilmekten geçmektedir. Yakın dönemde kütüphanelerde yapılan başarılı tasnif çalışmaları ve müzik tarihini aydınlatmaya yardımcı olacak arşivlerin açılması/artması da önümüzdeki dönemde müzik tarih yazımının daha etkin ve verimli bir şekilde zenginleşerek ilerleyeceğine dair ümitleri arttırmaktadır. Osmanlı müzik tarihini aydınlatacak kaynakları içermesi bakımından en önemli arşivlerden biri de hiç şüphesiz Cumhurbaşkanlığı Osmanlı arşividir. Arşivde bulunan belgeler, disiplinlerarası yapılacak çalışmalarla Osmanlı dönemi müzik tarihinin uzun asırlarından her birine ışık tutmaya yardımcı olabilecek bilgileri hâiz vesikaları içermektedir. Bu belgeleri tespit etmekle beraber onları siyasi, içtimai ve iktisadi şartlarını da gözeterek değerlendirmek, müzik tarih yazımının önündeki birçok problemi ortadan kaldıracaktır.

Dr. Onur Öner'in akademik çalışmalarının bir meyvesi olan "*İstanbul'un Müzik Okulları: 'II. Meşrutiyet ve Şehrin Müzik Hayatında Değişimler'*" başlıklı kitabı<sup>1</sup> hem arşivlerin değerlendirilmesi hem de arşivlerden edinilen bilgilerin sosyo-politik tahlillerle alana nasıl disiplinlerarası farklı bakış açıları sunulabileceğine dair iyi bir örnek olarak karşımızda durmaktadır. Onur Öner'in Prof. Dr. Cem Behar'ın danışmanlığında 2019'da tamamladığı doktora tezi Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemindeki musikişinasların yaşadıkları dönemleri, sosyo-politik ve kültürel değişimleri de göz önüne alarak SPSS veri analiz yazılımı ile birlikte incelemektedir. Tez, müzisyenlerin coğrafi dağılımları, âilelerinin sosyo-ekonomik durumları, meslekleri ve eğitim durumları üzerinden birçok tespiti de barındırmaktadır (Öner, 2019).

Yazar konu edindiğimiz kitabında da yirminci yüzyıl başlarında Osmanlı İstanbul'undaki müziğin toplumsal tarihini ele almaktadır. Müzik okullarının Meşrutiyet dönemindeki siyasi meselelerle derinden ilişkili olduğunu, bu okulların dönüşümlerin merkezinde bulunduğunu savunmakta, Meşrutiyet sonrası

1 Öner'in kitabında ele aldığı konularla alakalı makaleleri için bkz. "Öner, O. (2021). *Understanding Social Change: Demographic Analyses of Musicians in Late Ottoman Istanbul*", *Middle Eastern Studies* 52:2: 227-248 ve "Öner, O. (2021). *Music in the Early Twentieth Century Istanbul: Reconsidering the Role of Private Music Schools*", *Archiv Orientalni (ArOr)* 89/1: 63-84.

yeniden yapılan bürokrasiyi Osmanlı müzik okullarının teşekkülüyle ilişkilendirmektedir. Önsöz'de kendisini "musikişinas bir tarihçi" olarak tarif eden yazar, İstanbul'un müzik okulları üzerine bu çalışmayı kaleme almasında, müziğe olan "özel ilgi ve sevgisinin" rolü olduğunu belirtmekte, ayrıca bu çalışmayı "musikişinas bir tarihçi"nin kaleme almasının müzik tarihyazımı bakımından da önemli artıları olacağını düşündüğünü belirtmiştir (s. 7). Böylece dışarıdan bir gözün alan içerisinde ezbere dönmüş klişeleri sorgulamak, taze bir bakış açısı sunmak ve süregiden tartışmaları farklı akademik disiplinlere taşıyabilmek potansiyelini de bu artılardan görmektedir. Yazar bu kaygılardan hareket ederek, müzik tarihi araştırmacıları tarafından "yeteri kadar sorgulanmayan" bir konu ve zaman dilimi olarak nitelediği 1908 sonrasında İstanbul'da kurulan müzik okullarına odaklandığını da ifade etmektedir. Bu hususu, dönemin sancılı siyasal dönüşümlerini de beraber düşünerek "yeni sorularla" yeni vurgu ve okumalara imkân sağlamaya çalışmıştır. Ayrıca önsözde müzik okullarının ortaya çıkış süreçleri, sosyal tabanları ve şehrin müzik hayatına yaptığı etkilerinin Osmanlı toplumunun iç dinamikleriyle açıklanabileceğini de savunmaktadır (s. 8).

Yazar, Giriş'te disiplinler arası etkileşimi arttırmanın peşinde olan, müziği salt bir olgu olarak değil içinden çıktığı toplumun bir parçası olarak ele alan, yani müziğin sosyo-politik arka planını hesaba katma gayreti içerisinde olan çalışmaların sayısının arttığını da ifade etmektedir. Kendi çalışmasının da Osmanlı müzik tarihi yazımında disiplinlerarası etkileşime örnek olabileceğini düşünmektedir ki bu konuda oldukça haklıdır. Osmanlı bürokrasisi tarafından farklı bir saha ve amaç için oluşturulan sicill-i ahvâl evrakını<sup>2</sup> müzik tarihine entegre etmeye amaçladığını da belirtmektedir (s. 10). Öner, bu çalışma içerisinde müzisyen biyografilerini sicil evrakları üzerinden gözden geçirmiş, 1908 sonrasında müzik tarihine olan etkilerini de tartışmaya açmıştır. Müzik okullarının üstlendikleri sosyal rollerin altının çizildiği bu kısımda yazar, müzik okullarının kolektif hareketlerine, özerk kalma gayretlerine ve bir nevi meslek birliği olmalarına ve kadın müzisyenler açısından güvenli bir alan inşa etmeleri üzerine değerlendirmelerde bulunmaktadır (s. 12). Çalışmanın son bölümünde ise geç dönem Osmanlı bürokrasisinde bulunmuş olan müzisyenlerin sicil evraklarının transliterasyonları yer almaktadır ki bu kısımda 48 müzisyenin memuriyet hayatlarına dair daha evvel bilinmeyen birçok ayrıntıyı bulabilmek mümkündür.

Kitap esas itibarıyla yedi başlıktan müteşekkildir. İlk başlık olan "Müzisyen Biyografileri Üzerine Bir Değerlendirme", yazar tarafından bugüne değin çokça kaynak gösterilen ve belki de müzisyen biyografilerimizin ana kaynakları diyebileceğimiz İbnülemin Mahmud Kemal'in *Hoş Sadâ* ve Sadeddin Nüzhet Ergun'un *Türk Musikisi Antolojisi* üzerine düşüncelerini paylaşmaktadır (s. 13). *Hoş Sadâ*'nın yazarının âşina olduğu bir dünyanın anlatısı olduğunu, Ergun'un eserinin ise İstanbul'un farklı tekkelerinin şeyh, derviş ve muhibbanlarını konu edindiğini söyler. Yazar, Ergun'un seçkisinin "Müslüman erkeklerden oluşan İstanbul sufi cemaati" seçkisi olduğu tespitinde bulunmaktadır.<sup>3</sup> İnal'ın daha kapsayıcı bir derleme sunduğunu gayrimüslim müzisyenlerin de bulunduğu belirtir. İnal'ın ve Ergun'un biyografik denemelerinin geç dönem Osmanlı müzik tarihinden muhtelif kesitler sunduğunu söyler. Ayrıca milli kimliğin şekillenmesiyle müzisyen biyografilerinin derlenmesi arasında yakın bir ilişki bulunduğundan da bahsetmektedir (s. 20).

Yazar, "Sicill-i Ahvâl Evrâkının İmkânları ve Sınırları" başlığı altında ise, ilk olarak bu evraklarla olan ilişkisinin tarih doktora programına kayıt olduğu 2013 yılında başladığını, Prof. Dr. Abdülhamit Kırmızı denetiminde TÜBİTAK tarafından desteklenen "*Osmanlı Bürokrasisinde Gayrimüslimler*" isimli araştırma projesinde görevli olduğu sıralarda tanıştığını anlatmaktadır (s. 23). Dr. Öner, hem bahsi geçen araştırma projesinde hem de doktora çalışmasında bu evraktan faydalandığını ve iki farklı çalışma alanı için aynı tarihî kaynakların kullanılabilirliğine de şahit olduğunu, bunu da belgelerin "zenginliğinin ve derinliğinin" bir işareti olarak yorumlamaktadır. Aynı bölümde sicill-i ahvâl kayıtlarının nasıl oluşturulduğunu, Osmanlıların memur kadrolarının ayrıntılı bir kayıt mekanizmasının oluşturulmasında devlet işleyişinin daha organize, sistematik, rasyonel ve modern bir çizgiye geçme isteği olduğundan bahsetmektedir. "Bir kariyer raporu" olarak düşünülmesi gerektiğini ifade ettiği sicil evraklarında memurların hangi bilgile-

2 Sicill-i Ahval evrakı, Osmanlı devletindeki sivil memurların meslekî kariyerlerini kayıt altına almak için 1879-1914 yılları arasında düzenli olarak tutulan kayıtlardır.

3 Burada bahsedilmesi/hatırlatılması gereken husus, Sadeddin Nüzhet Bey'in bahsi geçen eserinin yalnızca bir bölümünün yayınlanabilmiş olmasıdır.

rinin yer aldığına değinen Öner, “bu belgelerde doğrudan müzikle ilgili bir şeyler var mı?” sorusunu da cevaplamaktadır. Asıl itibariyle müzikle ilgili pek bir şey olmadığını, biyografi sahibi ancak müzikle ilgili telif eser meydana getirmişse bu durumun mutlaka belirtildiğini ifade etmektedir (s. 26). Yazar, memurun tanınmış, meşhur bir musikişinas olsa dahi müzikle olan ilgisinin yazılmadığının altını çizmektedir. Peki sicill-i ahvâl evrakı memurların müzikle ilgilerine dâir bir şey söylemiyorsa yahut çok kısıtlı bilgi sunuyorsa bu evrak nasıl müzisyen biyografilerinin kaynağı olacaktır? Akıllarda oluşan bu soruya Öner, bardağa dolu tarafından bakılması gerektiğini söyleyerek birçok müzisyen biyografisinde bu musikişinasların hayatı, müzikal geçmişleri, kimlerden ders aldıklarına dair bilgilerin tatmin edici olduğunu, sorunun kişisel bilgilerin çoğu zaman eksik ya da çelişkili olmasından kaynaklandığını söylemektedir. Bir bakıma Öner’e göre sicill-i ahvâl’in verdiği bilgiler tam da aranan bilgilerdir. Yazar sonraki bölümlerde bu meseleyi örneklerle de açıklığa kavuşturmuştur. Başlığın son paragrafında ise, On dokuzuncu yüzyılın sonunda müziğin çok katmanlı sosyo-ekonomik zemininde esnaf, ticaret erbabı, ulema ya da şeyh ailesi mensuplarının, doktorların, askerlerin ve rical-i devletten daha pek çoklarının bulunduğunu ama asıl olarak bürokrasinin sivil memurlarının niceliksel olarak diğerlerinin önüne geçtiğine yönelik tesbitiyle sonlandırmaktadır (s. 27).

Üçüncü başlık bir önceki bölümün daha ayrıntılı bir cevabını sunmaktadır: “Sicill-i Ahvâl Evrakı Müzisyen Biyografileri İçin Yeni Bir Kaynak Olabilir mi?”. Bu kısımda Öner, bir önceki bölümde belirttiği sicill-i ahvâl evrakının aslında tam da sorunların bulunduğu bilgiler konusunda fayda sağlayabileceği cevabını yinelemektedir (s. 28-33). Burada ise örneklerle bu durumu kanıtlamaya gayret eder. İlk olarak Santuri Edhem Bey’in biyografisini örnek gösterir. Dr. Onur Öner, kaynaklarda Edhem Efendi’nin asıl mesleği olan memuriyetinin bir cümleyle geçiştirildiğini söyler ve sicill-i ahvâl evraklarında memuriyeti hakkında aydınlatıcı bilgilerin mevcut olduğunu anlatır. Ayrıca Santuri Edhem Efendi’nin sicill-i ahvâl kayıtlarında yer alan seyahatlerine değinerek yeni bilgiler de sunmaktadır. Bu bölümde ayrıca kanun icracısı ve bestekâr Vitali’yi örnek göstermektedir. Vitali’nin Nazmi Özalp’in *Türk Musikisi Tarihi* isimli eserinde Ermeni asıllı olarak belirtildiğini ve doğum tarihinin de bilinmediğini nakletmektedir. Onur Öner ise sicill-i ahvâl evrakında yer alan Vitali’nin sicilinde 1883/1884 doğumlu olduğunu ayrıca isminde de kolayca anlaşıldığı gibi Ermeni değil Musevi olduğunu belirtmektedir. Böylece Öner, asıl itibariyle müzikle ilgili ayrıntılar vermeyen sicill-i ahvâl evrakının nasıl bilgi boşluklarını doldurmaya yaradığını anlatmaktadır. Bu bölümde son olarak ise Osman Efendi [Güvenir] hakkında hayat hikâyesinin sınırlı ölçüde anlatıldığını ve muhtemelen hakkında tek kaynak olan Radyo mecmuasının bulunduğunu halbuki Osman Efendi’nin sicill-i ahvâl kayıtlarında hakkında daha fazla bilginin var olduğunu da göstermektedir.

Dördüncü başlık olan “II. Meşrutiyetin Müzik Hayatına Etkileri: Özel Müzik Okullarının Oluşumu” başlığı altında ise gayet yerinde tespitlerde bulunmaktadır (s. 34-41). Memur müzisyenlerin 1908 ve 1909 yıllarında II. Meşrutiyet’in ilanı ile yeni bir rejimin başladığını bu süreçte Jön Türklerin padişahın kontrolü altında şekillenen bürokratik kadroların kendilerine aidiyet ve bağlılıklarından şüphe duyduğunu, 1909’da çıkarılan ‘Tensikat Kanunu’ ile birçok memurun görevlerinden uzaklaştırıldığını ve bürokraside yeni kadroların oluşturulduğunu belirtir. Bu kanunla birlikte çeşitli nezâretlerde vazifeli müzisyenlerin de bu kanundan etkilenerek tasfiye edildiğini ifade etmektedir. Yazar, Lem’i Bey, Zekâi Dede’nin talebesi Hafız Mehmed Celaleddin Bey, Mehmed Rahmi Bey gibi musikişinasların bu kanundan etkilendiklerini örnek gösterir. Tensikat kanunuyla beraber 16 Ağustos 1909’da yürürlüğe giren ‘Cemiyetler Kanunu’nun da aynı şekilde musikişinasları etkilediğini belirtir. Cemiyetler Kanunu’yla II. Abdülhamid döneminde yasaklanmış olan cemiyetler, dernekler, kulüp ve cemiyet kurmanın önündeki engelin kalkmasıyla birlikte İstanbul’da sanat, spor ve birbirinden farklı amatör dernek, kulüp ve cemiyetlerin oluşmaya başladığını belirten Öner, Osmanlı İstanbul’undaki ilk müzik okullarının da 1908 sonrası oluşan siyasal atmosferin bir ürünü olduğunu anlatır. Bu okulların belirli ortak hususiyetler barındırdığını da ifade eden yazar, müzik okullarını tesis eden “kurucu kadroların” ekseriyetle Osmanlı bürokrasisinde vazifeli sivil memurlardan oluştuğu tespitinde bulunmaktadır. Ayrıca bu okulların Şark Müzik Cemiyeti hariç neredeyse hiçbirinin bir hâmiye sahip olmadığını ve bunun da bilinçli bir tercih olduğu varsayımında bulunmaktadır (s. 40).

“Biyografilerde Müzik Okullarının İzini Sürmek” başlığı altında ise, 1909’da tensikat kanunundan “nasibini alan” Mirliya Reşit Paşa’nın oğlu olan Hasan Bey’in tensikat kanunu sonrası evinde özel dersler vererek nasıl geçindiğini sonrasında ise Şehzadebaşı’nda faaliyet gösteren özel bir müzik okuluna devam

ettiğini, Darüttalim-i Musiki'nin hem eğitim kadrosunda hem de icra heyeti içerisinde konserlere iştirak ettiğini anlatır. Lem'i Bey'in tensikat kanunu sonrası 1914'de "Darü'l Kemâlât-ı Musiki" adıyla bir müzik okulu açmak istediğini, 1918'de ise Kadıköy'de Şark Musiki Cemiyeti'nde kısa da olsa eğitim verdiğini yazar (s. 43).

"Müzik Okulları İçin Yeni Perspektifler: Kolektivizm, Özerklik ve Mesleki Dayanışma" başlıklı bölümde ise yazar, 1908 sonrası İstanbul'da müzik okullarının kurulmasının ardında sadece bürokrasinin yeniden yapılanması olduğunu iddia etmediğini, fakat siyasal değişimler neticesinde memurların tasfiye edilmesi ve bürokrasiden ayrılan memurların müzik okullarında toplanmasının tesadüf olamayacağını düşündüğünü hatırlatmaktadır. Ayrıca müzik okullarının meslek birlikleri olarak değerlendirmenin pek de abartılı olmayacağını ifade etmektedir. Müzik okullarının içerisinde hem eğitimci, hem icracı bürokrasiden gelmeyen müzisyenlerin de bulunduğunu fakat bu durumun memuriyetten gelenlerin kritik roller üstlendiği iddiasını çürütmediğini belirtir. Son başlık olan "Kadın Müzisyenler İçin Müzik Okulları" ise müzik okullarının mesleğin sosyal statüsüne yaptığı katkıya iyi bir örnek olarak Osmanlı müzik dünyası içerisinde daha ciddi anlamda görünmeye başlayacak olan kadın müzisyenler hakkındadır. Yazar, Osmanlı müziğinin bileşenleri arasında kadınların hep var olduğunu fakat icracı ya da hoca vasıflarıyla görünür olmadıklarını, daha aktif bir pozisyona ise 1908 sonrası kurulan müzik okullarıyla sahip olduklarını düşünmektedir. Öner'e göre müzik öğrenmeye hevesli amatörler, profesyonel icracılar ve müzik hocalarından oluşan geniş bir insan topluluğunun bir çatı altında biraraya gelmesi, müzik dünyasında yeni sosyal yapıların ve ağların kurulması demektir. Osmanlı müzik dünyasında müzik okulları üzerinden oluşan bu kolektif ruh, daha etkili hareket etmeyi, müziğin geleceği üzerine daha fazla söz sahibi olmayı kolaylaştırmakta idi (s. 64).

"Sonuç Yerine: Arşivde Sadece Belge Değil Argüman da Bulunur" başlığı altında ise (s. 66-68) sicill-i ahvâl evrakından geç dönem Osmanlı bürokrasisi ile müzik dünyası arasındaki bağları göstermek adına faydalandığını açıklar. Dr. Öner'in kitap boyunca verdiği örneklerle biyografik kaynaklardaki çelişkili ifadelerin, kronolojik kopuklukların ve hatalı bilgilerin sicil kayıtlarının vereceği katkıyla birçoğunun düzeltilbileceği görülmektedir. Bununla birlikte müzik tarihi yazımında isminin ötesinde neredeyse haklarında hiçbir şey bilinmeyen musikişinaslar hakkında da bilgilere sicill evrakı sayesinde bilgi sahibi olunabileceği de görülmektedir. Bu bölümde müzik okullarının dönemin siyasal atmosferi içerisinde müzisyenlerin stratejik bir hamlesi olarak görüldüğü ve yazarın bu çalışmasıyla müzik tarihi yazımına yeni kaynaklar eşliğinde farklı bir perspektif sunmayı hedeflediğini de belirtilmektedir. Yazar bu kısımda, sivil memurlara ait sicillerin tamamına ulaşamadığını, Harbiye memurlarının ve Adliye memurlarının ise sicil evraklarının kullanıma kapalı olduğundan söz etmektedir. Sicill-i ahval evraklarının vaziyeti ile ilgili bu bilgilerin kitabın giriş kısmında yer alması belki daha iyi olabilirdi. Ayrıca belirtmek isterim ki kitabın ana kaynağı olan musikişinaslara ait sicill-i ahvâl evrakının arşivde aranılması, tespit/tasnif edilmesi ve ayıklanması süreciyle ilgili yazarın edindiği tecrübelerin biraz daha teferruatlı anlatılması bilhassa konuyla ilgili araştırma yapacak olanlar için fayda teşkil edebilirdi kanaatindeyim.

Netice itibarıyla, Dr. Onur Öner'in konu edindiğimiz eseri, Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemi müzik tarihi ve musikişinas biyografileri ile alakalı olarak "üzerinde yeterince durulmamış" konuları "yeterince işlenmemiş/kullanılmamış" arşiv vesikaları ile birlikte değerlendirmektedir. Yazar, yedi başlık altında dile getirdiği problemlere sosyo-politik çerçevede başarılı tespitlerle cevaplar aramakta, bu arayışlarıyla da disiplinlerarası alana katkı sağlamaktadır.

## Kaynaklar

Öner, O. (2019). *A collective biography study of musicians: Patterns, networks and music as a 'profession' in the late Ottoman era and the early republican years in İstanbul /Geç Osmanlı'dan erken Cumhuriyet'e İstanbullu müzisyenlerin sosyal profil analizi: Sosyal ağlar ve bir 'meslek' olarak müzik*, [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. İstanbul Şehir Üniversitesi.









İTÜ



# PORTE AKADEMİK

MÜZİK VE DANS ARAŞTIRMALARI DERGİSİ  
JOURNAL OF MUSIC AND DANCE STUDIES

e-ISSN: 2619-9688